

Giulia Taddeo

“Imparare dai propri allievi”. Ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista «Balletto» (1955-1962)

Nel mese di novembre 1955 esce a Roma, come supplemento del mensile di argomento teatrale «Lo spettatore critico»¹, il primo numero della rivista «Balletto», definita, si legge in copertina, «trimestrale di danza classica»². Si esplicita fin dal titolo quale sarà l'ambito privilegiato (seppur non esclusivo) di interesse, con un'attenzione specifica per tutto ciò che riguarda la tecnica accademica (storia, teoria, didattica, trasformazioni) e le sue declinazioni nella formula spettacolare del balletto, anch'esso considerato tanto nelle ramificazioni storiche ed estetiche, quanto nelle manifestazioni coeve.

Redattore capo è l'olandese Adriaan H. Luijdjens³, attivo in Italia fin dagli anni Trenta in qualità

1. Il titolo e l'argomento di questa pubblicazione sembrano cambiare quando, come comprendiamo a partire dal numero 4 del maggio 1957, essa si trasforma in «Film Critica». Entrambe le riviste, com'è ovvio, sono regolarmente pubblicate su «Balletto», che tuttavia, a partire dal numero 5 del mese di ottobre 1957, esce sotto forma di pubblicazione autonoma.

2. Cfr. «Balletto», anno I, n. 1, novembre 1955.

3. Ho reperito le informazioni che seguono dalle note biografiche curate da Carrie Keij e Hans de Valk per gli archivi dell'International Institute of Social History (IISH) di Amsterdam, dove, per l'appunto, sono custodite le carte di Adriaan H. Luijdjens. Nato a Rotterdam nel 1900, Luijdjens, rimasto orfano del padre ad appena otto anni, riceve dalla madre una severa educazione protestante e sin da ragazzo sviluppa un profondo interesse per la letteratura e per le lingue straniere che lo spinge a imparare anche l'italiano. Risalirebbe alla giovinezza anche l'incontro con un ballerino giavanese che lo avrebbe avvicinato alla danza orientale e, più in generale, al balletto. Dopo aver iniziato a lavorare per una compagnia assicurativa di Rotterdam nel 1918, nel 1925 si trasferisce in Italia anche a seguito di uno scandalo sessuale che lo vedeva coinvolto insieme a un minorenne e che gli era costato otto mesi di carcere. A Roma, oltre a seguire i corsi di storia dell'arte presso l'Università La Sapienza, è assunto come segretario del direttore dell'Istituto Storico dei Paesi Bassi a Roma, grazie al quale entra in contatto con i periodici «Algemeen Handelsblad» e «Nieuw Rotterdamsche Courant», di cui diventa corrispondente su questioni politiche, ecclesiastiche, di arte e archeologia. Tra il 1930 e il 1937 scrive anche diverse voci per l'Enciclopedia Treccani. Durante la guerra è nominato custode degli archivi dell'Ambasciata olandese e si occupa di tenere aggiornati gli olandesi in Italia sulle condizioni della guerra attraverso bollettini segreti: ne scaturisce una condanna per disfattismo politico nel 1941 e tre anni di carcere a San Gimignano. Tornato a Roma poco prima della liberazione, diviene capo del servizio di informazione per la missione militare olandese e organizza la fornitura di cibo per i connazionali che vivono nella Capitale. Dopo un anno in Australia dove si occupa degli ex prigionieri provenienti dalle Indie orientali olandesi, torna a Roma nel 1947 e riprende la propria attività giornalistica, cui si aggiungono le collaborazioni con la radio olandese. Negli anni Settanta si colloca un viaggio a Bali da cui scaturisce il volume, curato assieme a Vito di Bernardi, *Giava-Bali: rito e spettacolo*, Bulzoni, Roma 1985. Muore a Roma il 2 marzo 1991. Il documento contenente queste indicazioni è scaricabile all'indirizzo: www.iisg.nl/archives/docs/archivalia-Luijdjens.doc (u.v.: 08/07/2018). Alcuni interessanti spunti sulla figura di Luijdjens,

di corrispondente per diversi periodici dei Paesi Bassi e membro di spicco della comunità olandese a Roma. Nonostante «Balletto» rappresenti per lui non tanto un impiego redditizio quanto un'impegnativa e costosa passione, è proprio alla determinazione di Luijdjens che si deve non solo la elativa – per l'Italia⁴ – longevità della rivista (pubblicata, seppur con uscite fortemente irregolari⁵, fino al 1962), ma anche l'articolazione dei contenuti, la scelta dei collaboratori, le preziose traduzioni (Luijdjens conosce infatti, oltre all'italiano e all'olandese, anche il francese e l'inglese), la selezione dell'apparato fotografico⁶, fino alla faticosissima, specie per un non madrelingua, correzione delle bozze⁷.

Nel tempo «Balletto» tenderà a presentare una struttura fondamentalmente stabile, con una sezione iniziale caratterizzata da contributi sulla storia, la teoria, la tecnica o questioni di particolare attualità della danza, alla quale fanno seguito i cosiddetti «corsivi», con riflessioni, interviste o brevi note di vario genere⁸, e soprattutto le «Critiche», che, firmate quasi interamente da Luijdjens⁹ e in larga parte dedicate all'Italia, si estendono per decine di pagine occupando praticamente la metà dello spazio a disposizione per ogni numero¹⁰. In chiusura si trova poi un «Notiziario» in cui confluiscono indicazioni sull'attività teatrale nazionale e internazionale¹¹, necrologi, aggiornamenti sulla vita personale e pro-

che rimandano peraltro al più generale panorama della critica di danza italiana negli anni Cinquanta, si possono reperire in Annamaria Corea, *Le inedite stagioni della danza al Teatro Club di Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri*, in «Biblioteca Teatrale», n. 123-124, luglio-dicembre 2017, pp. 101-132: 120-122.

4. Vale la pena di ricordare fin da subito che in Italia non esistevano al tempo periodici specializzati sulla danza. Tra i rari esperimenti in tal senso, si può citare la rivista «La danza» ideata e diretta da Walter Toscanini e Paolo Fabbri, rimasta però al solo numero di saggio del luglio 1932. A distanza di quasi trent'anni, nel 1953, il danzatore e coreografo Ugo Dell'Ara aveva dato vita a un altro periodico – che sopravvisse per soli tre numeri – interamente dedicato alla danza: *Il Cigno. Rivista mensile della Danza, del Balletto e della Musica*. A proposito della critica specializzata, nell'editoriale del primo numero del settembre 1953 si legge: «La critica di danza per lo più viene improvvisata, talvolta meglio e talvolta peggio, da giornalisti brillanti e da critici musicali distratti. Manca, in Italia, una critica specializzata in materia, ma manca anche un interesse critico speciale, che è qualcosa di meno e qualcosa di più importante, perché più di quella si lega immediatamente alla educazione della danza, alla sua diffusione e alla sua pratica. Favorire quest'interesse, offrendo finalmente ad esso un luogo di ritrovo, è appunto lo scopo precipuo della nostra rivista». Sui rapporti fra danza e stampa al tempo del Fascismo rimando invece a Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017.

5. Questa irregolarità era dovuta, oltre alle onnipresenti difficoltà economiche, anche alla mole di lavoro di Luijdjens e alle sue precarie condizioni di salute, che spesso lo costringevano a lunghi periodi di riposo.

6. Come vedremo, «Balletto» sceglie di prediligere la componente testuale rispetto a quella visiva. Ciò non significa però che Luijdjens non fosse attento a illustrazioni e fotografie e non cercasse di pubblicare solo immagini di alta qualità. Ne è un esempio il fatto che, all'indomani della prima edizione del Festival Dei Due Mondi di Spoleto, egli si rifiutasse di pubblicare il materiale fotografico inviato dall'organizzazione della manifestazione in quanto non lo riteneva all'altezza della rivista. Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *Balletti al Festival dei Due Mondi*, in «Balletto», anno II, n. 7, gennaio 1959.

7. Sono peraltro abbastanza frequenti refusi e, come lo stesso Luijdjens riconoscerà più volte, veri e propri errori grammaticali.

8. A partire dal numero 3 del dicembre 1956 si aggiunge anche una preziosa rubrica bibliografica curata da Luijdjens e intitolata *Tra i libri*.

9. Nel tempo si aggiungeranno, ma sempre in una posizione fortemente minoritaria, le firme Alberto Testa, Massimo Mila, Trudy Goth e Athos Rosso.

10. Se si eccettuano il numero 9 del 1960 (uno speciale dedicato all'Italia che si differenzia dagli altri anche in termini di grafica e dimensioni) e il numero doppio 10-11 del 1962, si vede come ogni uscita tenda ad attestarsi intorno a un totale 130 pagine di piccolo formato.

11. Un particolare rilievo assume qui l'attenzione riservata alle vicende del Nederlands Ballet e della sua direttrice Sonia Gaskell, spesso paragonata a figure come quelle di Marie Rambert e Ninette de Valois. Dalle pagine della rivista il balletto olandese appare come una compagnia in costante crescita, pronta a ospitare i grandi nomi della coreografia e della didattica

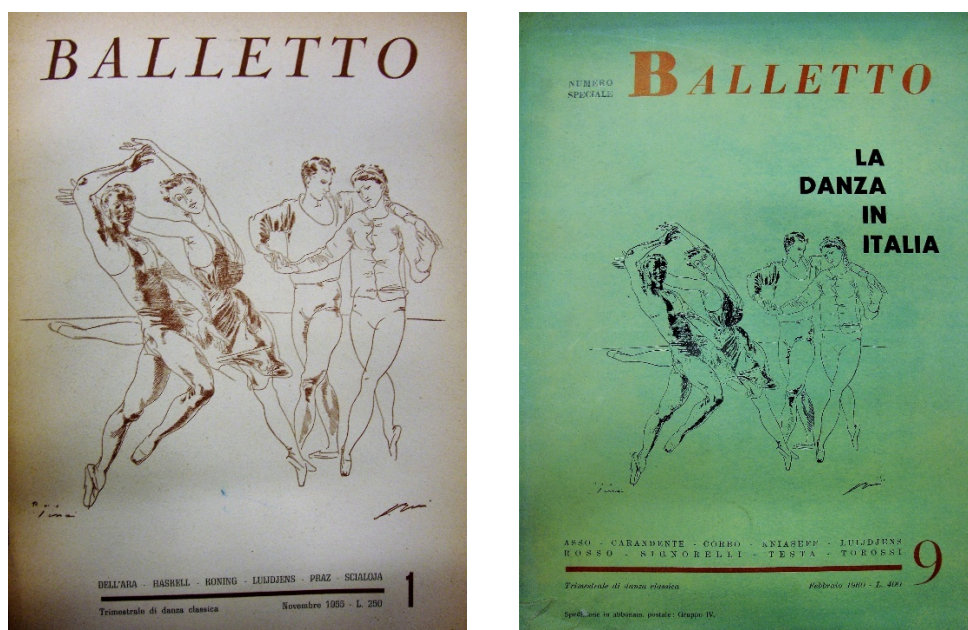


Figura 1 – Copertine del n. 1 (novembre 1955) e dello speciale dedicato all’Italia (anno III, n. 9, febbraio 1960) della rivista «Balletto».

fessionale di danzatori e coreografi e informazioni più generali sul mondo della danza. Di particolare interesse è poi la rosa dei collaboratori, gran parte dei quali stranieri: essa comprende i nomi di critici e studiosi di danza (come Arnold Haskell, Gino Tani, Arthur H. Franks, Edward C. Mason), danzatori e coreografi (Serge Lifar, Rudolf Benesh, Galina Ulanova, Boris Kniaeff), organizzatori (Mario Porcile, ideatore e fondatore del Festival Internazionale del Balletto di Nervi¹²), pittori (Toti Scialoja), musicisti (Roman Vlad), storici dell’arte (Gianni Carandente), studiosi di arti visive (Renato Giani) e scrittori (Maurice Sandoz).

Grazie a «Balletto», verrebbe da dire, anche in Italia vede finalmente la luce una rivista sulla danza ricca, variegata nei contenuti e caratterizzata dal contributo di esperti di primo piano, il tutto secondo il modello di ben più note pubblicazioni internazionali, come, fra le altre, la celebre *The Dancing Times* fondata a Londra già nel 1910 da Philip J. S. Richardson¹³, o la francese *Toute la danse*. Nel campo della critica e dell’editoria di danza, cioè, l’Italia sembra voler accorciare quelle distanze che da decenni la separavano rispetto a quanto accadeva in ambito francese e, soprattutto, anglosassone¹⁴, così seguendo

internazionale, nonché ad arricchire il proprio repertorio mediante l’acquisto dei diritti sui balletti di coreografi come Balanchine e Lifar. Uno sguardo speciale all’Olanda attraversa poi la rubrica *Tra i libri*, con la menzione di volumi sullo Scapino Ballet e sullo stesso Nederlands Ballet.

12. Su questa figura e sulla storia del festival si veda almeno Mario Porcile, *Cinquant’anni di vita e di balletto*, a cura di Monica Corbellini, De Ferrari, Genova 1999.

13. Sulla situazione della critica inglese nella prima metà del Novecento rimando a Annamaria Coreia, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza University Press, Roma 2017, pp. 43-65.

14. Non sono infatti del parere che, come talvolta è stato detto, il periodo fascista abbia rappresentato in Italia un periodo di totale isolamento rispetto a quanto andava accadendo nel resto d’Europa. Ciò che differenzia questa fase storica

una tendenza che, nel periodo compreso tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e il cosiddetto boom economico, connota con forza anche l'attività produttiva e distributiva dei principali teatri e festival italiani.

Nella fase storica considerata, infatti, l'Italia diviene non solo tappa fissa nelle tournée di prestigiose compagnie straniere (cito, a titolo di esempio: New York City Ballet, 1955, 1956; Sadler's Wells Ballet, divenuto poi Royal Ballet, 1955; Ballet Rambert: 1956, 1957, 1959; American Ballet Theatre, 1955, 1957; London's Festival Ballet, 1959, 1960), ma vede anche la nascita di due importanti festival che, con modalità differenti, dedicano ampio spazio alla danza internazionale: il Festival Internazionale del Balletto di Nervi (dove vanno in scena, fra gli altri, il Grand Ballet du Marquis de Cuevas, la compagnia dell'Opéra di Parigi, il Balletto Reale Danese e il Royal Ballet) e il Festival dei Due Mondi di Spoleto¹⁵, di carattere interdisciplinare e con un'attenzione specifica alle giovani generazioni di artisti (in particolare quelli statunitensi, si pensi al caso di Jerome Robbins, ma non solo, come dimostra la presenza del Ballet du XXe siècle di Maurice Béjart nel 1960). A ciò si aggiunga che già a partire dall'immediato dopoguerra i maggiori teatri italiani accolgono coreografi e primi ballerini stranieri con l'intento, da un lato, di arricchire e aggiornare il repertorio delle proprie compagnie e, dall'altro, di risollevarle le sorti di un teatro lirico sempre più in crisi¹⁶ contando sulla fama di interpreti acclamati a livello internazionale: sarà questo il caso, sempre per fare qualche esempio, di Serge Lifar, George Balanchine e John Cranko alla Scala (rispettivamente nel 1947, in occasione del decennale della morte di Maurice Ravel¹⁷, nel 1951, con l'allestimento di *Ballet Imperial* per il corpo di ballo scaligero,

da quella che si apre con la fine del secondo conflitto mondiale è piuttosto uno spostamento dell'asse delle relazioni culturali internazionali che, dall'area mitteleuropea, tende a orientarsi verso quella definita nel 1949 dal Patto Atlantico. A riprova di ciò si può pensare alla considerevole presenza di danzatori e coreografi provenienti dal centro Europa durante il Ventennio, con il caso emblematico di Aurel M. Milloss. Per un inquadramento su questa questione rimando a Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia (1900-1945)*, Edimond, Perugia 2001 e a Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio: danza e stampa nell'Italia fascista*, cit. Su Milloss si veda Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Italiana Musicale, Lucca 1996.

15. Come suggerisce Elena Cervellati, in un suo saggio pubblicato sul programma *souvenir* del Festival Dei Due Mondi del 1967 il critico Vittoria Ottolenghi propose una distinzione tra festival antologici che, come quello di Nervi, voleva far conoscere quanto di meglio c'era nel teatro di danza mondiale, e festival sperimentali, che costituivano più una sorta di laboratorio che una vera e propria manifestazione spettacolare. In questa contrapposizione, il Festival Dei Due Mondi di Spoleto occupava una posizione intermedia. Cfr. Elena Cervellati, *La danza vista da Spoleto. Il Festival dei Due Mondi nel Fondo Vittoria Ottolenghi dell'Università di Bologna*, in Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABEditore, Milano 2016, pp. 122-123.

16. Come ricorda Roberto De Lellis, tra il 1938 e il 1950 la lirica registra una perdita pari a circa un milione di presenze. Nel decennio successivo, inoltre, alle inefficaci e reticenti politiche governative sullo spettacolo si aggiunge il fatto che gli interessi degli italiani muovono verso forme di consumo culturale più popolare, lasciando fortemente indietro opera e balletto. Per approfondimenti rimando a: Lamberto Trezzini, Marcello Ruggieri, Angelo Curtolo, *Oltre le quinte n. 2. Idee, cultura, organizzazione delle attività musicali in Italia*, Bulzoni, Roma 1998; Roberto De Lellis, *Le regole dello spettacolo: manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo in Italia e in Francia*, Bulzoni, Roma 2009.

17. Particolare riguardo alla presenza di coreografi e danzatori stranieri in Italia nel secondo dopoguerra è riservata da Alberto Testa in *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Chorégraphie», a. 5, n. 9 (1997), pp. 75-100.

e nel 1959, con il *Romeo Giulietta* coprodotto assieme al Teatro La Fenice di Venezia¹⁸), ma anche di danzatori ospiti come Yvette Chauviré, Alicia Markova, Margot Fonteyn, Liane Daydé o Michel Renault.

A ben vedere, però, l'apertura nei riguardi del mondo anglosassone (ma in special modo statunitense) e, in misura minore, francese, caratterizza tutti i livelli della storia italiana nella congiuntura che dal 1945 arriva fino al principio degli anni Sessanta. Se sul piano dell'economia e della politica estera occorre rimandare all'impatto avuto dal piano Marshall (nonché dal sistema di accordi e convenzioni su forniture di materie prime e servizi destinate a far ripartire l'industria italiana), dal controverso ingresso dell'Italia nel Patto Atlantico nel 1949 e, nel giro di otto anni, nella Ceca (fondamentale non solo per l'approvvigionamento di carbone e acciaio, ma anche per l'edificazione di un mercato estero) e nel Mec (altra essenziale tappa di integrazione dell'Italia nell'economia europea)¹⁹, a livello della letteratura (si pensi al boom delle traduzioni), dei consumi e dell'industria culturale (dal cinema, all'editoria, alla moda)²⁰ è possibile rintracciare con chiarezza un'analogia apertura internazionale. Anche a proposito del miracolo economico, che certo fu diseguale per tempi, modalità e luoghi di attuazione, si è parlato, piuttosto che di un fenomeno inedito e dirompente, di un processo di accorciamento delle distanze rispetto al resto del mondo occidentale dopo lo sconquasso della guerra mondiale e le fatiche della ricostruzione.

Nel periodo in cui cade l'avventura editoriale di «Balletto», l'Italia sembra dunque incamminata lungo un percorso di modernizzazione che, seppure sotto il freno della Chiesa Cattolica e dello scetticismo dell'intelligenza di sinistra, avrebbe esposto il Paese a modelli economici, culturali e antropologici provenienti dall'estero e non di rado in contraddizione con le tradizioni nazionali. In questo percorso verso la modernità, i cambiamenti più vistosi sembrano in verità riguardare soprattutto lo stile di vita delle classi medie e popolari (quelle che iniziano a guidare piccole utilitarie come la 600 e la 500, acquistano i primi elettrodomestici, seguono con passione programmi televisivi di intrattenimento leggero o si recano al cinema per non perdere le pellicole americane di maggior richiamo o quelle

18. Su questo spettacolo rimando a Annamaria Corea, “*Romeo e Giulietta*”. *Un perfetto case-study per il balletto narrativo nel Novecento*, in Stefania Onesti – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, numero speciale di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 6, marzo 2015, pp. 19-29.

19. Per un panorama su questa fase della storia italiana risultano fondamentali: Giovanni Sabbatucci, Valerio Vidotto (a cura di), *Storia d'Italia 5. La Repubblica 1943-1963*, Laterza, Roma-Bari 1997; Antonio Cardini (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, Il Mulino, Bologna 2006; Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari 2010; Guido Formigoni, *Storia d'Italia nella guerra fredda (1943-1978)*, Il Mulino, Bologna 2016. Nei capitoli dedicati si vedano poi: Pietro Scoppola, *La repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, Il Mulino, Bologna 1997; Aurelio Lepre, *Storia della prima repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Il Mulino, Bologna 2004; Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.

20. Sul tema dei consumi si vedano fra gli altri: David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007; Stefano Cavazza, Emanuela Scarpellini (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2002*, Il Mulino, Bologna 2010; Stefano Cavazza (a cura di), *Consumi e politica nell'età repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2013.



Figura 2 – Inserzione pubblicitaria tratta dal programma del V Festival Internazionale del Balletto di Genova-Nervi. Documento proprietà del Fondo Mario Porcile – Cro.me – Milano.

della commedia all'italiana), mentre la classe borghese continua a riferirsi a modelli di consumo più elevati²¹, in cui può essere fatta rientrare anche la fruizione di spettacoli teatrali e di danza, specie se, come suggeriscono numerosi programmi di sala del tempo²², combinata a momenti di vacanza presso esclusive località turistiche nazionali.

Come vedremo, «Balletto» si pone in sintonia con quest'ultima tendenza, proponendosi come pubblicazione colta, informata e destinata a un pubblico disposto ad affrontare una lettura particolarmente attenta e impegnativa (tutto l'opposto, dunque, di quella che caratterizzava le popolarissime riviste illustrate e i fotoromanzi) su argomenti, la danza classica e il balletto, fino ad allora solo sporadicamente considerati, in Italia, come meritevoli di interesse e ricerche approfondite. Attraverso questo netto posizionamento culturale, nonché grazie a un costante rimando all'esempio internazionale in termini di metodo critico, tematiche e collaboratori coinvolti, la rivista intende contribuire alla rinascita

21. A questo proposito può essere curioso citare un esempio tratto dal mondo del cinema. È stato infatti ricordato come, dinanzi all'affermarsi di dive italiane come Gina Lollobrigida o Sofia Loren, le preferenze del pubblico, soprattutto quello femminile, tendessero a spaccarsi in due. Se le spettatrici di media e bassa estrazione trovavano nelle attrici appena menzionate un modello estetico di riferimento, coloro che provenivano da ambienti borghesi si rifacevano a un ideale di bellezza di matrice americana incarnato da Grace Kelly o Audrey Hepburn, ritenuto certo più sobrio e raffinato. Cfr. David Forgacs, Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, cit.

22. Cfr. Elena Cervellati, *La danza vista da Spoleto. Il Festival dei Due Mondi nel Fondo Vittoria Ottolenghi dell'Università di Bologna*, cit. Certo incardinato su una profonda sinergia fra arte e turismo era anche il Festival Internazionale del Balletto di Nervi, che poteva contare non solo su una cornice naturale di eccezionale bellezza, ma anche su una posizione geografica che lo poneva al centro di un prestigioso flusso turistico internazionale.

della danza italiana dopo un lungo periodo, che viene fatto risalire agli ultimi decenni dell'Ottocento, di chiusura e decadenza.

Questo saggio si interroga sulle modalità con cui la rivista tenta di perseguire la propria missione culturale e, soprattutto, mostra come ciò avvenga in prima istanza attraverso i discorsi sull'arte del danzatore condotti nel tempo da Adriaan H. Luijtdjens con l'intento di portare avanti una riforma capace di investire tanto la sfera della formazione, quanto quella della produzione artistica e dell'inquadramento professionale. Procederò quindi soffermandomi dapprima sulla linea editoriale e gli orientamenti della rivista, poi problematizzerò il metodo critico di Luijtdjens mettendolo in relazione con il coevo modello inglese e, infine, approfondirò gli elementi essenziali del suo discorso sulla professione e sull'arte del danzatore.

Linea editoriale e missione culturale di «Balletto»

Secondo quanto suggerito nel paragrafo precedente, Adriaan H. Luijtdjens concepisce «Balletto» come una rivista colta e militante, capace non solo di porsi quale interlocutore di riferimento per i professionisti della danza (danzatori, coreografi, organizzatori), ma anche di contribuire alla formazione del pubblico attraverso un prodotto editoriale che presuppone delle conoscenze in ambito artistico e che, soprattutto, richiede una lettura lenta, attenta e approfondita.

Quest'ultimo aspetto emerge innanzitutto da una veste grafica sobria ed essenziale sulla quale incidono chiaramente anche le scarse economie della rivista²³, impresa perennemente in perdita che si sostiene soprattutto grazie agli investimenti personali di Luijtdjens²⁴. «Balletto» si caratterizza per una forte prevalenza della componente testuale su quella fotografica, dato che le fotografie arrivano a occupare al massimo una ventina di pagine su un totale, per ogni numero, di circa centoventi. Esse offrono assai di rado primi piani di danzatori o di personaggi del mondo della danza, ma tendono piuttosto a

23. Il prezzo della rivista, che nel tempo passerà da 250, a 300 e a 400 lire, risulta d'altronde inferiore rispetto a quello di pubblicazioni coeve di ambito teatrale. Per l'anno 1957, ad esempio, «Balletto» costa 300 lire al numero, la stessa cifra di «Sipario» che, però, è un mensile. In proporzione, e sempre a titolo di esempio, «Balletto» costa meno di riviste più popolari come il settimanale «Radiocorriere» che, per l'annata considerata, arrivava a 50 lire al numero. Per questa ragione si invitano i lettori a sottoscrivere le diverse forme di abbonamento nel tempo proposte, come “Amici di Balletto” (equivalente a un qualsiasi multiplo di L 1000) o “Sostenitori” (pari a L 10000), che avrebbero consentito, se non di risollevarne la situazione finanziaria della rivista, quantomeno di godere di una maggiore liquidità. Tutto ciò incide anche sulla dimensione distributiva: a partire dal 1957, infatti, «Balletto» cessa di essere reperibile nelle edicole e può essere acquistata solo in alcune librerie della penisola (in totale 20, disseminate tra: Roma, Milano, Torino, Genova, Venezia, Bologna, Firenze, Napoli, Bari, Catania e Palermo). Nell'ultimo numero del marzo 1962, infine, si annuncia l'intenzione di rendere disponibile la rivista solo tramite abbonamento.

24. Luijtdjens era certo consapevole del fatto che un aspetto visivo più accattivante, ma sempre in linea con lo stile e la *mission* della rivista, avrebbe costituito un non trascurabile valore aggiunto. Si leggano ad esempio queste riflessioni contenute nell'editoriale dell'ultimo numero: «Siamo gratissimi a tutto coloro – e sono per fortuna non pochi – che ci aiutano; ma sarebbe tanto bello se potessimo, non dico arrivare a coprire del tutto le spese, ma a restringerle fino al punto tale... da poter rendere più curata (sic) e attraente l'aspetto stesso della rivista». Adriaan H. Luijtdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno III, n. 10-11, marzo 1962.

mostrare, da una parte, le pose (quasi sempre vistosi *arabesque*) o i salti spettacolari dei singoli interpreti e, dall'altra, veri e propri momenti di spettacolo, quasi a voler lasciare allo spettatore la possibilità di giudicare la correttezza di una posizione, l'eccezionalità delle doti fisiche di un danzatore o la ricchezza di un allestimento. Accuratamente selezionato²⁵ e dal taglio evidentemente non cinematografico, l'apparato fotografico di «Balletto» contribuisce a costruire l'identità culturale della rivista all'interno del mercato editoriale coevo e a differenziarla nettamente da tutto l'ambito delle riviste illustrate e dei fotoromanzi che erano ormai diventati un bene di consumo anche fra le classi popolari.

«Balletto», al contrario, «non è certo una pubblicazione che dopo la lettura finisce nel cestino»²⁶, ma «rimane gelosamente conservata, consultata ogni tanto di nuovo»²⁷ quasi fosse una sorta di mini-enciclopedia, una fonte, cioè, per lo studio storico, teorico ed estetico della danza cui si possono certo aggiungere i numerosi suggerimenti bibliografici contenuti nella rubrica *Tra i libri*, nella quale, oltre ad apprezzare la notevole erudizione di Luijdjens, il lettore poteva anche trovare preziosi spunti di approfondimento.

Ed è questo profilo di rivista colta a connotare anche le scelte condotte in termini di promozione e pubblicità. Questo è il caso, ad esempio, del raffinato «calendario della danza», il quale, annunciato sul numero di ottobre 1957, doveva costituire nelle ambizioni di Luijdjens un perfetto regalo di Natale; inviato gratuitamente agli abbonati²⁸, esso avrebbe contenuto «ventiquattro scelte fotografie di stelle della danza tanto italiane che estere». L'operazione, come poi esplicitamente ammesso da Luijdjens, si rivelerà un completo fallimento e avrà solo l'effetto di disestare ulteriormente la situazione finanziaria della rivista.

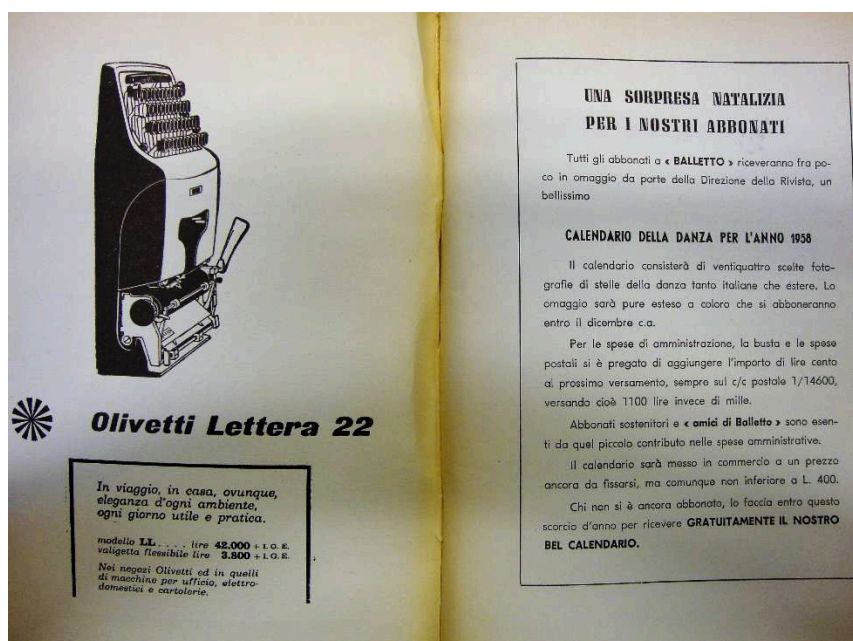
Gettando invece uno sguardo sugli annunci pubblicitari, che restano sostanzialmente confinati in un paio di pagine all'inizio e alla fine di ogni fascicolo, è forse possibile dedurre l'esistenza di almeno due utenze di riferimento, costituite, l'una, da un lettore borghese che può avere accesso a beni di consumo come la macchina da scrivere Olivetti (pubblicizzata con lo slogan: «In viaggio, in casa, ovunque, eleganza d'ogni ambiente, ogni giorno utile e pratica») o l'acqua di colonia inglese Atkinsons, e, l'altra, da insegnanti e allievi delle scuole di danza; in quest'ultimo caso, al fine di non tradire la missione culturale della rivista, non si accettano ciecamente tutte le proposte di inserzione, ma è prevista un'attenta selezione delle scuole da parte di Luijdjens o di una persona vicina alla redazione:

25. Cfr. *infra*, nota 6. Un caso a parte è poi rappresentato dal numero speciale del 1960 dedicato alla danza italiana, nel quale, invece, l'apparato fotografico è davvero ragguardevole. Ciò costituiva però un'eccezione, il cui scopo era quello di attirare un numero maggiore di lettori: «La necessità di pubblicare un numero maggiore di fotografie ci ha indotto a cambiare per questa unica volta il formato della rivista. Personalmente preferiamo il nostro formato abituale. Ma questo deve essere un numero speciale, deve anche attirare l'attenzione di un pubblico più vasto dei nostri fedeli amici e lettori». Adriaan H. Luijdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno III, n. 9, febbraio 1960.

26. Id., *Editoriale*, in «Balletto», anno II, n. 8, luglio 1959.

27. *Ibidem*.

28. Calendari personalizzati, ma da ordinare in un numero minimo di cinquanta, erano poi previsti per scuole di danza e ditte specializzate.



Olivetti Lettera 22

In viaggio, in casa, ovunque, eleganza d'ogni ambiente, ogni giorno utile e pratica.

modello LL... lire 42.000 + I.O.E.
valigetta flessibile lire 3.500 + I.O.E.

Nei negozi Olivetti ed in quelli di macchine per ufficio, elettrodomestici e cartolerie.

UNA SORPRESA NATALIZIA PER I NOSTRI ABBONATI

Tutti gli abbonati a «BALLETO» riceveranno fra poco in omaggio da parte della Direzione della Rivista, un bellissimo

CALENDARIO DELLA DANZA PER L'ANNO 1958

Il calendario consisterà di ventiquattro scelte fotografie di stelle della danza tanto italiane che estere. L'omaggio sarà pure esteso a coloro che si abboneranno entro il dicembre c.a.

Per le spese di amministrazione, la busta e le spese postali si è pregato di aggiungere l'importo di lire cento al prossimo versamento, sempre sul c/c postale 7/14600, versando cioè 1100 lire invece di mille.

Abbonati sostenitori e «omici di Balletto» sono esenti da quel piccolo contributo nelle spese amministrative.

Il calendario sarà messo in commercio a un prezzo ancora da fissarsi, ma comunque non inferiore a L. 400.

Chi non si è ancora abbonato, lo faccia entro questo scorcio d'anno per ricevere **GRATUITAMENTE IL NOSTRO BEL CALENDARIO.**

Figura 3 – Pagine pubblicitarie di «Balletto», anno II, n.5, ottobre 1957.

Direttrici e direttori di scuole di danza classica che ci hanno scritto in merito a inserzioni pubblicitarie sono gentilmente pregati di voler considerare che non possiamo accettare la pubblicità di scuole delle quali non conosciamo metodi e abitudini. [...] La pubblicità dunque ci è gradita, ma qualora si tratta di scuole che non conosciamo, una persona di nostra fiducia verrà ad assistere ad una “classe”, prima che accettiamo l’inserzione [...] Il primo nostro dovere è però di salvaguardare le danzatrici e i danzatori del futuro e di offrire ai genitori la certezza che una scuola di danza da noi raccomandata offra serie garanzie.²⁹

Come si vede, il tono, gli obiettivi e la destinazione della rivista sono frutto della volontà di Luij-djens, la cui voce, nonostante la presenza di prestigiosi collaboratori³⁰, è continua e predominante, se non altro perché è lui a firmare gli editoriali e gran parte delle recensioni che, come si diceva, coprono la metà dello spazio del fascicolo: ne emerge una sorta di andamento circolare in cui le parole di Luij-djens aprono e chiudono la trattazione generando un rimando continuo di temi, opinioni, esempi e parole d’ordine fra la prima e l’ultima parte di ogni numero.

Prima di soffermarmi sulle cronache, che contengono peraltro la maggior parte delle riflessioni sulla figura e sull’arte del danzatore, voglio passare in rassegna alcune delle tematiche-chiave e delle prese di posizione che emergono dagli editoriali di «Balletto», ovvero dal luogo in cui la rivista punta

29. Cfr. «Balletto», anno I, n. 4, maggio 1957.

30. Vale la pena di ricordare che gli articoli dovevano essere richiesti o comunque preventivamente concordati con Luij-djens, il quale non di rado modificava i contributi altrui attraverso note a piè di pagina contenenti precisazioni, integrazioni e, spesso, espressioni di aperto dissenso. Si ricordi inoltre che in calce a ogni indice era riportata la seguente dichiarazione: «Le opinioni e i giudizi espressi dai vari Autori non coincidono necessariamente con quelli della redazione». Vi erano poi casi in cui il bisogno di dissociarsi dalle posizioni di un determinato autore era tale da spingere Luij-djens ad aggiungere anche una nota in esergo all’articolo.

lo sguardo sull'attualità per definire la natura della propria militanza e delle proprie politiche culturali. Dagli editoriali vengono così alla luce due nodi tematici fondamentali, il primo costituito dalla situazione della danza italiana coeva, il secondo dal ruolo che, nel tempo, «Balletto» riesce ad assumere nel panorama coreico nazionale e internazionale.

Sono i primi tre editoriali a dettare la linea della rivista, muovendo, come si diceva, dall'idea che il suo obiettivo principale sia quello di contribuire alla rinascita, in Italia, dell'arte del balletto, vale a dire della «forma più viva, più attuale di tutte le arti teatrali»³¹. Il primo passo in tal senso consiste, per Luijldjens, nello smettere di dar credito a quanti continuano ad affermare l'esistenza di una «supposta supremazia italiana»³² in questo campo. Penso che qui il riferimento implicito vada, da un lato, allo sciovinismo caratteristico di una parte del giornalismo del tempo fascista e, dall'altra, alla direttrice dell'Accademia Nazionale di Danza Jia Ruskaja, accusata da Luijldjens di tenere in vita un metodo didattico non solo antiquato dal punto di vista estetico, ma anche inutile e dannoso sul piano tecnico. Destinata a figurare solo nelle rappresentazioni di tragedie greche o di spettacoli classici *en plein air* di ascendenza primonovecentesca e in larga parte ispirata agli stilemi grecizzanti della danza libera (sebbene, già sul finire degli anni Trenta, apertasi a un recupero della tecnica accademica), la danza insegnata da Ruskaja mirava, secondo Luijldjens, a formare delle dilettanti che non avrebbero potuto in alcun modo entrare a far parte del mondo del teatro di danza. Non è un caso che l'editoriale n. 2 (maggio 1956) sia interamente dedicato alla situazione dell'Accademia e alle polemiche³³ scaturite dalla legge n. 28 del 4 gennaio 1951, che stabiliva l'obbligo, per quanti intendevano praticare l'insegnamento della danza in Italia, di ottenere l'abilitazione da parte dell'istituzione suddetta.

Nel ricordare la lettera dei danzatori della Scala pubblicata sul «Corriere Lombardo» del 4-5 gennaio 1955 in cui si mettevano in dubbio la preparazione di Ruskaja, Luijldjens afferma:

Questo giudizio negativo è condiviso da molta critica qualificata e se ne è letto traccia nei recenti resoconti degli spettacoli ripetuti nei teatri antiche, nonché in occasione del primo saggio, profondamente demoralizzante, offerto dall'accademia l'estate scorsa a inaugurazione della nuova sede nel Castello dei Cesari sull'Aventino. Ed è anche nel dominio di tutti coloro che si occupano di balletto – così come quest'arte è intesa in ogni parte del mondo – che l'istituto statale italiano non produce alcun frutto positivo ed è inutile peso nel bilancio dello stato.³⁴

Sullo stesso numero, inoltre, nel contributo dal titolo *L'ordine del giorno sulla libertà della danza*, ampio spazio è dedicato all'incontro organizzato dall'Istituto Propaganda Spettacolo musicale di Roma,

31. Adriaan H. Luijldjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

32. *Ibidem*.

33. Sempre in questo testo, Luijldjens sottolinea come il dibattito abbia coinvolto gran parte della stampa del tempo e menziona a tal proposito le seguenti testate (riporto secondo l'ordine di apparizione nel testo): «Il Contemporaneo» (il riferimento va qui all'articolo di Fedele D'Amico *Il ballo e la legge* pubblicato il 24 luglio 1954), «Il Tempo», «Paese Sera», «La Notte», «Corriere mercantile», «Film d'oggi», «Controluce», «Momento sera», «Roma», «Il Mattino». Il contributo di D'Amico è stato pubblicato poi in *I casi della musica* (Il Saggiatore, Milano 1962) con il titolo *Dello zompa' quanto ce pare*, pp. 34-36.

34. Id, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 2, maggio 1956.

che aveva condotto alla formale richiesta, da parte di sovrintendenti, direttori di teatro ed esperti del settore, dell'abolizione della L. 28/1951 e di un più trasparente funzionamento dell'Accademia, a partire dalle modalità di selezione della sua direttrice.

Di fronte a un simile stato di cose, afferma Luijldjens, bisogna adottare uno sguardo lucido verso la realtà e riconoscere che l'Italia è rimasta fatalmente indietro in un ambito dalla cui fioritura potrebbero trarre vantaggio non soltanto gli addetti ai lavori (compresi compositori, pittori e, ovviamente, sovrintendenti e direttori di teatro), ma anche gli enti turistici³⁵ e, ovviamente il pubblico. Il maggiore ostacolo alla rinascita del balletto proviene, per Luijldjens, dallo scarso livello dei danzatori (e, conseguentemente, dei coreografi³⁶), i quali ricevono non solo una formazione carente, ma hanno anche poche possibilità di acquisire un'adeguata pratica della scena a causa dell'esiguo numero di serate di balletto programmate dai teatri italiani, compresi la Scala e l'Opera di Roma. In una situazione di questo tipo non resta che guardare all'estero e seguire l'esempio di quei Paesi che occupano un posto di prim'ordine nell'ambito del teatro di danza, analogamente a quanto era accaduto nei decenni precedenti in Francia e Inghilterra, dove l'esempio djagileviano e la cosiddetta «invasione russa»³⁷ si erano innestati sul terreno nazionale producendo risultati di altissima qualità, come dimostravano i casi del Sadler's Wells Ballet³⁸, del London's Festival Ballet o del corpo di ballo dell'Opéra di Parigi.

Apprendere dagli altri, osservare il loro esempio e farlo proprio. Questo atteggiamento, che per tanti aspetti rievoca le pratiche di trasmissione e apprendimento della danza (perlomeno di quella accademica), presuppone però l'abbandono di ogni cieco sciovinismo:

Ma, si osserva: l'Italia ha un così grande passato, l'Italia insegna l'arte al mondo! Nessuno negherà il grande, il grandissimo passato, ma esso diventa nefasto qualora ci spinge a chiudere gli occhi davanti al tutt'altro che grande presente. E in quanto ad insegnare, l'Italia ha insegnato e ora può come pochi decenni fa la Francia che si trovava nelle identiche sue condizioni, imparare dai propri allievi. In ciò non vi è nulla di vergognoso; vergognoso sarebbe soltanto perseverare nella stolta convinzione di essere il primo quando non è del tutto immaginario il pericolo che si diventi l'ultimo.³⁹

Se è dunque necessario imparare dai propri allievi, afferma Luijldjens, è bene farlo dai migliori, il che, a quest'altezza cronologica, è soprattutto sinonimo di scuola inglese e, in particolare, di Sadler's Wells Ballet: come si dimostra nell'editoriale n. 3 (dicembre 1956), l'eccezionale livello di questa com-

35. Quello dell'intreccio fra danza e turismo è un tema ricorrente nel discorso di Luijldjens, il quale sottolineerà spesso come lo spettacolo coreografico potrebbe trovare nei visitatori stranieri un pubblico ideale, dato che, non comprendendo l'italiano, non riescono a seguire la prosa o il cinema. D'altronde la sinergia turismo-spettacolo è presente in questi anni anche a livello istituzionale, come dimostra la creazione, nel 1959, del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, nonché, come dicevo, l'ideazione e l'organizzazione di festival estivi come quelli di Nervi e Spoleto, ma anche dei meno recenti Maggio Musicale Fiorentino e del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia.

36. Luijldjens affermerà più volte che un buon coreografo deve essere prima di tutto un danzatore di grande esperienza del teatro.

37. Adriaan H. Luijldjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

38. Per approfondimenti su questa compagnia rimando a Annamaria Corea, *Raccontar danzando*, cit.

39. Adriaan H. Luijldjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

pagnia è garantito da un percorso di formazione rigoroso, severo e completo, volto a formare tanto il fisico quanto a fornire un'adeguata preparazione culturale. E, nello stesso testo, troviamo anche una proposta di valutazione sullo stato del balletto italiano:

Seguendo l'esempio di tanti suoi colleghi stranieri, anche il Ministro italiano di pubblica istruzione non farebbe una cosa sbagliata se invitasse una competente commissione mista per avere un giudizio oggettivo sull'odierno stato del balletto in Italia. E dicendo "misto" intendiamo composta da elementi italiani assieme agli stranieri. Potrebbe per esempio essere formata da Leonida Massine, Dame Ninette de Valois, Madame Rambert, Arnold Haskell e alcuni italiani tra i più competenti come la signorina [Teresa, N.d.A.] Battaggi, Ugo Dell'Ara, Ettore Caorsi e eventualmente uno o due critici italiani.⁴⁰

Tornerò in seguito su molti dei nomi menzionati in questo passo; per ora è sufficiente sottolineare come, nella prospettiva di Luijdjens, il progresso del balletto è possibile solo grazie alla sinergia fra scuola italiana e apporti stranieri e, soprattutto, mediante una profonda riforma dei percorsi di formazione.

Non a caso anche quando, come negli editoriali 4 (maggio 1957) e 10-11 (marzo 1962), si trova a celebrare i meriti concreti di «Balletto» in quello che ritiene un effettivo miglioramento della situazione italiana, Luijdjens colloca la propria rivista alla fine di un elenco di benemerenze al cui primo posto figurano, per l'appunto, gli insegnanti:

Noi non diciamo che l'odierna rinascita sia merito nostro; il merito è di persone come Ugo Dell'Ara, Esmée Bulnes, Mario Porcile per l'Alta Italia, di Aurelio Milloss per l'Italia Centrale, di alcuni direttori di teatro e penso in primo luogo a Bologna, a Palermo, a Venezia, a Reggio Emilia, dei soprintendenti di festival come il Maggio Fiorentino e più ancora del Festival Internazionale della Danza di Genova-Nervi. Ma «Balletto» ha assecondato tutte quelle iniziative e ha fatto anche qualche cosa di più.⁴¹

A ben vedere, però, anche quello assunto nel tempo da «Balletto» è un ruolo connesso alla formazione o, afferma Luijdjens, all'«educazione» del pubblico e degli artisti:

Educare il pubblico alla bellezza dell'arte coreutica è soltanto uno dei nostri scopi. [...] Per mezzo di oggettive e costruttive critiche si può pure educare l'artista, aumentare in lui l'amore per la sua arte. [...] La critica ha un altissimo compito e va presa molto sul serio. Fatta da intenditori essa può stimolare l'artista, renderlo conscio dei propri pregi e dei propri difetti, indurlo ad avvalorare i primi e correggere i secondi. Inoltre la critica serve ad informare il pubblico. Sempre per la mancanza di libri sul nostro argomento, in Italia non è sufficiente di fissare per il pubblico alcune norme, di rialzarne il criterio in questioni di tecnica della danza, ma occorre anche spiegare i vari balletti nel loro argomento, nella loro composizione coreografica e nella loro architettura.⁴²

Per questa sua attitudine educativa, dunque, la rivista contribuisce a gettare le fondamenta della rinascita del balletto italiano muovendosi tanto nella direzione di un proficuo dialogo con il danzatore, quanto in quella della disseminazione presso il pubblico di riferimenti storici, criteri e norme estetiche

40. Id., *Editoriale*, in «Balletto», anno III, n. 3, dicembre 1956.

41. Id., *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 4, cit.

42. *Ibidem*.

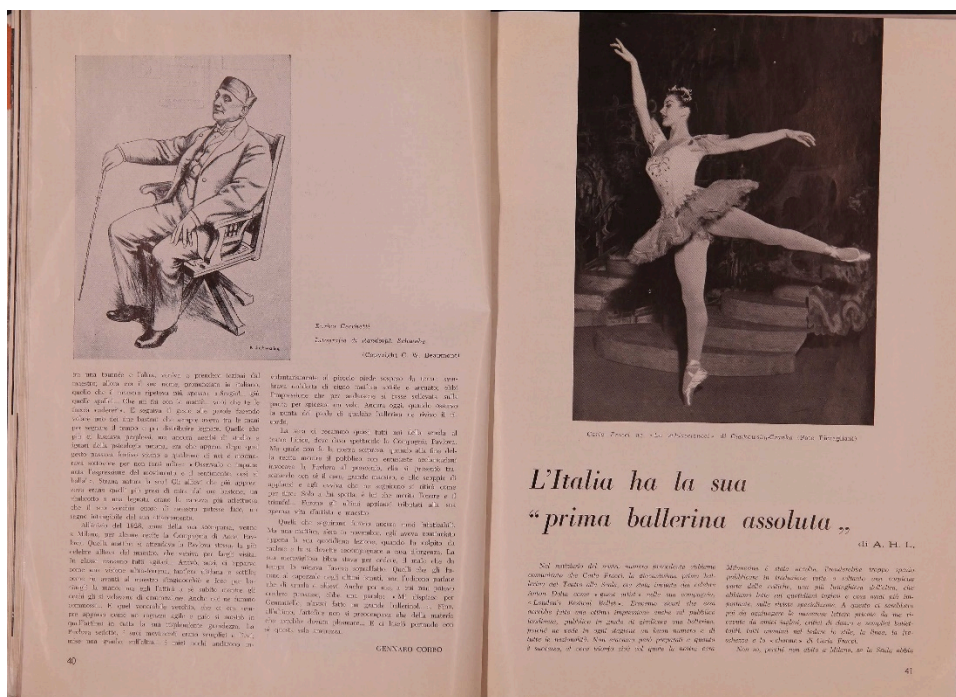


Figura 4 – «Balletto», speciale *La danza in Italia*, anno III, n. 9, febbraio 1960.

di riferimento. Ed è proprio sul problema e sulle possibilità dell'educazione che si incardina il metodo critico di Luijdjens e la sua produzione discorsiva attorno all'arte del danzatore, sulla quale mi focalizzerò nei prossimi paragrafi.

L'ideale critico: educare al meglio

Se si dovesse ricercare un paradigma teorico alla base dell'atteggiamento di Luijdjens verso il mestiere del critico, questo potrebbe essere individuato in una concezione esclusivista della cultura, quella che, secondo la celebre definizione del critico letterario inglese Matthew Arnold,⁴³ vede in essa “quanto di meglio è stato pensato e conosciuto” nei differenti ambiti delle arti e del sapere umano.

La critica, cioè, sembra essere per Luijdjens un'opera di educazione a quanto di meglio esiste (ed è esistito) nel campo della danza attraverso l'attribuzione di giudizi di valore. Affinché questi ultimi possano essere formulati e, soprattutto, affinché possano essere proposti con efficacia all'attenzione di pubblico e danzatori – ovvero dei destinatari ultimi dell'attività critica stessa – è necessario che il critico possieda una ricca rosa di idee, nozioni ed *exempla* che, tanto sul piano del lavoro del danzatore quanto su quello dell'ideazione e della realizzazione dello spettacolo coreografico, occorre considerare come punti di riferimento.

43. Arnold Matthew, *Cultura e anarchia*, Einaudi, Torino 1975.

Come si può immaginare da quanto detto fin qui, i tre assi ideali su cui si costruisce il pensiero critico di Luijdjens riguardano i metodi di insegnamento, le doti che un danzatore deve possedere e la formula che conduce alla realizzazione del perfetto spettacolo di balletto. Se l'insegnamento ideale proposto da Luijdejns si basa sul ricorso alla tecnica Cecchetti («[...] la vera base della danza, anche di quella cosiddetta “moderna” è e resta la danza accademica e [...] finora nulla può superare il sistema Cecchetti»⁴⁴) e, per la sua lunga tradizione, a quella più antica (impareggiabile per purezza e gioia di vivere) della scuola danese, per quanto riguarda il danzatore si nota come esso debba possedere un prezioso mix di qualità, le quali, come vedremo meglio tra poco, comprendono padronanza della tecnica, personalità, cultura (o comunque curiosità intellettuale), modestia, umiltà e tenacia. La composizione di un balletto, invece, si fonda per Luijdjens sulla combinazione di linguaggi artistici differenti, le cui reciproche relazioni hanno non solo plasmato la storia di questo genere di spettacolo, ma hanno anche determinato la riuscita e la qualità di ogni sua manifestazione, solo in rari casi raggiungendo una formula che apparisse equilibrata, coerente e funzionale all'efficacia dell'opera nel suo complesso. Di questo stesso avviso sembra essere anche Gino Tani quando, in un contributo pubblicato sul secondo numero di «Balletto», ricorda come la relazione fra danza, musica, poesia e pittura abbia generato quattro diverse tipologie di balletto corrispondenti ad altrettante epoche storiche:

Danza, musica, poesia, pittura: ecco, nell'ordine, gli elementi che più o meno riuniti, si avvicendano nella evoluzione semimillennaria del balletto, spettacolo in cui si compie la più complessa e originale sintesi dal Rinascimento ad oggi. [...] ciò che più le caratterizza nel balletto è la loro equivalenza come arti plastiche – danza e pittura – ed arti foniche – musica e poesia; tra le une e le altre si sviluppa tutta la gamma dei fenomeni artistici: la linea, il movimento, il colore, il volume, il rilievo, la luminosità e il chiaroscuro, la voce articolata, il puro suono [...]; dal prevalere in esso dell'uno o dell'altro elemento e, assai più di rado, dall'armonica loro contemperanza, si distinguono finora quattro tipi di balletto corrispondenti a quattro epoche: il balletto di corte, il balletto «divertissement», il balletto d'azione, il balletto russo o meglio, moderno.⁴⁵

Approfondire gli spunti contenuti nel passo appena citato porterebbe fuori dall'oggetto e dai limiti di questo saggio; sottolineo soltanto, perché ricorrerà anche in seguito, come il balletto moderno sia qui inquadrato al termine di una fase storica che inizia con l'avvento in Europa dei Ballets Russes e si perfeziona negli anni successivi alla morte di Djagilev, quando l'esempio russo, nel tempo innestatosi su terreni come quello inglese o francese, inizia a produrre frutti originali tanto sul piano della formazione dei danzatori, quanto su quello della creazione coreografica e delle istituzioni ballettistiche.

Per ognuno dei nodi teorici che ho appena suggerito riguardo alla didattica, alla figura del danzatore e alla composizione coreografica, Luijdjens colleziona nel tempo un repertorio di *exempla* che gli servono per comparare quanto vede in scena con dei modelli di riferimento, in tal modo misurandone il valore, le peculiarità, le possibilità di miglioramento per il futuro.

44. Adriaan H. Luijdjens, *Il Ballet Rambert di Londra in Italia*, in «Balletto», anno I, n. 2, cit.

45. Gino Tani, *Poetica della Danza*, in *ivi*, cit.

Ecco allora che, per ciò che concerne i metodi didattici, occorre riferirsi, da un lato, all'esempio dei grandi maestri viventi (come le russe al tempo attive tra Londra e Parigi, da Olga Preobrajenska a Lubov Egorova) e, dall'altro, alle indicazioni contenute nei libri sull'argomento, dai manuali sul metodo Cecchetti curati da Cyril W. Beaumont⁴⁶ ai volumi di quegli artisti che, come Thamar Karsavina in *Theatre Street*⁴⁷, informavano sul percorso di formazione fornito nelle maggiori scuole del mondo, dove – e questo era appunto il caso del Marijnskj – gli allievi seguivano un rigido *training* fisico e, allo stesso tempo, ricevevano una preparazione teorica che li predisponesse sia a una maggiore consapevolezza del proprio mestiere, sia alla ricerca del bello anche al di fuori dell'arte della danza.

Ricorda infatti Luijdjens:

Non si diventa la Pavlova o Margot Fonteyn e tanto meno si diventa un vero coreografo, leggendo romanzi a fumetti, settimanali a rotocalco e ascoltando distrattamente qualche canzonetta alla radio. Le ore passate frequentando concerti di musica classica saranno spese ottimamente, visitare assiduamente musei, gallerie d'arte, biblioteche e sale da concerto per la ballerina in erba e per il giovane suo compagno dovrebbe essere cosa normalissima; più tardi nella vita ciò diverrà una cara abitudine e contribuirà alla formazione della personalità allo stesso modo del frequente contatto con artisti creatori⁴⁸.

I nomi di Anna Pavlova e Margot Fonteyn ci suggeriscono la posizione di Luijdjens rispetto al problema di individuare dei modelli di riferimento per il danzatore: come torneremo a vedere più avanti, Luijdjens non smette di ravvisare in coloro che considera dei fuoriclasse una fonte inesauribile di ispirazione, costantemente alimentata attraverso uno sguardo che investe questi danzatori eccezionali scrutandone con cura la costituzione fisica, le qualità tecniche, la presenza scenica e le modalità di costruzione e interpretazione del personaggio.

Sul piano dello spettacolo di balletto, Luijdjens procede alla selezione di alcuni titoli che tende spesso a definire “perfetti”, essendo quello della perfezione un tema ricorrente nel discorso critico di questo autore, che certo la considera irraggiungibile (seppure, si badi bene, non indefinibile) ma nondimeno ricerca in quanto vede sulla scena qualcosa che le si possa avvicinare. Due esempi spiccano così fra i molti che si rincorrono sulle pagine della rivista, *Giselle* («il balletto che per gli amanti della danza è ciò che Amleto è per chi ama la prosa»⁴⁹) e *Les Sylphides*, scelti proprio perché capaci di mettere in comunicazione passato e presente sotto il segno della tecnica accademica. Se *Giselle* è giustamente presentato come il capolavoro del balletto romantico, equilibrato nella drammaturgia, emotivamente struggente e incentrato su uno dei ruoli interpretativamente più ardui della storia del balletto, *Les*

46. Si veda almeno Cyril W. Beaumont, Stanislaw Idzikowski, *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing, classical ballet, Cecchetti method*, Beaumont, London 1932.

47. Thamar Karsavina, *Theatre Street: the reminiscences*, William Heinemann, London 1930.

48. Adriaan H. Luijdjens, *Editoriale*, in «Balletto», anno I, n. 3, cit. Ritorna qui quell'atteggiamento di distacco dalla cultura popolare che ho richiamato in precedenza e che in questo caso assume la forma del disprezzo per alcuni oggetti di consumo culturale come fumetti, rotocalchi e canzonette.

49. Id., *Il Festival Internazionale del Balletto a Genova Nervi*, in «Balletto», anno, I, n. 2, cit.

Sylphides costituisce un perfetto esempio, secondo Luijdjens, di balletto classico concepito secondo criteri moderni, frutto cioè di quella riforma che Fokine (considerato forse il maggiore coreografo del Novecento) aveva portato avanti al fine di infondere nuova sostanza lirica e drammaturgica al balletto tardo-ottocentesco, schiavo di vuoti virtuosismi tecnici e spettacolari:

È una creazione completa, che con i mezzi puri del balletto: la musica, la pittura, i costumi, la luce, la coreografia e in primo luogo la danza, evoca ed esprime degli stati d'animo melanconici e tristi tutti con la sola eccezione del finale valzer brillante, che ci pervade di una gioia chiara, limpida, celeste e mette troppo presto fine alla deliziosa visione.⁵⁰

Il metodo comparativo che informa il profilo critico di Luijdjens non trovava certo molti riscontri nell'Italia della prima metà degli anni Cinquanta, quando, come s'è detto, «Balletto» vede la luce. Il suo approccio presenta diversi punti in comune con quello dei paladini della danza classica al tempo del fascismo, come Walter Toscanini e Paolo Fabbri⁵¹, ma occorre considerare che Luijdjens scrive in un contesto profondamente mutato rispetto a quello del Ventennio, dato che l'Italia, dove Luijdjens risiede stabilmente dal 1925, era passata attraverso il crollo di un regime totalitario e l'esperienza devastante della guerra mondiale.

Ciò non toglie che all'origine del metodo e del discorso critico di Luijdjens non siano da rilevare dei modelli di riferimento. Al contrario mi sembra possibile individuare un profondo debito del nostro autore nei riguardi della critica inglese coeva, dato che, come accennavo in precedenza, l'Inghilterra rappresentava un esempio da seguire tanto sul piano della pratica della danza e della creazione coreografica, quanto, per l'appunto, su quello degli studi storici, della teoria e della critica.

A dire il vero, su alcune questioni che ho citato poco sopra, come le doti essenziali per un danzatore, gli elementi costitutivi dello spettacolo coreografico e la selezione di interpreti e opere "modello", esiste in questo periodo una forte vicinanza di vedute che supera i confini nazionali e, quasi fosse patrimonio comune di critici e appassionati, mette in comunicazione Paesi diversi, a partire da Inghilterra, Francia e Stati Uniti⁵². È tuttavia innegabile che la critica inglese ricopra un ruolo egemone in questo

50. *Ibidem*.

51. Luijdjens aveva peraltro letto la rivista «La danza» del 1932 e, nell'editoriale del numero 2 di «Balletto», la cita ampiamente riportando un severo giudizio su Ruskaja.

52. Simile prossimità non riguarda solo la concordia su alcune questioni di fondo, ma caratterizza anche il piano della circuitazione internazionale di artisti e compagnie. Ne è una riprova quanto si legge nell'introduzione del volume, curato dal critico inglese A. H. Franks, *Ballet. A Decade of Endeavour* che viene dato alle stampe per l'editore londinese Burke proprio nel 1955. In questo testo, infatti, Franks sottolinea come nel decennio successivo alla Seconda Guerra Mondiale si sia creato un forte flusso di compagnie di balletto fra Londra, Parigi e New York: «[...] the demand for ballet in London, Paris and New York yet appears to remain almost insatiable» (p. IX). Scopo del volume, allora, diventa quello di illustrare i cambiamenti a cui questa forma d'arte è andata incontro nell'arco temporale considerato, il tutto a partire dagli apporti di ogni nazione: produzioni su larga scala e una compagnia disciplinata, per l'Inghilterra; costumi e scene di grande eleganza, danzatori di temperamento "gallico", audacia inventiva e linguistica da parte dei giovani coreografi, per la Francia; ricerca di una personalità coreografica contemporanea, per gli Stati Uniti. Un altro esempio di questa sorta di dialogo internazionale può forse rintracciarsi nella provenienza geografica dei collaboratori di molte riviste specializzate, spesso attivi proprio fra Londra, Parigi e New York. Questo il caso, giusto per citarne uno, del critico Edwin Denby, corrispondente da New York per la rivista inglese «Ballet» (1939-1952).

processo e si comprende facilmente come Luijdjens, sempre guidato dal principio di trarre ispirazione dai “migliori”, scelga di costruire con essa una sorta di doppio legame: professionale, ospitando su «Balletto» i contributi di autori inglesi, e teorico, dato che il loro esempio finisce per plasmare non solo il modo con cui Luijdjens pensa e giudica la danza, ma anche quello di organizzare il proprio discorso sulla pagina scritta. In particolare, seppure per ragioni forse opposte, sono due i critici che, a mio avviso, esercitano il maggiore influsso sul lavoro critico di Luijdjens: Arnold Haskell (1903-1980) e Cyril W. Beaumont (1891-1976).

Al momento della nascita di «Balletto», Haskell è un'autentica personalità del balletto inglese, noto per essere stato tra i fondatori della Camargo Society nel 1930, critico di balletto (il primo in Inghilterra, a partire dal 1935, per il *The Daily Telegraph*), autore di veri e propri best sellers⁵³ come *Balletomania* (Gollancz, London, 1935) e, non da ultimo, direttore e docente presso la Royal Ballet School dal 1946. L'eccezionalità dell'esempio di Haskell e la sua utilità per la tanto auspicata rinascita del balletto italiano è chiaramente riconosciuta fin dal primo numero di «Balletto», che non a caso ospita un articolo del critico inglese intitolato *Nascita del Sadler's Wells*, il quale, dopo un attento *excursus* storico sulle vicende della compagnia diretta da Ninette De Valois, culmina con un esplicito augurio all'Italia: «L'augurio di tutti noi del Sadler's Wells e specialmente dell'autore delle presenti righe è che in Italia, paese al quale la danza sarà per sempre debitrice, si riesca presto a formare qualche cosa che possa rivaleggiare con ciò che da noi, per causa di circostanze straordinariamente favorevoli negli anni 1929-1931, ha potuto sbocciare»⁵⁴ Al di là di questa sorta di benedizione iniziale, Haskell è davvero l'autore che sembra maggiormente ispirare Luijdjens, in particolare suggerendo l'idea che il lavoro del critico consista nell'acquisizione di alcuni principi estetici fondamentali e immutabili, i quali devono poi essere applicati all'analisi e al giudizio delle opere coreografiche. Si veda come nell'introduzione dell'edizione 1955 di *Ballet* – contemporanea dunque alla nascita di «Balletto» – Haskell presenti la struttura del volume ricordando che (cito dalla traduzione italiana del 1962): «Il balletto è un'arte che ha le sue tradizioni, e i capitoli quindi che riguardano la sua storia e la sua estetica non devono venire cambiati: essi infatti sono validi qualunque siano gli sviluppi che possano aver luogo»⁵⁵. La critica, come abbiamo già visto introducendo il punto di vista di Luijdjens sull'argomento, mira così all'elaborazione di un giudizio sulla conformità di quanto accade in scena rispetto ad alcuni essenziali principi storici ed estetici che costituiscono il patrimonio di conoscenze e gli strumenti analitici del critico stesso. Il fine di un'operazione di questo tipo è quello di educare il pubblico (il quale, secondo un'idea al tempo condivisa, incide sulla qualità degli spettacoli⁵⁶) e, parimenti, il danzatore (anche

53. Alcuni di essi saranno tradotti anche in italiano, come nel caso di *Ballet* la cui prima edizione risale al 1938 per Pelican. Fatto oggetto di numerose edizioni successive, viene tradotto in Italia per Ricordi nel 1962.

54. Arnold L. Haskell, *Nascita del Sadler's Wells*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

55. Id., *Il balletto*, Ricordi, Milano 1962, p. 10.

56. È sintomatico che l'introduzione del volume *Footnotes to the Ballet* curato da Caryl Brahms e significativamente

se Haskell, anche nel testo originale in lingua inglese, parla sempre e solo di danzatrici), il quale, per quanto allenato a livello fisico, necessita comunque di una formazione intellettuale:

Tanto il pubblico che le ballerine hanno bisogno della medesima cosa: di una base di cognizioni che sviluppi le loro facoltà critiche [in corsivo nel testo, N.d.A.]. Io ho tentato nel presente libro di preparare una simile base, sia per lo spettatore che per la giovane ballerina. Nessuna arte può essere appresa da un libro, ma un libro può aiutare il principiante ad uscire dalle sue vaghe impressioni ed a formarsi un fondamento critico che contribuirà non solo al suo piacere estetico, ma pure, alla fin fine, al salutare sviluppo dell'arte.⁵⁷

Educare il danzatore significa, per Haskell, andare dritto al cuore della danza⁵⁸, arte che deve la propria esistenza e persistenza tanto alla trasmissione di pratiche e saperi da maestro ad allievo, quanto all'apporto dei singoli interpreti, in un legame ideale che, attraverso il repertorio, collega fra loro le *étoiles* del passato e del presente: è grazie alle continue messe in scena di *Giselle*, ad esempio, che l'arte della danzatrice diviene sempre più ricca e complessa, mettendo in comunicazione Carlotta Grisi, Anna Pavlova, Olga Spessiva, Alicia Markova, Margot Fonteyn⁵⁹.

Questo tipo di approccio, come abbiamo iniziato a vedere poco sopra, si rintraccia ampiamente nel pensiero e nel lavoro critico di Luijtdjens, il quale farà proprio anche quel ritratto del danzatore "ideale" che Haskell finisce per tratteggiare nel momento in cui sistematizza e sintetizza le proprie riflessioni sull'argomento⁶⁰. Dal punto di vista di Haskell, infatti, le numerose doti che una "ballerina"⁶¹ deve possedere («beauty, personality, mechanical ability, technique, musicality, dramatic ability, character and outlook»⁶²) sono tenute assieme dalla perfetta fusione e dalla reciproca esaltazione di individualità e tecnica, intesa, quest'ultima, in un'accezione eminentemente classica, ovvero «based on the five

sottotitolato *A book for Balletomanes* si apra con la seguente dichiarazione: «The History of Ballet can be seen reflected in the history of its followers». Caryl Brahms (a cura di), *Footnotes to the Ballet*, Peter Davis, London 1943 (8ª edizione), p. VII. A differenza di quanto accadeva in Italia, dove comunque per tutta la fase storica qui esaminata gli spettacoli d'opera e di balletto rimangono appannaggio di una cerchia relativamente ristretta di persone, in Inghilterra il balletto era divenuto un genere di spettacolo realmente popolare. In una situazione di questo tipo, dunque, diviene maggiormente comprensibile la necessità di educare il pubblico e di raffinarne il gusto, distinguendo gli intenditori dalla massa dei frequentatori del teatro di danza.

57. Arnold L. Haskell, *Il balletto*, cit., pp. 13-14.

58. Vale d'altronde la pena di ricordare che, nell'analizzare le componenti costitutive del balletto, Haskell faccia figurare al primo posto proprio la ballerina, seguita da: coreografo, musica, letteratura (soggetto e libretto). Cfr. *Ivi*, pp. 43-85.

59. Sono questi i nomi delle maggiori interpreti di *Giselle* proposti da Haskell in *ivi*, pp. 186-187.

60. Haskell doveva essere d'altronde considerato un esperto delle questioni concernenti l'arte del danzatore. Non a caso, nel volume *Footnotes to the Ballet* (cfr. *infra*, nota 52) gli viene affidata proprio la sezione dedicata a questo argomento, intitolata, per l'appunto, *The Dancer* (pp. 3-46), che, anche in questo caso, occupa la prima parte del testo.

61. Con questo termine non si allude genericamente alla cosiddetta «ballet dancer», ma si intende l'«undisputed leader of the classical type of dancer», capace di superare le classificazioni in caratteri (danzatrice di carattere, di mezzo carattere e classica) e le difficoltà tecniche per riuscire ad interpretare ruoli fra loro molto diversi, come nel caso di Thamar Karsavina, oppure specializzarsi in quelli eminentemente classici quali *Giselle*, *Aurora di La Belle au bois dormant* o *Odette/Odile di Le lac des cygnes*. Cfr. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., pp. 11-12. Questa accezione del termine "ballerina" sarà accolta e impiegata anche da Luijtdjens, che vi farà ricorso aggiungendo espressioni come «nel senso che si dà a questo vocabolo all'estero», oppure «nel senso che quella parola ha oltre frontiera». Cfr. Adriaan H. Luijtdjens, *Maggio Musicale Fiorentino*, «Balletto», anno I, n. 3, cit; Id., *Sebastian Schiaccianoci e La Lampara alla Scala*, in «Balletto», anno I, n. 4, cit. A proposito delle ballerine classiche, Luijtdjens utilizza anche l'espressione ballerina «assoluta».

62. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 7.

positions, which produces long graceful lines and which is neither acrobatic nor in any way violent and lacking in dignity»⁶³; ben lungi dal mirare a uno sterile sfoggio di virtuosismo, la tecnica è invece lo strumento che consente alla danzatrice di esprimere la propria personalità, arrivando a sviluppare quella che Haskell definisce «dance conception»⁶⁴, ovvero la capacità, per un danzatore, di fare vivere la congiunzione (letteralmente, the «junction») esistente tra un movimento e l'altro e, soprattutto, di far dimenticare l'esistenza di passi preordinati all'origine della propria azione, quasi essa fosse frutto di un impulso estemporaneo.

Anche l'altro fondamentale modello di Luijldjens, lo storico, critico ed editore inglese Cyril W. Beaumont, tende spesso a indagare, problematizzare e sostenere l'arte del danzatore, come emerge tanto dal lavoro editoriale e giornalistico, quanto dalle attività che Beaumont svolge nel tempo in veste di animatore culturale e *talent scout*⁶⁵. Sul piano del discorso critico e teorico, è evidente una forte vicinanza di orientamenti fra Beaumont, Haskell e, lo vedremo, Luijldjens rispetto al tema della necessità, per un danzatore, di plasmare totalmente il proprio corpo⁶⁶ secondo quanto previsto dalla tecnica accademica ma, allo stesso tempo, di sviluppare una personalità che trascenda la dimensione dell'addestramento fisico, come dimostrava l'esempio di danzatori mitici quali Olga Spessiva⁶⁷ (il cui corpo era «[...] the rare authentic note which, presuming certain essentials, requires anything from fifteen to twenty years'

63. *Ivi*, p. 14.

64. *Ivi*, p. 18. Il metodo ideale per acquisire una perfetta tecnica classica è, per Haskell, quello russo, il quale, frutto della fusione di tradizioni autoctone e tecnica franco-italiana, nel Novecento è stato poi declinato in modo diverso a seconda dei Paesi in cui veniva insegnato e praticato. A tal proposito dichiara: «*Russian ballet, the Russian style of dancing, is a blend of French and Italian methods adapted for the Russian physique and temperament and developed by a series of great individual artists* [in corsivo nel testo]». *Ivi*, p. 31.

65. Penso ad esempio al faticoso lavoro che conduce alla pubblicazione dei manuali sul metodo Cecchetti e alla costituzione della Cecchetti Society (1922), evidente testimonianza di una visione della didattica e della tecnica accademica come fondamento della formazione del danzatore e, parimenti, della nascita del balletto inglese; in questa direzione può essere collocato anche il lavoro condotto in seno all'Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) di cui la Cecchetti Society diviene affiliata nel 1924. Per la ISTD Beaumont pubblica, contribuendovi, il periodico *The Dance Journal* e tiene corsi di storia e teoria del balletto. Per ciò che concerne il sostegno ai giovani talenti, invece, esso passa non solo attraverso i suggerimenti forniti in sede critica ma, talvolta, anche grazie al concreto aiuto finanziario volto all'arricchimento o al completamento del percorso di formazione. Così accade, ad esempio, nel 1953, quando Beaumont si offre di pagare le lezioni di Kirstein Simone con Vera Volkova. Su quest'ultimo punto e, più in generale, sul percorso biografico e professionale di Beaumont si veda Kathrine Sorley Walker, *Cyril W. Beaumont. Dance writer and publisher*, Dance Books, London 2006, p. 100.

66. Beaumont sarà molto preciso nell'indicare le doti fisiche che, a suo parere, caratterizzano la perfetta ballerina classica. Nel saggio *The Practice of Ballet Criticism* del 1950, significativamente dedicato a Margot Fonteyn, l'autore si sofferma sui dettagli anatomici della danzatrice ideale, che deve avere un collo lungo e snello, un busto sottile ma non al punto da mostrare le costole, braccia lunghe con gomiti rotondi, gambe eleganti e ben modellate, caviglie sottili e collo del piede arcuato. Cfr. Cyril W. Beaumont, *The Practice of Ballet Criticism*, in Cyril Swinson (a cura di), *Dancers and Critics*, Adam and Charles Black, London 1950, p. 17. Mi preme sottolineare che questo saggio fa parte di un volume in cui tredici fra i maggiori critici attivi tra Inghilterra, Stati Uniti e Francia propongono ciascuno il ritratto di un danzatore celebre (come Alicia Markova, Yvette Chauviré o Tamara Toumanova) con l'intento di riflettere sulla natura, gli strumenti e le finalità della critica di danza. Come già sottolineavo in precedenza, anche in questa pubblicazione sono davvero numerose le tematiche condivise fra i diversi autori, dall'importanza di tecnica, stile e musicalità fino all'apporto ideativo del danzatore e, quindi, alle difficoltà connesse alla costruzione del ruolo.

67. Più conosciuta come Olga Spessivtseva.

study for its production»⁶⁸) o Vaclav Nizinskij («He could play upon movement in the same way that a great actor clothes words, now with fire, now with the most melting tenderness»⁶⁹). Al contrario, quando questa manifestazione dell'individualità per mezzo della tecnica non si produce, la danza tende a somigliare pericolosamente all'acrobazia, come suggerito da Beaumont nel 1948 a proposito della compagnia del marchese de Cuevas: «They execute the most difficult steps with a surprising ease. They dazzle with their brilliance. But there is little genuine atmosphere, little real feeling behind the movements. One is entertained but rarely moved, and one goes home with a sense of disappointment and dissatisfaction»⁷⁰.

Spostando ora l'attenzione sugli aspetti che avvicinano più direttamente il percorso di Beaumont a quello di Luijdjens, vediamo come il critico inglese ricorra sovente alla pratica della comparazione paragonando sia differenti versioni di uno stesso titolo, sia diverse interpretazioni di un medesimo ruolo⁷¹ e notiamo che, analogamente a quanto farà poi Luijdjens, Beaumont ricerca un diretto contatto con i danzatori, sia puntellando le proprie recensioni di consigli e raccomandazioni⁷², sia instaurando con essi sinceri e duraturi rapporti di amicizia, anche se semplicemente sotto forma di corrispondenza epistolare⁷³. I suggerimenti di Beaumont riguardano soprattutto la costruzione del personaggio⁷⁴,

68. Cyril W. Beaumont cit. in Id., cit., p. 51.

69. Id., cit. in *ivi*, p. 94.

70. Id., cit. in *ivi*, p. 86. Qualcosa di molto simile veniva espresso da Haskell quando, nel già citato *Footnotes to the Ballet*, contrapponeva il danzatore all'acrobata, ricordando come caratteristica del secondo fosse proprio quella di mostrare le difficoltà tecniche che andava ad eseguire trasformandole nel principale oggetto d'attenzione per il pubblico: «[...] the acrobat stresses the difficulty, while the dancer uses them as a means to an end». Cfr., Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 17.

71. È quanto ad esempio accade nell'ottobre 1946, quando mette a confronto quattro eccezionali interpretazioni di *Giselle* andate in scena a Londra fra giugno e luglio dello stesso anno, ovvero quelle di Margot Fonteyn, Alicia Alonso, Yvette Chauviré e Sally Gilmour. Cfr. Cyril W. Beaumont, *Dancers under my lens. Essays in ballet criticism*, Beaumont Press, London 1949, pp. 80-87. *Giselle* avrebbe d'altronde fornito anche a Luijdjens l'occasione di paragonare interpreti di rilievo, come quando, nel 1955, assiste alle performance di Rosella Hightower e Nora Kaye in occasione di una tournée italiana dell'American Ballet Theatre. Queste due artiste offrono due interpretazioni opposte e complementari del personaggio: se la Hightower, «tecnicamente forse la più dotata di tutte le ballerine viventi», è sublime nel secondo atto «che domanda esattezza e molta nitidezza di esecuzione», Nora Kaye eccelle nel primo, del quale fa risaltare ogni minima sfumatura emotiva offrendo una straordinaria prova d'attrice oltre che di grande danzatrice. Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *L'American Ballet Theatre in Italia*, in «Balletto», anno I, n. 4, cit.

72. Sembrerebbe in parte concepito con l'intento di nutrire un simile dialogo tra critico e danzatori anche il volume antologico *A Miscellany for dancers* (Beaumont Press, London 1934). Nel curare quest'erudita e variegata raccolta di testi che spazia dall'antichità al tempo presente, infatti, Beaumont sembra voler realizzare, da una parte, un omaggio ai grandi danzatori della storia destinato innanzitutto ai ballettomani e condotto attraverso un'ampia raccolta di cronache, aneddoti e curiosità; d'altra parte, però, il volume potrebbe svolgere anche la funzione di breviario per il danzatore, stimolando non solo il suo desiderio di emulazione dinanzi all'esempio di interpreti inarrivabili come Taglioni, Pavlova o Nizinskij, ma anche presentandogli – sotto forma di veri e propri precetti da seguire – le suggestioni, gli spunti e i consigli di teorici, poeti, filosofi e maestri di ballo.

73. Kathrine Sorley Walker cita peraltro alcuni messaggi di ringraziamento dei danzatori che (come Anton Dolin, Sally Gilmour, Violette Verdy o Moira Shearer) avevano trovato nelle parole di Beaumont un aiuto concreto per comprendere e migliorare le proprie interpretazioni. Cfr. Kathrine Sorley Walker, cit., pp. 74 e sgg.

74. Beaumont aveva d'altronde tentato di analizzare il lavoro del danzatore sul personaggio dividendolo in tappe ben precise. Dopo l'iniziale memorizzazione dei passi, si passava a una fase in cui si aggiungevano lo stile e il colore richiesti dall'ambientazione del balletto; a questo punto il danzatore poteva concentrarsi sull'immedesimazione, formarsi un'idea dell'itinerario emotivo del personaggio e cercare di trasmetterla al pubblico. Questo processo è descritto dettagliatamente in

rispetto alla quale fornisce non solo dettagliate indicazioni di carattere storico ed estetico ma, soprattutto per i titoli del repertorio classico, illustra anche le intenzioni profonde della drammaturgia, il ruolo del danzatore in relazione agli altri elementi della scena, la progressione temporale ed emotiva dell'intera azione. Beaumont indirizza le proprie indicazioni a tutti gli interpreti indistintamente, dal corpo di ballo alla grande *étoiles*, come testimoniano, ad esempio, le parole dedicate a Margot Fonteyn nel 1948, quando interpreta il ruolo di Odette/Odile in *Swan Lake*. Riporto di seguito un commento relativo al secondo atto, dal quale peraltro emerge, attraverso il richiamo al personaggio di Giselle, quella tendenza alla comparazione che ho appena menzionato:

Miss Fonteyn's latest interpretation introduces an effective note of brooding tragedy in her features, but the expression is largely permanent so that it takes on the character a tragic mask. With all due respect, I consider this a defect, for expression gains only by force of contrast with others. In some ways the first phase of Odette's entrance resembles Giselle's final exit at the end of the ballet of that name, only the sequence of mood is reversed. One expects the interpreter of Giselle to suggest that her body is swiftly growing rigid as life ebbs from her veins. Similarly, it is reasonable that Odette's features should seem set while she is completing the metamorphosis by which she passes from swan to human. [...] In the same way one expects to be aware of her gradual response to Sigrifried's courting, at first shy and tender, then impassioned.⁷⁵

Si mette qui in discussione l'efficacia della danzatrice nel restituire l'evoluzione emotiva e psicologica del proprio personaggio in relazione allo sviluppo complessivo dell'azione; considerazioni analoghe, giusto per fare un altro esempio significativo, compaiono dinanzi a ciò che appare come un «incidento» durante la rappresentazione di *Giselle* offerta nel 1948 da quelli che erano forse i suoi maggiori interpreti viventi: Alicia Markova e Anton Dolin. In particolare, lo sguardo di Beaumont si sofferma su un dettaglio dell'azione di Dolin durante la scena della follia:

When Giselle's reason suddenly snaps, Albrecht stands sideways, his back to her. The intention, of course, is to give the stage entirely to her. In theory this is admirable, but surely the same condition can be attained in a slightly different way. Is it conceivable that a man who loves a girl so deeply should turn his back upon her in the hour of her greatest need?⁷⁶

Questa ricerca di coerenza fra la performance del danzatore e il resto dell'azione scenica ci conduce verso un ultimo fondamentale punto di contatto fra Beaumont e Luijtdjens relativo al modo di approcciare lo spettacolo coreografico⁷⁷ e restituirlo sulla carta. Le cronache e i volumi di Beaumont,

Cyril W. Beaumont, *The Practice of Ballet Criticism*, cit., pp. 18-19.

75. Cyril W. Beaumont, *Dancers under my lens*, cit., p. 152.

76. *Ivi*, p. 160. Ho voluto riportare queste parole perché risultano estremamente vicine a molte delle considerazioni che Luijtdjens svilupperà all'interno di «Balletto». Si legga ad esempio quanto scrive a proposito della scena della camera da letto nella versione di *Romeo e Giulietta* coreografata da John Cranko e messa in scena al Teatro Verde di Venezia nel 1957: «[...] dopo essersi congedato dalla sposina dopo l'unica loro notte di amore, Romeo, che deve fuggire dal finestrone, se ne va rivolgendo le spalle a Giulietta. Se non sempre nella vita vera, almeno in teatro e certo in un balletto, chi ama lascia l'oggetto amato retrocedendo per bearsi fino all'ultimo della desiderata visione». Cfr. Adriaan H. Luijtdjens, «*Romeo e Giulietta*» al Teatro Verde di Venezia, in «Balletto», anno II, n. 7, cit.

77. Non c'è spazio qui per approfondire questo punto. Voglio solo sottolineare che, nel già citato saggio *The Practice of Ballet Criticism*, Beaumont si pone una lunghissima lista di domande a cui, dal suo punto di vista, ogni critico dovrebbe

infatti, rappresentano non solo un tesoro di informazioni sul balletto dei secoli XIX e XX al quale Luijdjens attinge a piene mani⁷⁸, ma sembrano anche sorretti dall'idea che le opere coreografiche ben riuscite abbiano in sé una sorta di intima necessità, un equilibrio interno che non bisogna alterare con modifiche a posteriori. Per questa ragione, nel momento in cui si trova a recensire un balletto, specie nel caso di quelli del repertorio classico, Beaumont (e così farà anche Luijdjens) cerca di illustrarne nel dettaglio il processo creativo, magari soffermandosi sulle intenzioni e le testimonianze dei suoi creatori⁷⁹, il tutto con l'intento di dimostrare l'adeguatezza, la coerenza e l'efficacia della messa in scena nel suo complesso. Simile prospettiva, che non significa certo chiusura verso le nuove creazioni coreografiche⁸⁰, conduce a una scrittura critica che, fondendo erudizione e analisi⁸¹, assume la forma di recensioni fondamentalmente bipartite, in cui, dopo ampi affondi di ordine storico ed estetico, trovano posto lunghe descrizioni tendenti a evocare l'immagine di quanto effettivamente accaduto in scena. Una struttura di questo tipo risulta certo in piena sintonia con quella che, in definitiva, costituiva per Beaumont il fine ultimo della critica di danza:

to describe a particular ballet and then to discuss its merits and defects, if any, as a complete work of art; this to be followed by a consideration of any individual contributions of importance made by members of the cast. [...] The critic's first duty then is to try and inform the reader what the ballet is about, and, the more vivid the impression conveyed, the better.⁸²

Il mestiere di danzare

Se nel paragrafo precedente ho provato a individuare alcuni nodi del pensiero critico di Luijdjens, cercherò ora di vedere, passando «from the general to the particular; in short, from the ballet to the dancer»⁸³, in che modo egli affronti le questioni legate all'arte del danzatore nelle lunghe e articolate recensioni pubblicate su «Balletto».

rispondere prima di giudicare un balletto. Queste domande – che spaziano dall'appropriatezza del tema al rapporto danza-mimica, dall'innovatività del linguaggio coreografico all'apporto di scene e costumi – sono estremamente simili a quelle sollevate da Luijdjens nelle sue recensioni per «Balletto». Cfr. Cyril W. Beaumont, *The Practise of Ballet Criticism*, cit., pp. 14-15.

78. Luijdjens riporta ad esempio degli ampi estratti dell'edizione 1948 del volume *The ballet called Giselle*. Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *Il Festival Internazionale del balletto a Genova-Nervi*, in «Balletto», anno I, n. 2. Un altro riferimento, giusto per citare il più celebre, doveva essere *Complete Books of Ballet: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth* (Putnam, London 1937) e i successivi supplementi.

79. Vale la pena di ricordare che le fonti privilegiate da Beaumont per lo studio dei balletti contemporanei sono proprio le interviste con artisti e collaboratori. Su questo punto si veda Kathrine Sorley Walker, cit., p. 69 e sgg.

80. Segnalo qui come lo stesso possa dirsi a proposito di Luijdjens, che esalterà senza riserve opere come *Fall River Legend* (1948) di Agnes de Mille o *Symphonie pour un homme seul* (1955) di Maurice Béjart.

81. Annamaria Corea definisce d'altronde l'approccio di Beaumont come «descrittivo e analitico». Cfr. Annamaria Corea, cit., p. 45.

82. Cyril W. Beaumont, *The Practice of Ballet Criticism*, cit., p. 13.

83. *Ivi*, p. 16.

Il primo aspetto che bisogna rilevare riguarda quell'istanza educativa che, come abbiamo visto, risulta non soltanto sottesa al suo modo di concepire e praticare la critica di danza, ma emerge anche con forza quando viene affrontato un tema-cardine nella riflessione di Luijdjens sul danzatore, vale a dire quello della formazione. Quando punta lo sguardo su un determinato interprete, infatti, Luijdjens non può fare a meno di citare meticolosamente le istituzioni e i maestri che ne hanno segnato il percorso formativo, quasi a voler ricostruire quello che Arnold Haskell chiama «artistic pedigree» e che consente di stabilire una sorta di *purezza* negli studi del danzatore, ovvero la forza del legame che, grazie ai suoi maestri, lo connette alle maggiori scuole del mondo e, quindi, alle origini stesse della danza classica⁸⁴. Conoscere la scuola da cui ogni interprete proviene, significa anche, per Luijdjens, avere delle indicazioni di riferimento che gli consentono di giudicarne l'operato: dal tipo di formazione di un danzatore è possibile dedurre i tratti distintivi del suo stile⁸⁵, gli aspetti tecnici in cui sarà più o meno versato, le attitudini interpretative prevalenti e, soprattutto, la tendenza a rielaborare in modo personale gli insegnamenti ricevuti. Su quest'ultimo punto, decisivo per definire l'identità e la qualità della performance danzata, si possono citare le considerazioni espresse da Luijdjens a proposito del francese Michel Renault, il quale, seppur insofferente rispetto alla sobrietà dello stile francese, finisce tuttavia per celebrarlo proprio grazie alla sua scalpitante esuberanza:

Qui abbiamo [...] un danzatore che ha tanta personalità, una tale gioia di vivere, una così esuberante vitalità, che lo stile, nel quale fin da piccolo bambino egli è stato elevato, per lui è come un vestito troppo stretto. Gli sta addosso sì, ma è come stia per scoppiare e come se la potente

84. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 10. Il critico inglese sottolinea inoltre l'assoluta centralità del percorso formativo dichiarando: «The dancer is the daughter of her teacher, and in comparatively few generations it is possible to trace the pedigree back to the very origins of the classical dance; one weak link in the chain and something indispensable is missing. *No dancer taught by a nonentity has ever been anything but a nonentity herself* [in corsivo nel testo]». Cfr. *Ibidem*.

85. Luijdjens recupera la tradizionale classificazione degli stili nazionali, distinguendo ad esempio tra quello francese (caratterizzato da grazia del portamento, raffinatezza, *aplomb* perfetto, cura nei passi *terre à terre* e nei *developpés*, leggera secchezza e freddezza d'esecuzione) e quello italiano (connotato invece da forza, spettacolarità del *port de bras*, sveltezza, attacco, precisione nella tecnica femminile e grazia virile in quella maschile), ai quali si aggiungono gli apporti della ben più recente scuola inglese, connotata da disciplina ed eleganza. Sul piano dello stile, però, Luijdjens sembra auspicare una sorta di fusione che consenta di unire gli aspetti migliori delle diverse tradizioni nazionali. Si veda ad esempio quanto dichiara a proposito della danzatrice francese Sabine Leblanc, che, dopo aver trascorso un periodo di tempo a contatto con la scuola del Teatro dell'Opera di Roma, mostrava evidenti miglioramenti: «Sabine Leblanc, [...] ha arricchito durante la sua permanenza di pressoché due anni a Roma le sue possibilità tecniche e alla raffinatezza e l'*aplomb* della scuola francese accoppia adesso [...] una forza che prima non aveva, una sveltezza e un brio che sono tra le più apprezzate caratteristiche della scuola italiana». Cfr. Adriaan H. Luijdjens, *Maggio Musicale Fiorentino*, in «Balletto», anno I, n. 3, cit. Un discorso a parte è invece riservato a quanto accadeva al di là della cortina di ferro, sia perché ben poco era effettivamente possibile conoscere della situazione della scuola russa, sia perché essa si fondava su tradizioni didattiche diverse da quelle europee. Entrambi questi aspetti sono richiamati da Luijdjens a proposito dei danzatori ungheresi Nora Kovatsj e Istvan Rabovsky, i primi, peraltro, a compiere quella «fuga in occidente» che avrebbe poi avuto come protagonisti Rudolf Nureyev o Michail Barysnikov: «A noi possono sembrare bravissimi tecnicamente ma occorre tenere conto del fatto che si servono di una tecnica del tutto diversa di quella che ci è nota. Provengono da un'altra scuola. Qui Blasis e Cecchetti non c'entrano. Abbiamo lo stile Legat, il vero stile "russo" che secondo certi critici sarebbe lo stile italo-francese che Italiani e Francesi hanno dimenticato». Cfr. Id., *Il festival di Nervi*, in *ibidem*. Formatosi all'Opera di Budapest e, dopo essere stati notati da Galina Ulanova, anche al Kirov di Mosca, Nora Kovatsj e Istvan Rabovsky chiesero asilo politico in Occidente nel 1953 a seguito di una rocambolesca fuga da Berlino Est durante una tournée dell'Opera di Budapest. La loro tecnica spettacolare era destinata a fare sensazione negli Stati Uniti, dove in effetti si trasferirono.



Figura 5 – Materiali promozionali della coppia di danzatori ungheresi Nora Kovatsj e Istvan Rabovsky e dell' étoile dell' Opéra di Parigi Liane Daydé. Questi documenti, verosimilmente risalenti alla metà degli anni Sessanta, sono di proprietà del Fondo Mario Porcile – Cro.me – Milano.

muscolatura dell'atleta possa ad ogni momento rompere quella pur tanto robusta guaina, lo stile, che ne plasma tutta la persona e nella quale la persona non tiene. [...] Ha un così sviluppato senso del teatro che ad ogni sua "entrée" il pubblico rimane come elettrizzato [...]. Se ci si domanda di dare una breve sintesi di ciò che è Michel Renault nella danza di oggi, risponderemo; Renault è un danzatore nato con la "panache". E per ciò, pur staccandosi dallo stile francese che gli è come un letto di Procruste egli è il più francese di tutti.⁸⁶

La scuola lascia tuttavia nell'interprete un'impronta profonda, che ne plasma il modo di stare in scena e che non lo abbandona nemmeno quando questi intraprende una carriera internazionale. Ciò accade, ad esempio, nel caso di Svetlana Beriosova che, prima ballerina della compagnia del Royal Ballet, conserva un piacere della danza e un vigore interpretativo certo caratteristici della scuola da cui proviene, quella russa, ma in evidente contrasto con l'eleganza serena di quella inglese. Una simile attitudine emerge soprattutto nelle occasioni in cui Beriosova può dare sfogo al virtuosismo, come nel *Divertissement* tratto da *Lo Schiaccianoci* che il Royal Ballet presenta al Festival di Nervi nel 1959:

Lì, Svetlana Beriosova si è lasciata andare in un modo come difficilmente ella può fare nel sempre un po' meticoloso ambiente del Coven Garden. Per quelle sere ella è stata ciò che in fondo è, cioè una grande danzatrice russa che liberamente e con profondo senso musicale muove braccia e gambe. A lei questo stile grande è innato e anche se possiamo ammettere che nel "Royal Ballet"

86. Id., *Il balletto dell'Opera di Parigi a Nervi*, in «Balletto», anno II, n. 5, ottobre 1957.

solo in qualche occasione del tutto speciale le possa essere concesso di danzare come l'anima le dice, poiché romperebbe altrimenti l'unità di stile che è forse il pregio maggiore del grande complesso inglese, noi auguriamo alla deliziosa artista che è Svetlana Beriosova, che si trovi il modo di venirle incontro il più possibile in ciò che per lei oltre a una qualità artistica è quasi un bisogno fisico.⁸⁷

Una componente essenziale del mestiere del danzatore consiste nello sviluppare la consapevolezza delle proprie carenze tecniche e nel praticare un *training* quotidiano che consenta di colmare al meglio le lacune esistenti. Queste ultime devono essere una preoccupazione costante del danzatore, il quale, specie quando ricopre ruoli di primo piano in grandi compagnie, deve andare alla ricerca del maestro che più possa essergli d'aiuto, anche nel caso in cui ciò significhi affrontare le spese e l'impegno di un trasferimento in un paese straniero. Sono sintomatici di ciò i consigli che Luijdjens rivolge al giovane Jacques D'Amboise, destinato a diventare una delle maggiori stelle del New York City Ballet, nel 1955:

È un ragazzo dalle possibilità vastissime, per quanto, visto la forma delle sue gambe e il suo gaio carattere di robusto atleta, egli riuscirà probabilmente meglio in “demi-caractère” che non nella linea “danse noble”; egli corre però il tremendo pericolo che le sue non comuni doti andranno sprecate se egli non si decide presto a prendere per qualche tempo delle lezioni da uno dei pochi “maitres de ballet” adatti a dare l'ultimo tocco a un ballerino maschio che già tende a contentarsi di ciò che egli per ora sa fare. L'ideale per lui sarebbe probabilmente la famosa Vera Volkova che, dopo l'imperdonabile errore del Teatro alla Scala di lasciar partire una tanta maestra dall'Italia, ora si trova a Copenhagen.⁸⁸

Come si vede, il punto di partenza per ogni carriera di danzatore risiede nella materialità del corpo umano, ovvero in quello strumento che, plasmato dalla tecnica per conformarsi a un preciso modello anatomico e meccanico, reca anche la traccia dei ruoli che l'aspirante artista della danza potrà poi far vivere sulla scena. L'occhio del critico indugia così sulle caratteristiche fisiche degli interpreti⁸⁹ per saggiarne l'adeguatezza rispetto alla tecnica classica e, eventualmente, suggerire delle correzioni, le quali, come s'è visto anche nel caso di Cyril W. Beaumont, investono in realtà ogni aspetto della performance di un danzatore, giungendo così al livello dell'esecuzione e, soprattutto, della costruzione del ruolo, che va sviluppato coerentemente con le implicazioni della coreografia, della musica, del soggetto e dell'apparato scenico. Rispetto a quest'ultimo punto, è evidente come la tecnica sia parte integrante dell'interpretazione di un personaggio, al punto che un errore o una sbavatura può comprometterne del tutto la credibilità, l'efficacia, l'incanto. Accade così che, nel vestire i panni di Aurora in *The Sleeping*

87. Id., *Il “Grand Divertissement” di Genova Nervi*, in «Balletto», anno II, n. 7, cit.

88. Id., *Il New York City Ballet al Maggio Musicale Fiorentino*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit. Sul rapido passaggio di Vera Volkova e sul suo allontanamento dalla Scala vedi Patrizia Veroli, *Milloss*, cit., p. 305.

89. Meritano certo attenzione quei danzatori che presentano caratteristiche fisiche pressoché perfette, come nel caso di Herbert Bliss: «È noto che non esistono delle gambe dritte e che si passa dalle gambe pronunziate a chasse, che troviamo presso quasi tutti i “danseurs nobles”, a quelle decisamente curvate a O, che fanno il forte saltatore adatto soltanto a parti di carattere, attraverso tutta una gamma di sfumature nella quale manca però la gamba perfettamente diritta. È compito dell'insegnante di correggere ove occorre e di far sì che lo spettatore non troppo avveduto crede di vedersi davanti null'altro che degli esemplari perfetti della razza umana. Con Bliss certo non vi è stato molto da correggere, anzi sarebbe difficile nominare più di altri due o tre ballerini maschi che possono vantare delle estremità così ben tornite per la danza». Adriaan H. Luijdjens, *Balletti a Venezia*, in «Balletto», anno I, n. 3, cit.

Beauty, Violetta Elvin, in Italia nel 1955 in occasione della tournée del Sadler's Wells Ballet, non riesca a non mostrare lo sforzo necessario a eseguire alcuni complessi passaggi della coreografia, come nel tremendo Adagio della Rosa quando la ballerina deve mantenere per lungo tempo la posizione *attitude en arrière* sulle punte e, staccando per ben quattro volte la mano da quella del partner, sollevare entrambe le braccia in quinta posizione:

Ora se la ballerina, come era il caso di Violet⁹⁰ Elvin, alza e specialmente abbassa la mano, senza tenere alcun conto della languida musica e non “soavemente” come è prescritto, ma con uno scatto così brusco che l'ignaro si domanda se forse essa si sia sbagliata ed abbia corretto fulmineamente un errore, allora l'intenditore ne conclude che la ballerina non stava occupandosi dei suoi principi, ma era preoccupata del proprio equilibrio e non del tutto certa di farcela.⁹¹

L'imprecisione tecnica rompe non solo la magia della situazione rappresentativa, ma, come accade nella posa finale del *grand pas de deux* del terzo atto (il cosiddetto *poisson*), delude le aspettative del ballettomane che, un po' come il melomane, ricava uno speciale piacere estetico e una peculiare sollecitazione sensoriale proprio dall'atto di ammirare una prodezza tecnica eseguita senza sforzo e preoccupazioni apparenti:

Ora Violet Elvin, invece di buttarsi nelle braccia del principe vi si adagiava e ciò tutte e tre le volte che la coreografia prescrive quella data mossa. [...] Sappiamo benissimo e ammettiamo senza riserva che si tratta di una “bravura” di un “tour de force”, ma così come nessun amatore d'opera, per quanto sprezzante di pezzi di bravura, dirà che una data aria è stata cantata alla perfezione quando l'acuto è stato preso un ottavo più in basso, così non si può dire che il “pas de deux” è stato ballato bene quando il momento più sensazionale è stato semplicemente sorvolato.⁹²

In questa stessa tournée del 1955, però, il ruolo di Aurora era interpretato anche da Margot Fonteyn, e Luijdjens, com'è facile immaginare, non perde l'occasione di paragonare le due danzatrici. Da un certo punto di vista si può allora dire che Margot Fonteyn, «musicale in un modo che ha del magico»⁹³, rappresenta un po' l'opposto della Elvin, in quanto mostra di possedere un'intelligenza tecnica, una padronanza della scena e una sensibilità che riescono a trasfigurare i limiti fisici ed esecutivi:

Se una sussurrata osservazione è permessa davanti a così eccelse qualità, allora vorrei dire che Margot Fonteyn non ha eccezionale “*élévation*” e che il suo “arabesque” non ha l'alterra (sic) che distingue p.es la Toumanova. Ma che forza di caratterizzazione, che profonda musicalità, che equilibrio, che esattezza, che vita interiore di grande artista che vive palpitante ed in umiltà tutta la sua parte! Nulla potrebbe essere più distante da “acrobazia”, della dolce finezza delle sue movenze nel secondo e nel quarto atto del “Lac des Cygnes”. E la semplicità di tutto!⁹⁴

Margot Fonteyn può dunque contare non solo su una eccezionale personalità artistica, ma anche su quella qualità che Arnold Haskell, a suo dire seguendo le indicazioni di Bronislava Nijinska, aveva

90. Più nota, come s'è visto, non il nome di Violetta Elvin.

91. Id., *Il Sadler's Wells in Italia*, in «Balletto», anno I, n. 1, cit.

92. *Ibidem*.

93. *Ibidem*.

94. *Ibidem*.

definito come autentica «technique», ovvero la capacità di tenere insieme abilità meccaniche e consapevolezza scenica: «There is a case where technique may disguise a failure in mechanical ability, the brilliant recovery from a slip or error, the disguising of some mechanical lacuna». ⁹⁵

Ogni paragone, ogni considerazione di ordine tecnico, così come ogni rilievo sulle carenze interpretative viene a cadere nel momento in cui ci si trova di fronte ai fuoriclasse, dinanzi ai quali l'attitudine giudicante del critico deve essere messa a tacere. Non può che essere così nel caso di Alicia Markova, la cui unicità emerge con una forza ancora maggiore quando si trova a dividere la scena con altre grandi artiste, come accade in occasione del *Pas de quatre* del 1957 coreografato da Anton Dolin ⁹⁶ e andato in scena al Festival di Nervi con interpreti, oltre alla stessa Markova, Yvette Chauviré, Margaret Schanne e una giovane Carla Fracci. Nel *Pas de quatre* la danzatrice inglese interpreta la parte di Maria Taglioni e, nel momento in cui esegue la sua variazione, Luijldjens non può fare a meno di dichiarare che «lì si vedeva che anche tra le grandissime vi è pur sempre una gradazione» ⁹⁷. Alicia Markova, «la più poetica di tutte le “ballerine” viventi» ⁹⁸, riesce a commuovere lo spettatore anche con un gesto minuto, ma, soprattutto, primeggia per quella capacità di muoversi in scena senza mai far notare il minimo sforzo, al punto che «Sarebbe ridicolo parlare di tecnica quando si tratta della Markova» ⁹⁹. In questo caso, allora, la tendenza al paragone che caratterizza il metodo critico di Luijldjens non può che spostarsi sul piano del mito: sempre nell'edizione 1957 del Festival di Nervi, infatti, Markova interpreta *La Mort du Cygne*, l'assolo creato da Michail Fokin nel 1905 per Anna Pavlova che, afferma Luijldjens, era «la più commovente pagina lirica nella storia della danza» ¹⁰⁰. Questa interpretazione colloca Markova sullo stesso piano dell'“incomparabile” diva russa:

Chi scrive ha visto Anna Pavlova in quella parte e vedendo a Nervi Alicia Markova era per lui rivedere la insuperabile diva, rivivere quei momenti supremi di tanti anni fa. [...] Come riesce la Markova a farci sentire in questo balletto, che non ha altri passi del “pas de bourrée”, nessun minimo tentativo di passi staccati dalla terra, la nostalgia dell'uccello morente ad alzarsi in volo, la sua pena nell'accorgersi che le grandi ali che per tutta la vita l'anno portato attraverso i cieli, gli sono diventate un inutile ingombro, un peso. ¹⁰¹

Una danzatrice così eccezionale non può che essere il modello da seguire, secondo Luijldjens, anche

95. Arnold L. Haskell, *The dancer*, cit., p. 16. Nei casi in cui però i difetti tecnici non riescono a essere mascherati, Luijldjens sente il dovere di intervenire, addirittura offrendo dei suggerimenti di esecuzione. A Sabine Leblanc, ad esempio, raccomanda alcuni trucchi per una perfetta serie di *pirouettes*: «la ballerina troverà un certo sostegno [...] se riesce di fissare un punto luminoso nella sala [...]. Dopo ogni giro, muovendo come è naturale la testa con assai maggiore rapidità che il resto del corpo, fissi quello stesso punto e troverà che il suo “balance” se ne avvantaggia». Cfr. Adriaan H. Luijldjens, *Balletti al Teatro Massimo di Palermo*, in «Balletto», anno II, n. 4, cit.

96. La coreografia voleva rievocare, pur senza riprodurla filologicamente, quella creata da Jules Perrot nel 1845 per Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito e Marie Taglioni.

97. Adriaan H. Luijldjens, *Festival di Nervi: Omaggio all'Ottocento italiano*, in «Balletto», anno I, n. 5, cit.

98. *Ibidem*.

99. *Ibidem*.

100. *Ibidem*.

101. *Ibidem*.

per l'unica vera stella della danza italiana di questi anni, Carla Fracci, nella quale il nostro critico ripone enormi speranze per la rinascita del balletto in Italia, lodandone non solo l'ottima predisposizione fisica («Giovanissima, piena di grazia, la Fracci ha il corpo ideale della ballerina»¹⁰²), ma anche la preparazione tecnica, la capacità di far brillare alcuni punti di forza della scuola italiana come l'espressivo *port de bras* e, soprattutto, un'intelligenza interpretativa che la tiene lontana da ogni manierismo. In Carla Fracci Luijtdjens, come pare fece anche Anton Dolin¹⁰³, vede una futura, grande interprete Giselle, ma, proprio per proteggerla da dannosi fanatismi, la invita più volte a seguire alcuni consigli che, a suo dire, proverrebbero proprio dalla viva voce di Alicia Markova:

Speriamo che resti come è, semplice e graziosa. Dopo tutto non è l'artista che è grande, ma grande è l'arte e noi non dobbiamo essere che delle umili fantesche pronte a servire e servire sempre l'Arte. Se qualcuna di noi riesca meglio delle altre è soltanto perché il suo concetto di ciò che è l'arte è più puro e più alto e con maggiore bramosia e più ardente slancio ella tenta di raggiungere la perfezione.¹⁰⁴

Ancora una volta una norma da seguire, una linea di condotta alla quale attenersi per misurare il proprio valore. Il danzatore italiano, stando almeno a quanto si legge sulle pagine di «Balletto», è chiamato a percorrere un cammino costellato di regole e dominato da modelli stranieri tanto sul piano della didattica e della tecnica della danza, quanto su quello delle modalità produttive, degli approcci teorici e delle istituzioni artistiche e culturali. Affacciatisi in un agone ballettistico il cui assetto internazionale era pressoché definito da circa un decennio, con l'arrivo degli anni Cinquanta l'Italia inizia ad affrontare la sfida di danzare seguendo il passo degli altri e, al contempo, ricercando (e conservando) una propria chiara identità. Di quest'impresa, come lucidamente rilevato da «Balletto», il corpo del danzatore porta in sé delle tracce assai profonde.

Bibliografia

- Beaumont, Cyril W. – Idzikowski, Stanislav, *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing, classical ballet, Cecchetti method*, Beaumont, London 1932.
- Beaumont, Cyril W., *A Miscellany for dancers*, Beaumont Press, London 1934.
- Beaumont, Cyril W., *Complete Books of Ballet: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth*, Putnam, London 1937.
- Beaumont, Cyril W., *The ballet called Giselle*, Beaumont Press, London 1944.
- Beaumont, Cyril W., *Dancers under my lens. Essays in ballet criticism*, Beaumont Press, London 1949.
- Brahms, Caryl (a cura di), *Footnotes to the Ballet*, Peter Davis, London 1943 (I edizione 1936).

102. Adriaan H. Luijtdjens, *Sebastian, Schiaccianoci e La Lampara alla Scala*, in «Balletto», anno I. n. 4, cit.

103. Carla Fracci, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Mondadori Milano, 2013, p. 37 e sgg.

104. Adriaan H. Luijtdjens, *Festival di Nervi: Omaggio all'Ottocento italiano*, cit.

- Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano: dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- Id, *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1990*, Pagine, Roma 2004.
- Cardini, Antonio (a cura di), *Il miracolo economico italiano (1958-1963)*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Castronovo, Valerio, *L'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Cavazza, Stefano – Scarpellini, Emanuela (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2002*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Cavazza, Stefano (a cura di), *Consumi e politica nell'età repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Cervellati, Elena, *La danza vista da Spoleto. Il Festival dei Due Mondi nel Fondo Vittoria Ottolenghi dell'Università di Bologna*, in Silvio Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana. Le autrici, i centri di formazione, le compagnie*, ABEditore, Milano 2016, pp. 115-134.
- Corea, Annamaria, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza University Press, Roma 2017.
- Corea, Annamaria, “Romeo e Giulietta”. *Un perfetto case-study per il balletto narrativo nel Novecento*, in Stefania Onesti – Giulia Taddeo (a cura di), *La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie*, numero speciale di «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture visioni», n. 6, marzo 2015, pp. 19-29.
- De Lellis, Roberto, *Le regole dello spettacolo: manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo in Italia e in Francia*, Bulzoni, Roma 2009.
- Di Bernardi, Vito – Luijtdjens, Adriaan H., *Giava-Bali: rito e spettacolo*, Bulzoni, Roma 1985.
- Forgacs, David – Gundle, Stephen, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Formigoni, Guido, *Storia d'Italia nella guerra fredda (1943-1978)*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Fracci, Carla, *Passo dopo passo. La mia storia*, a cura di Enrico Rotelli, Mondadori, Milano 2013.
- Franks, A. H., *Ballet. A Decade of Endeavour*, Burke, London 1955.
- Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006.
- Haskell, Arnold, *Balletomania*, London, Gollancz 1935.
- Haskell, Arnold, *Ballet*, Pelican, London 1938 (tr. it., *Balletto*, Ricordi, Milano 1962).
- Karsavina, Thamar, *Theatre Street: the reminiscences*, William Heinemann, London 1930.
- Lepre, Aurelio, *Storia della prima repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Il Mulino, Bologna 2004.
- Sabbatucci, Giovanni – Vidotto, Valerio (a cura di), *Storia d'Italia 5. La Repubblica 1943-1963*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Scoppola, Pietro, *La repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, Il Mulino,

Bologna 1997.

- Sorley Walker, Kathrine, *Cyril W. Beaumont. Dance writer and publisher*, Dance Books, London 2006.
- Swinson, Cyril (a cura di), *Dancers and Critics*, Adam and Charles Black, London 1950.
- Taddeo, Giulia, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017.
- Testa, Alberto, *Una testimonianza viva. La coreografia in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, in «Chorégraphie», a. 5, n. 9 (1997), pp. 75-100.
- Trezzini, Lamberto – Ruggieri, Marcello – Curtolo, Angelo, *Oltre le quinte n. 2. Idee, cultura, organizzazione delle attività musicali in Italia*, Bulzoni, Roma 1998.
- Veroli, Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia (1900-1945)*, Edimond, Perugia 2001.
- Veroli, Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Italiana Musicale, Lucca 1996.