

GIULIA TADDEO

DANZE E DANZATRICI NELLA STAMPA ITALIANA:
IL CASO DI «SCENA ILLUSTRATA» (1910)

1. *Strenne, fascicoli e numeri speciali: danza, stampa e immagine in Italia tra Ottocento e Novecento*

La narrazione che, all'alba del Novecento, il giornalismo italiano riserva alla danza attraverso la parola scritta e, soprattutto, mediante la componente iconografica, è indagata in questo articolo grazie all'esempio del numero speciale sulla danza della rivista fiorentina «Scena illustrata», dato alle stampe nel dicembre del 1910. Riccamente corredato di incisioni e fotografie che spaziavano dalla riproduzione di opere d'arte (come ritratti di danzatrici o rappresentazioni di scene di ballo) agli scatti che ritraevano, essenzialmente con finalità pubblicitarie, divi e dive del momento, il fascicolo era sorretto altresì da un apparato testuale dal taglio piuttosto variegato (divagazioni poetiche, aneddoti sul passato, recensioni e commenti d'attualità) e costituiva un contributo insolito nel panorama giornalistico del tempo, ma certo non privo di antecedenti. Già nel corso dell'Ottocento, infatti, non era infrequente che, accanto ai consueti articoli d'appendice che commentavano gli spettacoli, i periodici (anche non specialistici) e le gazzette di settore pubblicassero inserti e numeri speciali consacrati all'arte di Tersicore. In particolare, questi testi erano riconducibili a due formati e funzioni culturali prevalenti, nei quali, seppur con finalità diverse, la componente iconografica ricopriva un ruolo di primo piano. Da un lato le strenne, alle quali anche il numero di «Scena illustrata» del Natale 1910¹ può forse essere accostato, vale a dire pubblicazioni lussuose che, com'era stato per la celebre «Strenna teatrale europea» (1838-1848) dell'erudi-

1. Sulla copertina del fascicolo campeggia la dicitura «Natale 1910», proprio a voler sottolineare la coincidenza con le festività natalizie. Una possibile analogia con la strenna può riguardare la tipologia e l'organizzazione dei contenuti, ma non l'aspetto della gratuità: la copertina del fascicolo analizzato, come era d'altronde consuetudine della rivista, non reca particolari indicazioni in tal senso, ma riporta in prima pagina condizioni e tariffe d'abbonamento.

to Francesco Regli, contenevano un «prezioso apparato di fregi e di litografie, destinate ai ceti più elevati della società interessata agli spettacoli teatrali».² Dall'altro lato i numeri speciali legati al debutto di spettacoli coreografici particolarmente attesi, come gli sfarzosi 'balli grandi' e le colossali 'azioni coreografiche' allestiti sul finire del secolo al teatro alla Scala di Milano,³ epicentro produttivo di una formula spettacolare incentrata su numerosi quadri scenici, imponenti masse umane, sorprendenti effetti scenografici, musiche roboanti e labili trame di significato spesso allegorico, attorno a cui era fiorita gran parte della pubblicistica sulla danza. In quest'ultimo caso le pubblicazioni, spesso prodotte da agenzie teatrali o da editori musicali direttamente coinvolti negli allestimenti,⁴ assolvevano un compito eminentemente pubblicitario, rispetto al quale era assolutamente necessario fare ricorso all'immagine, consistesse essa nella riproduzione (preferibilmente a colori su tavole fuori testo) dei figurini dei costumi o nel ritratto 'dal vero', secondo la dicitura che sovente accompagnava le illustrazioni, del dietro le quinte dell'evento.

Sul piano della componente iconografica, inoltre, vale la pena di suggerire che il 'ballo grande' – e con esso le forme di spettacolarità magniloquente e disimpegnata (come la *féerie*) che, proprio sul modello italiano, stavano prendendo corpo anche all'estero e soprattutto a Parigi – sembrava generare alcuni moduli rappresentativi ricorrenti, nei quali confluivano sia il rimando a quanto effettivamente accadeva sulla scena, sia le strategie di promozione condotte

2. R. FABRIS, *L'Ottocento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, a cura di J. SASPORTES, Torino, EDT, 2011, p. 187. Sempre rispetto alla pratica dei doni agli abbonati, giova forse ricordare che nel 1899 il «Corriere della Sera» faceva dono ai propri abbonati del testo di Gaston Vuillier ridotto e tradotto dal francese con l'aggiunta di un capitolo sulla coreografia italiana: *La danza. Riduzione dal francese con un capitolo aggiunto sulla coreografia italiana. Dono agli abbonati del Corriere della Sera*, Milano, Tipografia Corriere della Sera, 1899.

3. Fu l'*Excelsior* (1881) del coreografo milanese Luigi Manzotti su musiche di Romualdo Marenco a rappresentare la *summa* di questo genere coreografico. L'opera ottenne un rapidissimo successo planetario, divenendo oggetto di infinite riprese e rielaborazioni (compresa quella cinematografica del 1913) che la trahetterono fin nel pieno del Novecento. Per approfondimenti si veda *Excelsior*, a cura di F. PAPPACENA, Roma, Di Giacomo, 1998.

4. Su questo punto, Concetta Lo Iacono ha giustamente precisato come dietro alla produzione giornalistica sulla danza della fine dell'Ottocento si nascondesse spesso l'agente, specie quando era anche direttore di rivista: «sulle gazzette teatrali lo scopo – quasi sempre dichiarato – è quello di creare o distruggere la fama dell'artista iscritta o no all'agenzia di cui la rivista è espressione. I 'ritratti dal vero' [...] evidenziano delle ballerine il potenziale divistico rivelandone avvenenza fisica, *charme* e segreti d'alcova (e molte delle notizie sembrano diffuse a bella posta: non a caso nasce in quegli anni la pubblicità con il nome di *réclame*)» (C. LO IACONO, *Maria Giuri e il suo pubblico nell'età del ballo 'Excelsior'*, in *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*. Atti del convegno di studi [Roma, 10 dicembre 1999], a cura di F. PAPPACENA, «Chorégraphie», 2000, p. 127).

dai periodici (si pensi al caso de «Il teatro illustrato» dell'editore musicale Edoardo Sonzogno, attivissimo nell'esportare a Parigi musica e ballo italiani).⁵ Si trattava di illustrazioni che sintetizzavano, a beneficio del lettore, i momenti culminanti, o comunque meritevoli di maggiore interesse, dell'azione coreografica, così implicitamente svelando all'osservatore di oggi quali fossero gli elementi di maggior richiamo per il pubblico del tempo, sapientemente sottolineati dalla stampa. Ci si trova dunque di fronte a illustrazioni a tutta pagina o a *collage* che riuniscono scene fra loro assai diverse, in cui, secondo una sorta di montaggio cinematografico, maestose figurazioni di gruppo si alternano a scene d'assieme dominate dalla *performance* di una solista (ricorrente il modulo del corpo di ballo immobile disposto a semicerchio con al centro l'interprete colta nel pieno della propria variazione), cui si aggiungono primi piani che tentano di restituire le azioni di maggior pathos o medaglioni con l'effigie delle interpreti principali.

Dinanzi a simili antecedenti, la posizione di «Scena illustrata» risultava senza dubbio diversa, dato che, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, la rivista non era direttamente legata al mondo del teatro, ma abbracciava ambiti molteplici, progressivamente caratterizzandosi per l'attenzione ad argomenti quali il femminismo (vi collaboravano peraltro anche delle donne), le pratiche del corpo e della moda, le scienze umane e sociali, la storia (letta spesso in chiave aneddotica), i progressi della tecnica, le relazioni uomo-donna.

Sul piano dei discorsi giornalistici sulla danza, però, l'esempio di «Scena illustrata» del 1910 assume una sorta di posizione di cerniera,⁶ situandosi in un momento storico in cui, sostanzialmente esauritasi la stagione delle gazzette teatrali, un rinnovato assetto dell'industria giornalistica attribuiva alle arti dello spettacolo collocazioni e formati nuovi: a esse erano riservati, da una parte, lo spazio della recensione o dell'approfondimento sulla terza pagina dei quotidiani e, dall'altra, le forme più fluide dei periodici specializzati in teatro o in musica, ma non ancora, a quest'altezza cronologica, in danza. In questo quadro, che corrisponde storicamente anche a una profonda crisi creativa e pro-

5. Su Edoardo Sonzogno e i suoi rapporti con Parigi rimando al mio *Un regard sur la Ville Lumière. La danse italienne à Paris dans les colonnes de «Il teatro illustrato» (1880-1892)*, in *La danse théâtrale en Europe: identités, altérités, frontières*, a cura di A. FABBRICATORE, Paris, Hermann, 2019, pp. 207-222.

6. A tal proposito, è utile notare che, sempre nel 1910, esce il volume *Le regine della danza nel secolo XIX* (Torino, Bocca) del marchese Gino Monaldi, che celebra le glorie di un'epoca ormai definitivamente conclusa, vale a dire quella delle grandi interpreti romantiche (a partire dalla 'luminosa' Maria Taglioni) dell'Ottocento. A detta dell'autore, infatti, i balli del suo tempo, a differenza di quanto accadeva nel secolo precedente, costituivano un «banale e procace divertimento ottico-ginnastico» (p. 5), del tutto privo della bellezza, della grazia e dell'armonia costitutive del balletto romantico.

duttiva del balletto italiano, la presenza della danza sulla stampa tende a farsi piuttosto rarefatta sia all'interno di recensioni e articoli di taglio culturale, sia rispetto alla componente iconografica. Tanto sulla stampa periodica quanto su quella quotidiana, infatti, bisognerà attendere almeno il primo dopoguerra per veder riemergere con una certa consistenza parole e immagini sull'argomento. In particolare, a partire dagli anni Venti la fotografia troverà uno spazio ampio sia sui quotidiani, sia, ovviamente, sui periodici di settore, che sempre più si goveranno dell'applicazione della tecnica del rotocalco. Come accadrà ad esempio nel caso della rivista teatrale «Comoedia»,⁷ sarà proprio l'immagine fotografica il luogo deputato per la danza (con un utilizzo massiccio della tecnica del *collage*), quasi che, attraverso l'ostensione del corpo danzante, la componente visiva potesse sostituire la parola, sempre fonte di problemi e imbarazzo, in Italia, quando applicata all'indicibile arte del movimento.⁸

In ogni caso, nella trattazione che la stampa dedica alle arti dello spettacolo è possibile scorgere dinamiche incrociate di potere e percezioni, portando alla luce elementi fondanti quali le relazioni fra il teatro come mondo produttivo e il sistema dell'informazione, la percezione dello spettacolo in relazione alle altre forme e manifestazioni della cultura, l'immagine dell'Italia che, anche attraverso il teatro, è possibile costruire e difendere nel confronto con l'estero. Intercettando questi aspetti in maniera peculiare, considerata anche la natura non specialistica della trattazione, il fascicolo del 1910 di «Scena illustrata» getta luce su un momento ancora marginale nella storiografia italiana della danza,⁹ proponendo una panoramica dell'arte coreica in cui, nell'accostamento talvolta superficiale di materiali e punti di vista, è interessante cogliere non tanto l'oggetto del discorso, quanto la 'voce' di colui che quel discorso produce, vale a dire una rivista in cui può vedersi riflessa una parte dell'Italia del tempo.

2. Un occhio puntato sulla scena del mondo: «Scena illustrata» (1884-1910)

Fondata nel 1884 dall'ingegner Pilade Pollazzi, «Scena illustrata» vede la luce a Firenze, città particolarmente attiva, tra Otto e Novecento, nel cam-

7. Per una panoramica sulla vicenda editoriale e sui contenuti di «Comoedia» rimando a *'Comoedia' e lo spettacolo italiano fra le due guerre*. Atti del convegno nazionale di studi (Chieti, 8 maggio 2013), a cura di M. BOCOLA, «Studi medievali e moderni», xvii, 2013, 2.

8. Per un approfondimento si veda G. TADDEO, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.

9. Su questo punto si veda C. LO IACONO, *Canone inverso. Scuola italiana e scuola russa all'alba del Novecento*, in *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di E. CERVELLATI e G. TADDEO, Macerata, Ephemeria, 2020, pp. 63-74.

po delle riviste culturali d'élite, spesso capaci di catalizzare le energie delle avanguardie e degli intellettuali più militanti: l'elenco, ovviamente parziale, annovera titoli noti come la storica e rigorosa «Nuova antologia» (1866), cui avrebbe fatto seguito l'estetismo di testate quali «Il marzocco» (1896-1932), «Leonardo» (1903-1907) e «Hermes» (1904-1906) – idealmente precedute dalla romana «Cronaca bizantina» (1881-1886), cui «Scena illustrata» deve non pochi motivi di ispirazione (soprattutto grafici) – nonché la nazionalista «Il regno» (1903-1906) e le più spregiudicate «La voce» (1908-1916), notoriamente legata ai nomi di Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini, e «Lacerba» (1913-1915), importante tribuna del movimento futurista.

Rispetto a simili pubblicazioni, il profilo di «Scena illustrata» risulta non solo dichiaratamente meno elitario, ma anche nient'affatto comparabile sul piano dell'impegno intellettuale e della qualità degli esiti artistici e culturali. Il periodico di Pollazzi rimaneva infatti teso tra la volontà di offrire prodotti letterari edificanti, talvolta semi-amatoriali ma comunque variegati (poesie, novelle, elzeviri e divagazioni) e il desiderio di solleticare la curiosità del lettore grazie al rimando, apparentemente audace ma in essenza paternalistico, alle forme molteplici dell'attualità sociale, scientifica e di costume. In tal senso, allora, il modello giornalistico di riferimento non era costituito nemmeno dalle coeve riviste illustrate, ma dal cosiddetto 'magazzino' di metà Ottocento, coacervo di aneddoti (spesso a carattere storico), geografie folcloriche, letteratura più o meno spicciola e curiosità, il tutto finalizzato tanto a informare quanto, e soprattutto, a intrattenere il lettore attraverso viaggi immaginari attraverso il tempo, lo spazio e gli aspetti più singolari del mondo contemporaneo.

Un modello, quello del 'magazzino', evidentemente presente se, ancora nel 1908, «Scena illustrata» dichiarava proprio la volontà di distanziarsene e di affermare un più elevato grado di raffinatezza:

Eclettica ed attraente sempre, raffinata e sfarzosa in ogni sua pagina, redatta da letterati valenti, ornata da superbe illustrazioni, ogni giorno sempre più vibrante, sempre più moderna, non sarà mai il voluminoso, chiatto e spesso volgare magazzino, che richiede una settimana per essere letto, ma il fascicolo leggero, elegante, lussuoso, sempre più seducente, sempre più moderno, ansiosamente atteso in ogni quindicina, gelosamente conservato tanto sul tavolo da lavoro dell'uomo colto e di mondo, quanto nel salone della signora intellettuale, in attesa che la collezione, a fin d'anno, formi un magnifico volume, destinato a prender posto nel punto più in vista della biblioteca di famiglia.¹⁰

In questo quadro, il ruolo della componente iconografica risulta determinante non solo per comprendere l'identità culturale e il posizionamento sociale

10. «Scena illustrata», 1° gennaio 1908.

della rivista, ma anche per cogliere, al di là della vocazione colta e aristocratica rivendicata a più riprese, le strategie di promozione e commercializzazione che, quasi con tratti di cultura di massa, «Scena illustrata» finisce per mettere in campo proprio mediante illustrazioni e fotografie. Come per altre riviste apparse nel corso dell'Ottocento, che nel titolo contenevano parole come 'illustrazione', 'emporio', 'diorama' o 'teatro',¹¹ anche «Scena illustrata» afferma già nel titolo la centralità dell'atto del vedere, conseguentemente indicando le modalità di fruizione del periodico stesso, fatto sì per essere letto ma, soprattutto, guardato. Partendo dunque da una campionatura della rivista dalla sua fondazione fino al 1910, cercherò di proporre alcune considerazioni di carattere generale che, naturalmente senza pretesa di esaustività, suggeriscano i principali orientamenti che connotano il ricorso alla componente iconografica da parte di «Scena illustrata», anche indicando gli elementi e i motivi quantitativamente più ricorrenti. Com'è stato giustamente rilevato, infatti, lo studio del rapporto fra riviste di teatro (ma provo ad ampliare il discorso anche al mio esempio, non squisitamente teatrale) e iconografia «comporta in primo luogo ricognizioni di carattere quantitativo, tendenti ad accertare la presenza, l'assenza, la quantità e la tipologia delle immagini»,¹² dal momento che questi aspetti possono essere rivelatori di strategie editoriali, orientamenti ideologici, fattori congiunturali o artistici che intervengono nella selezione e nel trattamento dell'apparato iconografico.

Se per almeno tutto il primo decennio di vita «Scena illustrata» propone ai lettori una grafica polverosa, composta di fregi floreali e appena vivificata da incisioni verosimilmente importate dall'estero, con la fine dell'Ottocento la rivista cambia aspetto, aprendosi all'*art nouveau* e facendo di questo mutamento estetico sia uno strumento di distinzione culturale, sia una strategia di commercializzazione. Nel primo quinquennio del Novecento, infatti, l'immagine modella la struttura della rivista, occupando l'intera copertina, trasformando le testatine in piccoli esempi d'artigianato artistico e, soprattutto, dispiegandosi nelle tavole a tutta pagina. Le tematiche più frequentemente suggerite dalle illustrazioni sono di carattere letterario, mitologico o allegorico, in ogni caso lontane da una realtà che queste immagini si guardano bene dal rievocare e, men che meno, dal ritrarre. In tal modo, si distaccano dalla tendenza imperante nella stampa illustrata tra Otto e Novecento secondo cui, come negli

11. A tal proposito, si potrebbe anche citare l'esempio della rivista torinese «Teatro universale», a proposito della quale, come ha di recente osservato Renzo Guardenti, «il termine teatro non deve ovviamente essere inteso nel suo significato letterale, quanto piuttosto come esposizione» (R. GUARDENTI, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, CUE Press, 2020, p. 35).

12. Ivi, p. 33. V. anche il contributo dello stesso Guardenti in questo volume, alle pp. 11-28.

esempi celebri dell'«Illustrazione italiana» o della «Domenica del corriere», la componente visiva serviva prima di tutto a mostrare una sintesi accattivante e coinvolgente ('teatralizzata', potremmo aggiungere) dei fatti di cronaca e attualità. In questo senso «Scena illustrata» sembrava perseguire una strategia della distinzione, salvaguardando il carattere di evasione elegante che le era proprio e, parimenti, presentando le illustrazioni come opere d'arte di cui godere in sé, senza la garanzia e l'avallo di un referente esterno. Non mancavano, comunque, strategie attraverso cui vezzeggiare il lettore o titillarne l'immaginazione, come nel caso, da un lato, delle illustrazioni zuccherose e vagamente *kitsch* poste a corredo di testi poetici o, dall'altro, della presenza quantitativamente assai ricorrente del motivo del corpo femminile, un corpo spesso nudo, attraente e in movimento, dinamico, espressione di quella incoercibile vitalità della natura che, anche nel liberty italiano, vedeva nella donna una creatura cangiante, al contempo ninfa, sirena e madre terra.

A partire da questo assetto complessivo, è allora possibile riflettere sulla presenza della fotografia all'interno di «Scena illustrata» e sul tipo di relazione che, negli anni a ridosso del 1910, essa intrattiene con disegni e incisioni, assai più significativi, come s'è detto, in rapporto all'economia e alla strategia complessive della rivista. Sebbene, comprensibilmente, il ruolo riservato alla fotografia consista nell'avvicinarsi all'attualità e trasportarla nello spazio della pagina, mi pare però che «Scena illustrata» non tenda verso una (del tutto utopica) riproduzione o documentazione del reale, ma cerchi piuttosto di interporre un esplicito filtro interpretativo fra l'immagine fotografica e la pagina che la ospita.

Ciò può accadere quando il primo piano fotografico sembra proposto come strumento per lo studio delle espressioni umane, disponendo una successione di ritratti espressivi come se fossero la parabola fotografica di un'emozione, il diagramma visivo di uno stato d'animo osservato con attitudine scientifica. E poco importa se a essere ritratta, nel novembre 1905,¹³ è un'attrice in piena ascesa come Lyda Borelli, di cui si propone un *collage* fotografico (intitolato *Al-larme ingiustificato*) che la mostra nell'atto di leggere una lettera, dapprima con apprensione e, finalmente, rasserenandosi: pubblicato anche altrove,¹⁴ in «Scena illustrata» questo contributo fotografico non menziona affatto il nome della Borelli (che ricopriva già il ruolo di prima attrice giovane nella compagnia di Virgilio Talli), ma sembra concentrare tutta l'attenzione su quel nucleo di contenuto che la sequenza delle immagini esplicita e drammatizza.

13. Cfr. «Scena illustrata», 15 novembre 1905.

14. Il volume *Il teatro di Lyda Borelli*, a cura di M.I. BIGGI e M. ZANNONI, Firenze, Alinari, 2017, p. 27, riporta la riproduzione di un ritaglio di giornale, senza testata e senza data, in cui compare il medesimo *collage* accompagnato dal titolo *Una alarma infundada por Lyda Borelli*. Questo titolo è inoltre corredato di un occhiello che recita: *Los gestos de las grandes artistas*.

Ma ancora, la mano forte della rivista si avverte nel trattamento della veste grafica: l'immagine fotografica è spesso inserita in sfondi e cornici decorative *art nouveau* che la inglobano quasi smorzandone la fragranza, come se l'eleganza fiorita dell'illustrazione volesse affinare la materia grezza del dato reale che, per quanto elaborato, ogni fotografia conserva in sé. Se queste considerazioni sulla componente fotografica parrebbero in linea con quanto affermato circa le complessive strategie identitarie e promozionali della rivista, sono tuttavia rimandati a uno studio successivo l'individuazione e l'approfondimento di eventuali ragioni pratiche, nonché economiche, alla base di questa relativa marginalità della fotografia in «Scena illustrata»; ciò anche in considerazione del fatto che essa usciva in una città, Firenze, che sin dalla fine dell'Ottocento – ad esempio nella prima Esposizione italiana di fotografia del 1887 – si era posta in prima linea nel sostegno e nella produzione teorica attorno a quest'arte, ospitando ormai studi importanti e affermati, primo fra tutti quello dei fratelli Alinari, il più antico e prestigioso fra gli atelier fotografici italiani dell'Ottocento.

3. *Un fascicolo-esposizione: il numero sulla danza del 1910*

La prevalenza dell'illustrazione rispetto alla fotografia che ho indicato come tratto caratteristico delle politiche editoriali condotte da «Scena illustrata» si rintraccia anche nel numero sulla danza del 1910. Nel fascicolo, infatti, prevalgono le pagine caratterizzate da incisioni, anche colorate, spesso riproducenti opere d'arte di soggetto coreico oggi ben note, come, giusto per fare qualche esempio, i dipinti settecenteschi di Nicholas Lancret dedicati al rondò, al minuetto e alla danzatrice Marie Sallé, l'acquatinta di John Boydell raffigurante la riproduzione londinese del 1797 del *Médée et Jason* di Jean-Georges Noverre, fino al dipinto di scuola francese del XVI secolo raffigurante i festeggiamenti danzati in onore del matrimonio fra Margherita di Lorena e il duca di Joyeuse del 1581 (in occasione del quale, come si sa, fu rappresentato il *Ballet comique de la reine*, poi riconosciuto dalla storiografia come uno dei primi esempi di *ballet de cour*). Visto l'ormai fiorente mercato della fotografia d'arte, si potrebbe ravvisare qui una scelta anti-fotografica da parte della rivista, quasi a voler preservare e valorizzare (anche tramite il colore) il carattere artigianale, pittorico, nonché implicitamente colto dell'illustrazione e, parimenti, a voler marcare la differenza fra passato e presente, quest'ultimo oggetto, come vedremo, di immagini fotografiche che comunque non risultano realizzate espressamente per il periodico. Incisioni (ma anche disegni) e fotografie, arte antica e arte moderna e, in un certo senso, arte colta e arte popolare si contendono lo spazio della pagina, in una coesistenza di alto e basso che è caratteristica di

«Scena illustrata» ma si rintraccia con forza anche nelle pratiche della danza di questi anni, in Italia e altrove.

Al fine di analizzare la componente fotografica del fascicolo è opportuno interrogarsi su quale potesse essere la ‘funzione’ di una pubblicazione di questo tipo la cui uscita, coincidendo con il Natale, rimaneva comunque fuori dall’ordinario: perché, dunque, scegliere proprio la danza? Perché proporre un argomento al quale, su «Scena illustrata», erano tutto sommato riservate apparizioni sporadiche, spesso legate alla menzione di bizzarre *performances* all’ultima moda (quasi sempre straniere), ma non certo un discorso continuativo? Alla base di questa scelta potrebbe semplicemente collocarsi la volontà di raccogliere, in una confezione graficamente attraente, un campionario di immagini graziose e seducenti aventi quasi esclusivamente per oggetto gradevoli corpi femminili in movimento (e s’è detto dell’importanza che, sul piano iconografico, il dinamismo della figura femminile rivestiva da tempo sulle pagine della rivista). Un altro stimolo, però, proviene forse dall’attualità, dato che il fascicolo potrebbe anche costituire una risposta a quello che, da circa un anno, si era imposto come il grande fenomeno ballettistico internazionale: l’arrivo in Europa dei Ballets russes di Sergej Djagilev, prossimi peraltro a giungere anche in Italia,¹⁵ cui è dedicato un lunghissimo articolo – il più ampio, in effetti, di tutto il numero – che commenta la seconda stagione parigina della compagnia. Si tratta di un testo verosimilmente frutto di informazioni di seconda mano e significativamente posto alla fine del fascicolo, quasi a ribadire l’attualità dell’argomento dopo una serie di contributi che, invero senza seguire un criterio cronologico, avevano accostato le biografie romanzate di Marie Sallé e Maria Taglioni ai *collage* fotografici dedicati alle interpreti del momento (tra cui Isadora Duncan, Loïe Fuller – presente attraverso un manifesto delle Folies Bergère – Ida Rubinstein e Cléo de Merode); la panoramica erudita sulla danza nella storia dell’arte al commento moralizzante sui coevi balli di società (come le danze *apache*); la rievocazione melensa delle danze del passato alle foto a tutta pagina della divina Anna Pavlova, stella, per l’appunto, dei Ballets russes. Proprio rispetto alla compagnia di Djagilev, vale poi la pena di indicare che, coerentemente a quanto vedremo in seguito, i protagonisti maschili sono menzionati solo di sfuggita all’interno dell’articolo e non occupano una posizione di primo piano nemmeno rispetto alla componente fotografica: i due celebri ritratti di Vaclav Nižinskij e Michail Fokin dello studio parigino Bert

15. Per una dettagliata rassegna della ricezione italiana dei Ballets russes si veda E. EGIZI, *La compagnia dei Balletti russi di Djagilev in Italia*, in *L’anticipo italiano: fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di M. SCHINO et al., «Teatro e storia», n.s., xxii, 2008, 29, pp. 123-148.

che corredano il testo scivolano, modesti nelle dimensioni, in fondo alla pagina, presenza forse perturbante in una rivista che tendeva a concentrarsi – e crogiolarsi – nella contemplazione del corpo femminile, qui minacciata anche dalla palese omoerotizzazione¹⁶ dell'immagine di Nižinskij.

Tornando però alle funzioni e, soprattutto, all'atteggiamento che «Scena illustrata» sembra assumere nei riguardi della danza, non mi pare peregrina l'ipotesi che questo numero speciale mirasse anche a fornire una sorta di rassegna o, diciamo così, di ideale 'esposizione universale' dell'argomento. Quello delle esposizioni, d'altronde, costituiva un fenomeno socio-culturale di primo piano nell'Europa di questi anni, nel quale, come è stato dimostrato a proposito delle manifestazioni parigine, la danza costituiva una presenza centrale:¹⁷ questi eventi si costruivano a partire da precise politiche dello sguardo che, anche in sintonia con la nascente regia teatrale, disegnavano un progetto di fruizione all'interno del quale le percezioni del visitatore erano oggetto di una sapiente drammaturgia. Fermo restando il carattere composito, stratificato e non compiutamente organico di «Scena illustrata», è forse possibile leggere il numero speciale sulla danza come una sorta di immaginario percorso espositivo nell'ambito del quale il lettore-spettatore (dacché, con il progressivo utilizzo dell'immagine all'interno della stampa, il ruolo di spettatore sembra diventare prevalente) è sottoposto a una molteplicità di stimoli visivi: composte nella forma nel *collage* o dispiegate sull'intera pagina, le immagini si accumulano qui in quello che, a mio avviso significativamente, appare come un 'eccesso' di corpi, una sovrabbondanza di pose, cenni, scheletri di movimento. Ancor più significativo e curioso che ciò accada in Italia, un paese affetto da tempo da una crisi creativa e produttiva importante in fatto di danza, segnato dall'emigrazione di tanti talenti e, più in generale, bloccato in una condizione di provincialismo che lo avrebbe connotato ancora per molti anni. Che cosa significa, in questo contesto, parlare di – ma soprattutto mostrare la – danza attraverso l'immagine, specie fotografica? Quali le sue forme e funzioni? Cercherò di rispondere a queste domande procedendo per punti e, naturalmente, focalizzandomi sulla fotografia.

Un primo nodo problematico riguarda quella che definirei come una sorta

16. Cfr. L. GARAFOLA, *The Sexual Iconography of the Ballets Russes*, in *From Russia with Love. Costumes for the Ballets Russes 1909-1933*, catalogo della mostra a cura di R. LEONG e C. DIXON (Perth, 6 febbraio-5 aprile 1999; Canberra, 15 maggio-1 agosto 1999), Canberra, National Gallery of Australia, 1998, pp. 56-65. Sull'iconografia di Nižinskij si veda anche S. MARENZI, *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf De Meyer*, «Teatro e storia», n.s., xxviii, 2014, 35, pp. 35-59.

17. Cfr. C. PALAZZOLO, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris, 1889-1937: une fabrique du regard*, Paris, L'œil d'or, 2017.

di contraddizione fra parola e immagine che attraversa tutto il fascicolo, ma che si fa evidente sin dalla prima pagina. Qui, infatti, ci si accorge subito di come la parola, forma di espressione 'razionale', 'colta' e 'intellettuale' per eccellenza, sia impiegata per biasimare lo stato di decadenza in cui verserebbe l'arte della danza. Nell'editoriale di Pilade Pollazzi, infatti, si legge: «la danza odierna non è che un pretesto ad exhibitions di nudità e di rotondità. È semplicemente ed esclusivamente il trionfo della linea curva». ¹⁸ E più avanti si scaglia contro il «caffè-concerto, che scambiando l'istrionismo e l'acrobazia per arte, allettato da visioni afrodisiache, applaude problematichè beltà, trasudanti, nelle procaci, disordinate e facchinesche sgambettate». ¹⁹

Curioso però che la pagina accanto sia quasi interamente occupata dalla foto a figura intera, di taglio chiaramente commerciale, di un'artista che la storia della danza ha raccontato come una *self-made woman* anticonformista e cosmopolita, con velleità di regista: Natalia Trouhanowa, qui ritratta in una posa che vuole alludere, afferma una didascalia, alla danza dei sette veli di Salomé. ²⁰ La sorridente danzatrice, in piedi con una gamba allungata e incrociata davanti all'altra, protende il busto verso l'obiettivo fotografico; le braccia, spalancate, sorreggono un velo candido che arriva fino a terra, mentre un paio di calzari allacciati alla caviglia ornano i piedi e un corpetto composto di una stringata maglia di fili di pietre fa intravedere gran parte del torso, verosimilmente coperto di maglia rosa; una stoffa scura attorno ai fianchi, chiusa da un medaglione che cade sul pube, lascia infine le gambe totalmente scoperte (questo costume non sembrerebbe quello della produzione parigina della *Salomé* di Richard Strauss del 1907, che pure la vede protagonista, ma di quella di Antoine Mariotte, che debuttò al Théâtre de la Gaîté Lyrique il 22 aprile 1910). ²¹ Accanto al ruolo da *femme fatale* e all'abbigliamento che erotizza pe-

18. P. POLLAZZI, *La 'scena' alla 'danza'*, «Scena illustrata», Natale 1910 (numero speciale), p. 10.

19. Ibid.

20. Lo scatto era già apparso, con un'impostazione della pagina praticamente identica, sulla copertina interna di «Comoedia-illustré» del 15 maggio 1910. Quest'immagine rimandava a un doppio articolo, rispettivamente a firma «Mte Casalonga e Alb. Bertelin», nel quale si comparavano due diverse versioni di *Salomé*, quella allestita all'Opéra, con Mary Garden nei panni del personaggio eponimo, e quella, per l'appunto, con Natalia Trouhanowa. Sono certo interessanti le analogie che, rispetto all'integrazione tra fotografia e grafica, intercorrono fra la rivista francese e «Scena illustrata». Del tutto simile, inoltre, l'utilizzo delle fotografie in studio, di cui spesso si ritaglia la *silhouette* del soggetto che viene poi collocata, vivacizzandola, a corredo della parola scritta, ai margini o in mezzo alle colonne di testo. Più in generale, per il periodo considerato, sarebbe interessante intercettare le eventuali similitudini che, sul piano visivo, accomunano le riviste di teatro su scala europea.

21. Cfr. L. GARAFOLA, *The Pre-War Careers of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein*, in *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, pp. 148-170.

santemente il corpo esaltandone la vita e i fianchi (non si è d'altronde ancora esaurita, nel campo dell'abbigliamento, la moda della cosiddetta 'linea a s'), è però anche la *performance* della danzatrice di fronte all'obiettivo fotografico che contraddice le parole di Pollazzi.

Il corpo della Trouhanowa, se da un lato appare 'liberato' dalla divisa-feticcio (tutù e scarpette da punta) della ballerina classico-accademica, dall'altro può essere decisamente accostato a quello tipico della danzatrice di *music hall*, connotato, come afferma giustamente Alexandra Carter, da una 'frontalità' nei riguardi dello spettatore che non concerne solo la disposizione del corpo nello spazio, ma anche la postura della danzatrice nel suo complesso: nonostante la diagonale disegnata dalla gamba che, nella posa, si colloca davanti, spicca infatti l'apertura totale delle braccia e, spiralizzando il busto, l'ostensione-offerta del petto. Da notare poi lo sguardo che, per quanto non diretto in camera ma immerso nella contemplazione di un orizzonte lontano, pare comunque comunicare un senso di rilassatezza e accessibilità, certo rinforzato da quel sorriso che, anche sulla scena, costituiva un altro dispositivo di eroticizzazione: «displayed – ricorda ancora Carter – in every respect, to the audience she [la danzatrice] is conscious of that display and her “inane smile” is recognition of her function to please. She watches herself being watched». ²² A proposito di questa interpretazione di Salomé da parte della Trouhanowa si scrisse inoltre: «Trouhanowa was thus cast to interpret the “Dance of the Seven Veils”, the dancer seizing the erotic voyeurism (of the audience) to a new level. Wearing as little as possible, Trouhanowa was considered opulent, lascivious and infinitely troubling». ²³

Le considerazioni proposte a proposito dell'esempio di Natalia Trouhanowa possono in realtà estendersi a buona parte del fascicolo: la fotografia, infatti, sembra voler soddisfare un desiderio voyeuristico nei riguardi del corpo femminile che certo trovava nel lettore maschile il proprio interlocutore (e acquirente) privilegiato, ma che, forse, non doveva essere sentito come eccessivamente disturbante nemmeno dalle lettrici, probabilmente incuriosite da una modalità di gestione del corpo non necessariamente passiva e reificata ma potenzialmente alternativa a quella accettata socialmente, in Italia come altrove.

Quello della *femme fatale* non è l'unico modello di femminilità, né quella libera l'unica forma di danza richiamata da «Scena illustrata». Vanno ovviamente in un'altra direzione i due ritratti a pagina intera di Anna Pavlova, uno

22. A. CARTER, *Dance and Dancers in the Victorian and Edwardian Music Hall Ballet*, London, Routledge, 2005, p. 61.

23. C. ROWDEN, *Whose/Who's Salomé? Natalia Trouhanowa, a Dancing Diva*, in *Performing Salomé. Revealing Stories*, a cura di C. ROWDEN, London, Routledge, 2013, p. 76.

dei fenomeni del momento, stella dei Ballets russes qui presentata, però, attraverso immagini di qualche anno prima che la vedono nei panni di Kitri, protagonista del balletto di matrice ottocentesca *Don Chishotte*.²⁴ Questi ritratti propongono una femminilità sottile, filiforme e in un certo senso anche più ‘moderna’, più vicina cioè all’iconografia della ballerina classica che tenderà ad affermarsi a livello internazionale nei decenni successivi e che sempre più porterà in primo piano le linee allungate del corpo: si definiscono così i connotati di quella fotografia posata in abiti di scena che, per la danza, è non solo un vero e proprio genere, ma anche la tipologia di ritratto maggiormente (se non esclusivamente) praticata per le danzatrici. Soprattutto nella fotografia commerciale, infatti, il ritratto di danza tende a presentare tre elementi ricorrenti: quelli della figura intera, della posa e del costume, i quali rappresentano quasi l’indice del mestiere stesso del danzare e, forse, il marchio della sua alterità. Ci sono delle eccezioni naturalmente, come nel caso della stessa Pavlova²⁵ ma, a differenza di quanto accade per le attrici,²⁶ il ritratto della danzatrice, soprattutto in Italia, sconfinava più difficilmente nella dimensione del privato, segno, naturalmente, dello scarso *appeal* mediatico di queste interpreti, apparentemente inchiodate all’ostensione sgargiante del proprio corpo in costume di scena.

Occorrerà approfondire in altra sede la questione; tuttavia mi pare che, nonostante la ripetitività dei moduli gestuali e figurativi della fotografia commerciale, sarebbe comunque stimolante riflettere sul valore e sugli utilizzi della posa di danza in questo ambito, se non altro per coglierne le connessioni con le sperimentazioni coreiche e fotografiche ‘colte’:²⁷ cosa rimane, ad esempio, della menade danzante incarnata da Isadora Duncan negli atteggiamenti e nelle *cambrures* di un’attrice-ballerina dell’Opéra-Comique come Regina Badet, disposti a *collage* su «Scena illustrata» con tanto di cornice grafica fatta di colonne doriche e motivi geometrici arcaici? Inoltre si potrebbe valutare l’impatto della fotografia commerciale sull’immaginario collettivo, su ciò che, a livello forse non del tutto conscio, si tende a pensare e riconoscere come danza nelle dif-

24. Uno di questi era già apparso nella serie *Haviland’s Series of Theatrical Portraits* su «The Illustrated London News» nell’aprile 1910.

25. Si pensi almeno agli splendidi ritratti di Alexander Bassano realizzati nella dimora londinese di Ivy House negli anni Venti, oggi custoditi alla National Portrait Gallery di Londra. Sono poi rimasti celebri gli scatti realizzati, nei giardini di Ivy House, in compagnia del cigno Jack, evidentemente richiamando uno dei brani simbolo nel repertorio di Pavlova, *La morte del cigno* (1907, coreografie di Michail Fokin).

26. Sulla fotografia d’attrice nell’Italia fra Otto e Novecento si veda M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L’immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano, Titivillus, 2018.

27. Su questo versante, sempre relativamente agli anni fra Otto e Novecento, rimando a S. MARENZI, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & spettacolo, 2018. Si veda anche il contributo della studiosa in questo volume, alle pp. 199-221.

ferenti epoche storiche. Oltre a indicare un mestiere, infatti, la posa di danza suggerisce stili e poetiche. Può essere la veste che, letteralmente, il danzatore indossa per dichiarare la propria appartenenza a un determinato orizzonte artistico; o ancora può corrispondere, da un lato, all'atto esteriore del 'mettersi in posa' mutuando moduli comportamentali preesistenti ma, dall'altro, può anche costituire l'esito di una condensazione, la *silhouette* in cui l'individualità dell'interprete si compone per poi debordare attraverso una figura inventata, cioè trovata, per esaltarne, contenendola, l'energia.

C'è un ultimo aspetto sul quale vorrei soffermarmi, vale a dire quello relativo alle assenze, a ciò che sembra mancare nella panoramica proposta da «Scena illustrata»: la danza (e la danzatrice) italiana da un lato;²⁸ la danza classico-accademica, con il relativo corollario iconografico della ballerina in tutù bianco (ma non necessariamente italiana), dall'altro. Si tratta di due aspetti a ben vedere interconnessi, legati evidentemente tanto al passato glorioso della danza italiana, che aveva visto proprio nella tecnica e nel balletto d'impianto classico-accademico le ragioni del proprio successo internazionale, quanto al suo presente. Un presente, come già accennato, connotato da difficoltà sostanziali che volevano dire sia mancato aggiornamento rispetto alle coeve sperimentazioni internazionali, sia crisi del balletto tradizionale e della sua formula spettacolare, certo profondamente mutata durante tutto il corso dell'Ottocento e ora smarrita tra difficoltà produttive e desiderio di novità, coerenza drammaturgica e qualità tecnica da parte del pubblico. Come l'Italia aveva un posto marginale nel panorama moderno della danza, nonché all'interno del documento qui in esame, così risultano quasi senza identità le ballerine classiche che occhieggiano solo in una mezza pagina del fascicolo, in foto di dimensioni ridotte che le colgono alla sbarra, di spalle, o mentre seguono attente la dimostrazione di un passo da parte di un maestro in completo elegante: *silhouettes* sbiadite,²⁹ ma che intercettano un momento storico in cui ninfe liberty e *femmes fatales* sembrano aver soppiantato, nella curiosità collettiva, la ballerina di Degas.

28. Unica eccezione, Carlotta Zambelli, danzatrice di formazione scaligera che lavorò quasi esclusivamente all'Opéra di Parigi, ma anche tra le ultime ballerine classiche italiane a riscuotere successi a San Pietroburgo. La sua immagine compare una sola volta in un medaglione che la incornicia mentre esegue una *arabesque*, inserito nel *collage* fotografico intitolato *Le grandi danzatrici moderne*.

29. Non manca comunque una piccola fotografia che mostra due danzatrici in tutù che si esercitano nel passo a due assieme ad altre due fanciulle *en travesti*. Quella del travestitismo femminile era prassi consolidata sia in Italia sia in Europa. In assenza di riferimenti interni alle immagini e di didascalie, mi è difficile stabilirne la provenienza, sebbene sia verosimile che giungessero dall'estero come gran parte del materiale fotografico del fascicolo.

Di questo tempo, «Scena illustrata» mi pare cogliere proprio la fragile transitorietà. La rivista va alla ricerca di una danza che non trova in Italia e che, anche dal punto di vista dell'approvvigionamento delle fotografie, sembra rintracciare prevalentemente a Parigi, ma prova (o finge di provare) a smorzarne la novità e l'eroticismo attraverso una parola infarcita di riferimenti letterari, rimbrotti moraleggianti e rimandi, spesso scorretti, all'attualità. Serpeggia in queste pagine un desiderio di vedere, di vedere il più possibile, ma ponendo comunque una distanza, un filtro casalingo e rassicurante che se da una parte allontana le immagini nuove, dall'altra fornisce una prospettiva per osservarle con ancor maggiore alacrità. Guardare, sì, ma non troppo direttamente. Guardare, ma infiocchettando e incorniciando. Guardare, irrimediabilmente, dalla provincia.