



Università degli Studi di Sassari
Corso di Dottorato di ricerca in
Archeologia, Storia e Scienze dell'Uomo
Curriculum Scienze dell'Uomo

La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Archeologia, Storia e Scienze dell'Uomo – Curriculum Scienze dell'Uomo dell'Università degli Studi di Sassari, a.a. 2013/2014 - XXIX ciclo, con il sostegno di una borsa di studio cofinanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività I.3.1 "Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell'ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell'energia e dello sviluppo sostenibile, dell'agroalimentare e dei materiali tradizionali".

La tesi è stata prodotta, altresì, grazie al contributo della Fondazione di Sardegna.



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI STORIA, SCIENZE DELL'UOMO E DELLA
FORMAZIONE

Corso di Dottorato di Ricerca in Archeologia, Storia e Scienze
dell'Uomo
Curriculum Scienze dell'Uomo
XXIX Ciclo

**INFLUENZA E IMMAGINARIO DELLA
DANZA NELL'EDUCAZIONE DI GENERE E
NELLA NARRATIVA DAL XVII AL XIX
SECOLO**

TESI DI DOTTORATO DI:
MARIA SERENA CADONI

TUTOR:
PROF. FILIPPO SANI

COORDINATORE:
PROF. ATTILIO MASTINO

Anno Accademico 2016 – 2017

Ai miei genitori

A Zio Tonino

A Siria

Indice

Introduzione pag. VI

I Capitolo: La Danza nel vissuto femminile e nell'educazione delle donne. pag. 11

1.1 La Danza educativa: scopi, obiettivi e consuetudini tra il XVII e il XVIII secolo. pag. 11

1.2 Il ballo delle debuttanti. pag. 29

1.3 L'importanza della Danza nell'educazione della "donna fascista". pag. 50

II Capitolo: Identità e ruoli di genere nella Danza. pag. 66

2.1 Danza e femminilità: la danza femminile dal XVII al XIX secolo. pag. 67

2.2 La Danza maschile: tecniche, ruoli e figure dal XVIII al XX secolo. pag. 73

2.3 La Danza e il dolore. pag. 94

III Capitolo: L'immaginario della Danza nella narrativa del XIX secolo.	pag. 104
3.1 La rappresentazione della Danza nelle riviste tra il XVIII secolo e il XIX secolo.	pag. 105
Conclusione	pag. 142
Ringraziamenti	pag. 145
Bibliografia	pag. 147

Introduzione.

Il progetto di ricerca si è proposto di analizzare l'influenza che ha avuto la Danza nel vissuto e nella formazione delle donne e lo studio dell'immaginario della Danza all'interno della narrativa tra il XVIII e il XIX secolo.

L'attività di ricerca si è sviluppata grazie al reperimento di riviste e materiale bibliografico di stampo nazionale e internazionale.

Il lavoro è stato realizzato e suddiviso nell'ambito di tre differenti prospettive metodologiche.

Nel primo dei tre capitoli, intitolato *La Danza nel vissuto femminile e nell'educazione delle donne*, viene presa in esame l'importanza storica della danza quale percorso privilegiato nella formazione fisica, psicologica, simbolica ed educativa della donna. Dal XVII secolo, la danza ha iniziato ad acquisire un'importanza rilevante tra le materie di studio delle ragazze di famiglia aristocratica all'interno degli educandi femminili. È stato pertanto analizzato il lento costituirsi della danza quale sapere educativo femminile, nonché l'acquisizione di un corretto galateo e l'iniziazione delle donne al matrimonio. Un aspetto peculiare nello studio della danza verteva nella cura ad una corretta educazione nel contegno e nello stile: la donna, al di là dall'essere istruita e raffinata, doveva mostrarsi aggraziata nei modi, nel portamento e nelle parole, virtù queste che, stando a quanto scrisse William Hogarth ad esempio, solo la danza o la scherma potevano conferire.¹ In aggiunta a ciò, un'educazione

¹ Vedi: W. Hogarth, *L'analisi della bellezza scritta col disegno di fissar l'idee vaghe del gusto*, Per Gio: Paolo Fantechi all'Inseg. della Verità in Via Grande, Livorno 1761. Vedi: M. Filiberto, *William Hogarth : l'analisi della bellezza*, Salerno: 10/17, 1998.

perbene e un portamento aggraziato e femminile fungevano da passe-partout in svariate e importanti occasioni sociali.²

La pratica di alcuni balli aveva la funzione di delimitare, almeno fino al XIX secolo, le differenze cetuali.

Un discorso diverso attiene invece al Ballo delle debuttanti, un evento dal forte valore sociale, simbolico e antropologico – praticato ancora oggi in tutto il mondo - riguardo al quale, a differenza di quanto si possa immaginare, la bibliografia è poco soddisfacente.

Il Ballo delle debuttanti nasce agli inizi del XVIII secolo all'interno della nobiltà francese, con il solo e unico intento di esaltare e ostentare la ricchezza e la buona riuscita di un matrimonio rigorosamente combinato, innestando in tal modo un lento e sontuoso fenomeno economico/sociale inerente il consumismo. Grazie agli studi di Arnold Van Gennep³, inoltre, ho avuto modo di constatare come la cerimonia del Ballo delle debuttanti rientri nell'ambito dei riti di passaggio, un vero e proprio rito pertanto che celebra il transito da uno stato all'altro, ovvero si passa dallo stato adolescenziale allo stato di donna adulta pronta a compiere ufficialmente il proprio debutto in società che, allo stesso tempo, darà avvio a un successivo rito di passaggio, ovvero il fidanzamento ufficiale con l'uomo che la condurrà, in un secondo tempo, al matrimonio.

Successivamente, particolare attenzione è stata riservata allo studio relativo la presenza della danza nel primo cinquantennio del XX

² Vedi: F. Sani, *Collegi, seminari e conservatori nella Toscana di Pietro Leopoldo*, Editrice La Scuola, Brescia 2001. Vedi: C. Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime*, Arezzo Mediateca del Barocco, Editrice Europea s.r.l., Roma 1991.

³ Vedi: A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Editore Boringhieri, Torino 1981.

secolo e, in particolare, all'immaginario e alle pratiche della danza durante il Fascismo. I Licei Femminili, sorti nel 1923 per opera della riforma scolastica dell'allora ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile, pertanto, trassero ispirazione dai precedenti educandati d'impostazione religiosa sorti nel corso del XVII secolo.

Il secondo capitolo della ricerca, dal titolo *Identità e ruoli di genere nella Danza*, ha avuto come scopo un'indagine centrata sul tema inerente la differenza di "genere" tra danza maschile e danza femminile, una realtà tuttora ricca di pregiudizi e luoghi comuni.

A tal proposito il contributo delle *Gender Studies* mi ha portata a indagare e approfondire meglio la realtà di quelle che sono le rappresentazioni sociali del femminile e del maschile guardando oltre quelle che sono le semplici e scontate convenzioni sociali.

Lo stesso Foucault, a tal proposito, parla di "identità sessuale" asserendo come la sessualità sia intrinseca al sé e come tali questioni siano state per lungo tempo represses nei secoli a causa di convenzioni religiose e di potere.⁴

In merito al legame che intercorre tra danza e identità di genere, pertanto, si è messo in luce come la danza maschile sia stata una presenza importante, particolarmente nel XVIII secolo. È stata inoltre discussa la distinzione tra esercizi, tecnica e passi maschili e femminili nella danza. La peculiarità della danza maschile, infatti, verte sull'acquisizione di forza, energia, armonia, equilibrio e flessibilità. La danza femminile, al contrario, si dedica prevalentemente allo studio e alla pratica delle punte e dell'adagio,

⁴ Vedi: M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Galimard, Paris, Tome I *La volonté de savoir* (1976); Tome II *L'usage des plaisirs* (1984); Tome III *Le souci de soi* (1984).

ovvero su esercizi e azioni lente e graduali che coinvolgono l'attività fisica e muscolare di gambe, braccia, schiena, piedi, caviglie che porteranno a una corretta impostazione del portamento in generale.

In ultima analisi, la ricerca si è rivolta allo studio dell'associazione tra danza e dolore. Nel presente paragrafo, è specificato quanto la danza sia un utile e valido esercizio per la salute di tutta la persona, ma anche quanto, allo stesso tempo, sia una tra le attività più difficili, impegnative e faticose, poiché richiede un grande dispendio di tempo, energie, sacrifici ed esercizi continui e giornalieri, in particolare per coloro i quali praticano la danza a livello professionale e agonistico avvalendosi unicamente del proprio corpo quale strumento di lavoro, un corpo che un giorno richiederà di concludere e che, come sostiene anche Arnold Van Gennepe⁵, per tale motivo necessita di essere curato, allenato e salvaguardato.

Il terzo e ultimo capitolo ha come titolo *L'immaginario della Danza nella narrativa del XIX secolo*.

Questa parte della tesi è il frutto delle ricerche effettuate presso la Biblioteca Nazionale di Firenze all'interno della quale sono state prese in esame alcune riviste di danza stampate in Italia tra la fine del XVIII e inizio XIX secolo con, al loro interno, documenti significativi della tradizione della danza europea a cavallo tra i due secoli.

Il lavoro, quindi, è stato indirizzato a rilevare le costanti della danza nell'immaginario attraverso lo studio e la messa a confronto di testi settecenteschi e di riviste di danza pubblicate tra la fine

⁵ Vedi: P. E. Sorignet, «*Danser au-delà de la douleur*», *Actes de la recherche en sciences sociales, Le Seuil*, 3/2006 (n° 163).

dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Si è rilevato, pertanto, come ognuna delle riviste presenti un differente immaginario della danza, pur conservando sempre un punto in comune, ovvero l'immaginario di una danza in continua evoluzione a pari passo con i canoni di moda e bellezza persistenti nei secoli⁶ e la rappresentazione della donna quale emblema universale della storia della Danza.

⁶ Vedi: G. Vigarello, *Histoire de la beauté : Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Éditions du Seuil, coll. « Histoire de la France politique », Paris 2004.

I Capitolo.

La Danza nel vissuto femminile e nell'educazione delle donne.

Al fine di esaminare e cogliere al meglio la questione inerente l'influenza della danza nella donna in ambito educativo nel corso del XX secolo, ho considerato fosse interessante, quanto doveroso, tornare indietro nei secoli, avviando lo studio a decorrere dal XVII secolo, periodo durante il quale la danza iniziò ad acquisire un'importanza rilevante tra le discipline scolastiche riservate alle ragazze, nello specifico, negli educandati femminili.

1.1 La Danza educativa: scopi, obiettivi e consuetudini tra il XVII e il XVIII secolo.

Nel corso dell'età moderna in alcuni stati europei, e in seguito anche in Italia, si diede avvio a un'educazione scolastica rivolta principalmente alle donne aristocratiche.

Il modello d'istruzione proposto alle donne prevedeva l'insegnamento di alcune nozioni umanistiche, le buone maniere, i lavori "doneschi" quali il ricamo e il cucito, la cura della persona e della casa, la religione e le *arts d'agrément*, arti ricreative, ossia il canto, il disegno, la musica e, naturalmente, la danza.⁷

⁷ N. Scafidi, *La danza nella scuola pubblica italiana: il Liceo Femminile dell'epoca fascista*, in *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Atti del 1 Convegno, AIRDanza Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza, Roma 2003.

L'obiettivo principale, in realtà, non guardava a un'acculturazione delle donne, bensì all'acquisizione di norme e comportamenti consoni al proprio status sociale. Si voleva una donna con <<meno istruzione e più educazione>>.⁸ Come dichiarano anche Silvia Franchini e Paola Puzzuoli, l'interesse nei riguardi di un'istruzione postelementare delle donne ha occupato una posizione secondaria almeno sino agli ultimi vent'anni del XIX secolo ed è stata rigorosamente separata dagli studi maschili.⁹ Era quindi indubbia una forte ostilità e una manifesta noncuranza nei riguardi dell'istruzione secondaria femminile. Purtroppo il pregiudizio nei riguardi delle donne era molto marcato, come attestano le parole di Filippo Sani che scrive "la donna era ritenuta per sua natura strutturalmente debole, continuamente insidiata dalla minaccia dell'immoralità, alla quale era necessario rispondere con il matrimonio o con la monacazione"¹⁰ la si riteneva fisicamente e intellettualmente inferiore e tale doveva rimanere. Era inaccettabile il solo pensiero che le donne fossero in grado di uguagliare gli uomini nelle abilità intellettive e di pensiero. La loro formazione, pertanto, si differenziava da quella maschile, apparendo più semplice così da non affaticarsi o tenersi troppo occupate¹¹, limitandosi al solo svolgimento di "capacità pratiche e non

⁸ Cfr., M. A. Manacorda, *Istruzione ed emancipazione della donna nel risorgimento. Riletture e considerazioni*, in S. Soldani, *L'educazione delle donne*, Franco Angeli, Milano 1991, p.2.

⁹ S. Franchini, P. Puzzuoli, *Gli istituti femminili di educazione e di istruzione (1861 – 1910)*, in Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XLIV, Archivio Centrale dello Stato, Fonti per la Storia della Scuola VII, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per gli Archivi, 2005 Roma.

¹⁰ Cfr., F. Sani, *La riforma dei conservatori tra emancipazione e reclusione*, in Id., *Collegi, seminari e conservatori nella Toscana di Pietro Leopoldo*, Editrice La Scuola, Brescia 2001, p. 219.

¹¹ S. Ulivieri, *Alfabetizzazione, processi di scolarizzazione femminile e percorsi professionali, tra tradizione e mutamento*, in A. Galoppini, S. Ulivieri (a cura di), *Educazione e Ruolo Femminile. La condizione delle donne in Italia dal dopoguerra a oggi*, La Nuova Italia, Scandicci 1992.

riflessive”.¹² Le donne, inoltre, dovevano essere istruite all’igiene e all’arte delle buone maniere. L’istruzione all’igiene, puramente femminile, contribuiva ad accrescere la salute e la forza fisica, mantenendola forte e persistente nel tempo ed era reputata utile al fine di prepararsi a quello che era destinato essere il proprio futuro, che si supposeva unico, di buona madre di famiglia e perfetta donna di casa.

Questo genere di educazione post-elementare iniziò a essere impartita negli educandati femminili i quali “costituivano in Italia il luogo tradizionale dell’educazione femminile”.¹³ Fu proprio all’interno di queste strutture gestite da religiose che, nel corso del tempo, la danza fu ammessa a pieno titolo tra i saperi scolastici nella scuola pubblica italiana.¹⁴

Lo scopo dell’introduzione della danza quale sapere scolastico obbligatorio per le donne, consisteva principalmente nella cura del corpo e del portamento. Le giovani donne di una certa élite erano tenute regolarmente a esercitarsi per mezzo della danza così da prevenire le incurvature della colonna vertebrale - dovute spesso a una vita troppo sedentaria - e tonificare i muscoli ma senza eccessivi sforzi così da non correre il rischio di “virilizzare” troppo le linee femminili e rendere il proprio corpo più forte, resistente, armonico e aggraziato nei movimenti e nella postura. Troviamo conferma di ciò anche nel testo *Gran Balli dell’Ottocento* di Nino Graziano Luca¹⁵:

¹² Cfr., A. Galoppini, S. Ulivieri (a cura di), *Educazione e Ruolo Femminile. La condizione delle donne in Italia dal dopoguerra a oggi*, La Nuova Italia, Scandicci 1992, p.3

¹³ Cfr., S. Franchini, *L’istruzione femminile dopo l’Unità: percorsi di una ricerca sugli educandati di élite*, in *Passato e presente*, n. 10, Franco Angeli, Firenze 1986, p. 69

¹⁴ P. Veroli, *Corpi docili e macchine da guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, in *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza*, n.7, 2001.

¹⁵ Nino Graziano Luca: è attualmente uno dei massimi esperti e maestri italiani di ballo di società e danze storiche. Dal 2000 è a capo della Compagnia nazionale di danza storica.

“Danzare era fondamentale non solo per evitare di sfigurare ai Balli, ma anche perché lo si riteneva salutare, utile a ben disporre il petto e le spalle e dare alle membra la necessaria flessibilità. Per le pallide fanciulle avvezze a stare in casa, costrette dal bon ton a evitare attività sportive, la lezione di danza era l’unico momento in cui poter fare qualcosa che fosse d’aiuto al fisico”.¹⁶ La grazia era ritenuta una qualità essenziale nella donna, qualità che, come scrive Patrizia Veroli (2001), è anche riconosciuta nella figura della Madonna, all’interno della preghiera dell’Ave Maria, come simbolo di bellezza e semplicità¹⁷, o come sottolineò Filippo degli Alessandri¹⁸ nel suo *Discorso sopra il ballo e le buone creanze necessarie ad un gentiluomo ed ad una gentildonna* (1620): “La gratia principalmente si scorge ne’ soavi e leggiadri movimenti del corpo; perciocché stando il corpo immobile, ella non è apparente: si che la gratia non è altro che una certa facilità ed agilità che ha il corpo ad ubbidir all’anima, la quale con il moto si fa perfetta. Questo moto dunque causa perfezione della bellezza, che è il bene ma deve esser fatto con regola e misura; da che formarono gli antichi il ballo, dove vien lodata la bellezza, honorata la conditione e favorita la gratia. Talché dirremo, che il bene mondano non sia altro che il bello, il bello la gratia, la gratia consiste nelli movimenti del corpo, di questi movimenti regolati si forma il ballo, dunque il nostro bene mondano desiderabile deve essere la perfezione del ballo; il quale ha da compagnar l’operation sue i gesti, gli abiti, in somma ogni suo movimento con la gratia. E questo metto per un condimento d’ogni cosa, senza il quale tutte l’altre proprietà, e buone conditioni di un

¹⁶Cfr., N. Graziano Luca, *Gran balli dell’Ottocento*, Curcio Musica, Roma 2009, p. 40

¹⁷ *Ibidem*, nota 6, p.3

¹⁸ Filippo degli Alessandri: trattista di danza, nato a Narni a fine secolo XVI.

gentil uomo sono di poco volere”.¹⁹ Gli esercizi di danza, quindi, prevedevano un allenamento prettamente ginnico.²⁰ Bellezza, grazia e portamento sono concetti che ho avuto modo di riscontrare anche nella lettura degli scritti di William Hogarth il quale sostenne che il ballo e la scherma sono i soli esercizi capaci di conferire al corpo grazia e un portamento appropriato ma che il solo esercizio pratico e d’imitazione non è sufficiente: “Non vi è nessuno che non volesse che fosse in suo arbitrio di esser gentile e grazioso nel portamento, se vi si potesse arrivare con poca fatica, e con poco tempo. I metodi soliti, a cui si ricorre per questo proposito fra le persone bene allevate occupa una considerabil parte del loro tempo: anzi anche quelli del primo rango non posson ricorrere in queste materie che a’ maestri di ballo e di spada: il ballo e la scherma sono senza dubbio doti proprie e necessarissime; tuttalvolta esse sono assai imperfette per ottenere un grazioso portamento. Perché quantunque i muscoli del corpo possano acquistare una certa pieghevolezza da questi esercizi, e i membri, dall’elegante movimento del ballo, acquistare una facilità a muoversi con grazia, tuttalvolta per conoscere il significato di ogni grazia, e da che cosa dependa, ne seguono spesso le affettazioni, e le male applicazioni”.²¹ Stando a quanto afferma Hogarth, al fine di eseguire con grazia un movimento, è necessario ascoltare la ragione e tenere conto di specifiche linee geometriche in maniera tale da conferire alle mani, alle braccia e alle gambe un giusto movimento “che si distingue col nome di grazia; e secondo la

¹⁹ Cfr., A. Arcangeli, *Fra umanesimo e Controriforma*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000, p. 118

²⁰ P. Veroli, *Baccanti e dive dell’aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001.

²¹ Cfr., W. Hogarth, *Dell’Azione*, in *L’analisi della bellezza scritta col disegno di fissar l’idee vaghe del gusto*, Per Gio: Paolo Fantechi all’Inseg. della Verità in Via Grande, Livorno 1761, pp. 188-189; Vedi anche: M. Filiberto, *William Hogarth : l’analisi della bellezza*, Salerno: 10/17, 1998.

quantità data a quelle linee, s'aggiungerà grandezza alla grazia, e la mossa sarà più o meno nobile. Il praticar giornalmente queste mosse colle mani, e colle braccia, come ancora con quelle parti del corpo che ne son capaci, in brevissimo tempo renderà tutta la persona graziosa e disinvolta a suo talento”.²²

Una peculiarità nello studio della danza consisteva nell'educazione a un giusto e adeguato galateo e alla preparazione delle donne al matrimonio, naturalmente un matrimonio con un uomo di buon partito. Un adeguato contegno e un portamento elegante contribuivano a raffigurare la donna più attraente e apprezzabile. A tal proposito Carmela Lombardi, menzionando il pensiero di Fabrizio Caroso²³, scrive “Se con la pratica della danza si acquisivano molte cose <<lodevoli e onorate>> (quelle attinenti alla sfera delle buone maniere), le ragioni del suo valore erano in parte tautologiche: conveniva <<talmente a persona nobile>> che la sua mancanza si attribuiva <<ad imperfezione e biasmo notabile>>; infatti l'arte del ballo era una <<virtù tanto lodevole, e necessaria, che rende e può rendere ornato ogni principe e principessa, ogni signore e signora, ogni cavaliere e dama, ogni gentil'huomo e gentildonna e ogn'altro ben nato e creato huomo, donna, giovane, donzella>>”.²⁴ Una notevole e raffinata femminilità, inoltre, era un ottimo biglietto da visita in occasioni di rapporti sociali inter/intra istituzionali.²⁵ In effetti, come sostiene Gaetano Bonetta “non può esserci individuo civilizzato se non si dà anche un'educazione del

²² Cfr., W. Hogarth, *Dell'Azione*, in *L'analisi della bellezza scritta col disegno di fissar l'idee vaghe del gusto*, Per Gio: Paolo Fantechi all'Inseg. della Verità in Via Grande, Livorno 1761, p. 194

²³ Fabrizio Caroso: (Sermoneta 1526 – 1600). Scrittore, compositore, coreografo e maestro di ballo italiano. Visse a Roma dove esercitò la professione di maestro e teorico di ballo e compositore.

²⁴ Cfr., C. Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime*, Arezzo Mediateca del Barocco, Editrice Europea s.r.l., Roma 1991, p. 24

²⁵ Vedi: F. Sani, *La riforma dei conservatori tra emancipazione e reclusione*, in *Collegi, seminari e conservatori nella Toscana di Pietro Leopoldo*, Editrice La Scuola, Brescia 2001.

corpo, se non si perviene ad un'acquisizione di un codice comportamentale del corpo"²⁶ – “L'educazione del corpo diventa indispensabile per il perfezionamento dell'individuo sociale e per il raggiungimento delle forme più elevate di civilizzazione”.²⁷ Attraverso un ottimo e approfondito studio della danza e dei codici del galateo, quindi, si era ammesse a essere parte integrante della società e ad acquisire e affinare sempre più alcune fondamentali norme di comportamento da attuare in pubblico quali: “saper camminare, sapersi sedere, saper salutare, sapersi inchinare e, in generale, sapersi muovere con disinvoltura”.²⁸

Essendo la danza integrata all'interno di codici sulla buona educazione, era solita essere applicata da uomini e donne di un certo rango e pregio: nobili, principi e principesse, duca e duchesse, autorità, ecc.

La pratica di alcuni balli inoltre simboleggiava, almeno fino a metà del XIX secolo, una certa diversificazione tra nobili e proletari.

Il tanto celebre ed elegante *Valzer*, ad esempio, per tutta la prima metà del XVII secolo fu considerato una danza popolare, oltre che sconveniente e scandalosa. Ciò fu' dovuto in gran parte al fatto che, come scrive Remi Hess, “Avant la valse, la société ne reconnaissait pau au couple une existence réelle. Durant des millénaires, le couple n'existait ni comme mode de vie, ni comme unité économique de base, ni comme mode de socialisation, ni meme comme mode de vie de la sexualité”.²⁹ Per di più, per la prima volta, la posa per l'esecuzione del valzer vedeva l'uomo e la donna danzare vicini

²⁶ Cfr., G. Bonetta, *Corpo e nazione: l'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 16

²⁷ Cfr., *Ivi*, p. 21

²⁸ Cfr., C. Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime*, Arezzo Mediateca del Barocco, Editrice Europea s.r.l., Roma 1991, p. 122

²⁹ Cfr., R. Hess, *La valse: un romantisme révolutionnaire*, Editions Métailié, Paris 2003, p. 14

avvolti in una sorta di abbraccio. Si tratta, in effetti, di una posa chiusa che vede l'uomo e la donna in posizione eretta l'uno di fronte all'altro, con un leggero spostamento del busto della donna sulla propria sinistra e una leggera inclinazione della schiena e della testa all'indietro. Ciò che fa sembrare un "abbraccio" è la posizione del braccio destro dell'uomo che cinge la donna poco sopra la vita posando la mano destra sulla scapola sinistra della donna la quale, a sua volta, posa le dita della mano sinistra sopra l'avambraccio destro dell'uomo. Con la mano sinistra l'uomo afferra la mano destra della donna mantenendo entrambi una posizione delle braccia ampia e circolare, con i gomiti alla stessa altezza delle spalle senza che quest'ultime siano sollevate. Il contatto fisico, tanto criticato e censurato per buona parte del XVIII secolo, si presenta in realtà di primaria importanza al fine di una corretta guida dell'uomo e una buona riuscita di esecuzione del ballo che richiede un continuo moto rotatorio della coppia su se stessa con volteggi a destra e a sinistra. A tal proposito, pertanto, è opportuno che la coppia assicuri un costante e reciproco contatto alla base dei fianchi così com'è indicato anche da Mark Knowles autore del testo *The wicked waltz and other scandalous dances*: "In order to accomplish the rapid spinning of the waltz, both the man and the woman had to step in close to their partners. The waltz requires a willingness to risk intimacy by both male and female. Both had to lean back, trusting in the support of the woman as equally as she trusted his. In order to waltz effectively, the couple had to share a common axis. They had to hold a continuous point of contact, and at the same time maintain self-sufficiency. If one overpowered the other, they would spin out of control. Both had to share a common center without losing identity

and individuality. It was this dual approach to spatial intimacy - of proximity and distance - that allowed the greatest freedom while waltzing”³⁰. E’ curioso leggere come Remi Hess richiami la descrizione dello scrittore tedesco Weber in merito al lato sensuale dell’esecuzione del valzer “Un couple étroitement enlacé: lorsque ces corps se touchent, les yeux dans les yeux, la main de la jeune fille sur l’épaule du jeune homme et celle du jeune homme sur les hanches rebondies de la jeune fille, lorsque le souffle chaud de la belle l’effleure et qu’on sent la chaleur des joues et le coeur battre, comment ne pas réveiller les phantasmes?”.³¹ Per tali fattori, il Valzer fu una danza dapprima a lungo criticata dai nobili e più di tutti dalla chiesa. In opposizione a ciò, e grazie alla Rivoluzione Francese, le rivolte contadine tramutarono numerose chiese e monasteri in sale da ballo.³² Ancora Mark Knowles a tal proposito scrive “For some it was the embodiment of grace, elegance, and beauty - an expression of civilization at its zenith. For others, it was a shameless exhibition and a proof of the downfall of society”.³³ Consiste in una danza a ritmo ternario, dallo svolgimento dinamico e armonioso con tempo musicale di $\frac{3}{4}$, sorta in Austria durante la fine del XVIII secolo e, in un secondo tempo, diffusa in Francia per opera della Regina Maria Antonietta. Il suo più grande successo, però, si conobbe durante i primi venti anni del XIX secolo, subito dopo la Rivoluzione Francese e l’avvio del Congresso di Vienna. Fu proprio in quegli anni, attorno al 1815, e grazie anche alle melodie di Johann Strauss, che a Vienna il Valzer, in seguito affermatosi in tutto il

³⁰ Cfr., M. Knowles, *The wicked waltz and other scandalous dances*, McFarland & Company, Inc, United States of America 2009, pp. 179-180

³¹ Cfr., R. Hess, *La valse: un romantisme révolutionnaire*, Editions Métailié, Paris 2003, p. 55

³² R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremma Editore, Firenze 2008.

³³ Cfr., M. Knowles, *The wicked waltz and other scandalous dances*, McFarland & Company, Inc, United States of America 2009, p. 179

mondo con l'appellativo di Valzer Viennese, conquistò l'apice del successo, passando dall'essere nato in qualità di danza popolare e divenendo danza internazionale a tutti gli effetti, conquistando anche la nobiltà.

L'enorme successo richiamò l'interesse di molti altri Paesi che tentarono di seguirne le orme seppur con qualche variante:

- *Valzer Scozzese*: nato in Germania, è un ballo analogo al valzer a due passi con volteggi propri del valzer viennese.
- *Boston*: nato negli Stati Uniti d'America, è un ballo moderato con volteggi e passi svolti avanti e indietro.
- *Valzer musette*: nato a Parigi, è un valzer sociale accompagnato dal suono della fisarmonica.
- *Waltzer a due tempi*: nato in Russia, è un ballo contraddistinto da due passi: il primo lento e strisciato che occupa i primi due tempi; il secondo più corto e si esegue sul terzo battito del tempo.
- *Waltzer saltato*: è un ballo che si esegue con salti intervallati su entrambi i piedi.
- *Waltzer Louis XV*: si tratta di un ballo che assorbe in sé le proprietà del valzer e del minuetto.³⁴

Una seconda danza ritenuta popolare, o per meglio dire contadina, era la cosiddetta *Contraddanza*. Si tratta di una danza di origini

³⁴ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremmi Editore, Firenze 2008.

inglesi risalente al XVII secolo, dall'etimologia delle parole *country* e *dance* che significa "danza campestre". A tale proposito, Rino Capone scrive che essa sorse "per caso, da sempre e dovunque"³⁵ poiché i movimenti della danza e la posa dei ballerini hanno origini molto lontane, conformi alle tradizioni di molteplici altre culture. Si tratta di una danza che conobbe un notevole successo, conosciuta ed esercitata ovunque.

Il suo ritmo si presenta allegro e si esegue in gruppo organizzando, cioè, file di uomini e di donne posti gli uni di fronte agli altri i quali, a tempo di musica, eseguono passi, o meglio saltelli, sia sul posto sia avvicinandosi e allontanandosi tra loro, compiendo volteggi, intrecci e piccoli balletti. L'uomo si dispone alla sinistra della donna e, per eseguire adeguatamente la danza in ogni sua svariata figura, è essenziale l'intervento di un "direttore" ossia una persona che prende parte al ballo e che ha la funzione di ricordare di volta in volta e ad alta voce i passi da eseguire.³⁶ Una descrizione di esecuzione del ballo la offre anche William Hogarth il quale scrive "Le linee che formano una moltitudine di persone insieme nelle contraddanze o balli figurati fanno un gioco piacevole all'occhio, particolarmente quando si vede in un'occhiata tutta la figura come al teatro della galleria; la bellezza di questa specie di ballo misto, come i poeti lo chiamano, dipende dal muoversi in una composta varietà di linee principalmente serpeggianti regolate dai principi dell'intrigo. Una delle più piacevoli mosse nella contraddanza, e che corrisponde a tutti i principi di variare a un tempo, è quel ch'essi

³⁵ Cfr., R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremmi Editori, Firenze 2008, p. 99

³⁶ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremmi Editori, Firenze 2008.

chiamano l'intreccio di mani".³⁷ A cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, la Contraddanza compie la sua prima apparizione in Francia, dove sarà chiamata *Contredanse*, ma la sua massima diffusione si ebbe durante la seconda metà del XVIII secolo, assieme alle melodie di Mozart e Beethoven, in Italia e in particolar modo nella società aristocratica.³⁸

Durante i primi dieci anni del XIX secolo, racconta Rino Capone, alle donne sposate era concesso ballare il rivoluzionario e scandaloso valzer, mentre per le signorine era concesso ballare solo la Contraddanza o altri balli più "tranquilli" e perbene.³⁹

Altre due danze giudicate dapprima popolari, ma che in seguito riscossero un notevole interesse e successo anche presso l'alta società, sono la *Mazurka*, nata in Polonia nel XVI secolo, e la *Polka*, di origine Boema e risalente al XIX secolo.

La *Mazurka* è un ballo di coppia dal ritmo ternario e brioso. Per quasi due secoli ha rappresentato la danza dei ceti borghesi per poi affermarsi anche negli ambienti aristocratici nel XVIII secolo. Uno tra i più famosi maestri di ballo da sala, Henri Cellarius, autore del libro *La dans des salons*, delinea la piena libertà e indipendenza di esecuzione di questo ballo: "la mazurka, dance tout d'indépendance et vraiment d'inspiration, qui n'a pour règle que le gout, et la fantaisie particulière de chacun; l'exécutant étant, pour ainsi dire, son maitre à lui-meme. Je ne crains pas d'assurer qu'une partie de la mazurka s'enseigne seulement; le reste s'invente, s'improvise dans l'entrainement de l'exécution; et c'est précisément ce coté

³⁷ Cfr., W. Hogarth, *L'analisi della bellezza scritta col disegno di fissar l'idee vaghe del gusto*, Per Gio: Paolo Fantechi all'Inseg. della Verità in Via Grande, Livorno 1761, pp. 201-202

³⁸ N. Graziano Luca, *Gran balli dell'Ottocento*, Curcio Musica, Roma 2009.

³⁹ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremma Editori, Firenze 2008.

d'inspiration constante qui rend la mazurka si attrayante, si variée".⁴⁰

La *Polka*, invece, nata in Boemia agli inizi del XIX secolo, è una danza di coppia dal ritmo binario, veloce e allegro. La denominazione è di origine ceca e il significato si fa discendere da "pulk" o "pulka" che significa "metà". La semplicità dell'esecuzione dei suoi mezzi passi, infatti, contraddistinti da un leggero saltello, fu la chiave del suo grande successo non solo tra i contadini ma anche in società.

La leggenda vuole che l'origine della Polka risalga durante i primi trent'anni del XIX secolo quando Jesepe Neruda, osservando una contadinella mentre cantava, ballava e saltava, considerò che l'insieme di quei passi e di quei movimenti avrebbe potuto dare origine a un allegro e interessante ballo, e così fece.⁴¹

Definito da Henri Cellarius come uno tra i balli più antichi e più popolari della danza moderna, quest'ultimo lottò a lungo affinché le persone potessero finalmente liberarsi, per mezzo dei balli da sala, dai tabù che frenavano ogni naturale e spontaneo movimento. Un notevole condizionamento, questo, che suppongo sia stato notato e analizzato anche da Siegfried Kracauer, in particolar modo nel momento in cui esternò questo suo pensiero: "Quella società che di solito viene definita borghese si dedica oggi alla gioia del viaggiare e del danzare con un trasporto che epoche precedenti non riuscivano a provare per simili attività profane".⁴²

Col finire del XIX secolo si affievolì il successo della Polka che a oggi, invece, continua a essere praticata negli Stati Uniti e in Italia.

⁴⁰ Cfr., H. Cellarius, *La danse des salons*, Hetzel, Paris 1849, p. 66

⁴¹ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremma Editore, Firenze 2008.

⁴² Cfr., S. Kracauer, *La massa come ornamento*, PRISMI, Napoli 1982, p. 69

Tra i balli riservati esclusivamente ai nobili, invece, nel lontano XV secolo vigeva la cosiddetta *Bassadanza*. Alquanto diffusa presso la Corte Borgogna, è una danza di coppia, lenta, che impiega un tempo musicale in 6/4 e 3/2. La Bassadanza dispone di pochi passi ma atti ad essere combinati in svariate forme: “Si tratta, dopo la riverenza iniziale (R: inchino), del *branle* (b: spostamento del peso del corpo da un piede all’altro), del passo semplice (s: un piede avanza e l’altro vi si ricongiunge), di quello doppio (d: avanza un piede, poi l’altro, poi ancora il primo e infine l’altro lo raggiunge) e della ripresa (r: passo indietro). La combinazione di una serie di questi passi si chiama misura e corrisponde alla durata di un periodo musicale; esistono una molteplicità di misure possibili ed effettivamente utilizzate”.⁴³ Nel corso del XVI secolo si colloca, invece, la *Gagliarda*. E’ una danza che nell’arco di poco tempo appassionò l’intera Europa. La caratteristica dominante consiste, al di là di un’ottima agilità, nel fatto che non implica la danza di coppia bensì l’esecuzione di un danzatore alla volta. La struttura della Gagliarda si compone di soli cinque passi alternati ed eseguiti sotto forma di salti, iniziando sempre con il piede sinistro e concludendo con la cosiddetta *cadenza*, ossia un ampio salto, e *posizione*, ossia l’atterraggio e la posa finale. Un ulteriore aspetto, che viene segnalato anche da Alessandro Arcangeli, ha a che fare con le molteplici varianti: “ne vengono proposte centinaia, e si includono

⁴³ Cfr., A. Arcangeli, *Pratiche sociali e rappresentazioni culturali*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000, p. 23

abbellimenti oltremodo sofisticati: capriole (i salti durante i quali si incrociano le gambe, anche diverse volte), fioretti, salti del fiocco”.⁴⁴ Nel corso del XVII secolo, invece, troviamo il *Minuetto*. Questa danza trova le sue radici in Francia. Nel volume *Diario de México* si legge che l’abate Brossard, compositore, musicologo e teorico musicale, sostenne che questa danza avesse origine dalla storica provincia di Poitou “y creeríamos mas bien al Abate Brossard, que dice vino à Francia originariamente del Poitu, si no pintàra aquel minuet, de que habla, tan contrario al que usamos”.⁴⁵ Per quanto concerne la radice del nome *Minuetto*, c’è chi sostiene derivi dal corregionale “Branle à mener”, ma è maggiormente accreditata la versione di chi sostiene derivi dall’aggettivo “pas menu” che è sinonimo di “piccolo passo”. La sua particolarità, infatti, consisteva di piccoli passi eseguiti dalle coppie durante l’esecuzione del ballo. Inizialmente molto professata da contadini e proletari, il Minuetto s’inserì rapidamente tra le danze di corte per poi prendere avvio sempre più assiduamente anche nei teatri. Si suppone che l’ideatore del Minuetto sia stato il compositore (e un tempo ballerino) Jean-Baptiste Lully il quale impiegò buona parte della vita alla corte di Luigi XIV. Rino Capone, quanto a Lully, dichiara che fu proprio lui, grande intenditore di musica e di ballo, a tramutare il Minuetto da ballo rurale a danza di corte. Si spense il ventidue marzo 1687 conseguentemente al fatto di essersi opposto all’intervento di amputazione del proprio piede colpito da cancrena poiché sostenne: “Sono un ballerino, e un ballerino non può fare a meno di due

⁴⁴ Cfr., A. Arcangeli, *Pratiche sociali e rappresentazioni culturali*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000, p. 24

⁴⁵ Anonymous, *Diario de México*, Tomo VI, 1807, p. 347

pie di”.⁴⁶ Riguardo al Re Sole, invece, dichiara fosse stato un grande ballerino e che nel 1661 fondò l’Accademia reale di danza.⁴⁷

Contraddistinto da un tempo musicale ternario (3/4) e dall’andamento moderato e allegro, il Minuetto era di consuetudine danzato da una sola coppia alla volta la quale dava inizio all’esecuzione del ballo con una riverenza per poi seguire con una sequenza di piccoli passi e figure piuttosto semplici, poco impegnative ma tuttavia eleganti e aggraziate. William Hogarth percepiva nell’esecuzione del Minuetto la perfezione “Nel minuetto vi è una composta varietà di tante mosse nella linea serpeggiante quante possano unirsi ben insieme in distinte quantità, è una bella composizione di mosse. L’ordinario ondeggiante moto del corpo nel comun passeggio s’accresce nel ballo in una più ampia quantità d’ondeggianti col passo di minuet che è inventato in maniera da far sollevare il corpo gentilmente appoco appoco qualche cosa più alto del solito, e abbassarlo di nuovo nell’istessa maniera nel continuare il ballo. L’altre bellezze che appartengono a questo ballo, sono i garbi del capo, e il serpeggiamento del corpo nel traversarsi l’un l’altro, come anche il chinarsi, e il presentar gentilmente la mano nella maniera descritta di sopra, le quali cose tutte insieme dispiegano la massima varietà delle mosse nelle linee serpeggianti immaginabili, mantenendo un eguale accordo col tempo della musica”.⁴⁸

Nel XVIII secolo, invece, nasce in Francia, per poi estendersi anche in Germania e Inghilterra, il *Cottillon*, un’antica danza che si

⁴⁶ Cfr., *Corriere della Sera*, 23 maggio 2014.

⁴⁷ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremmi Editore, Firenze 2008.

⁴⁸ Cfr., W. Hogarth, *L’analisi della bellezza scritta col disegno di fissar l’idea vaghe del gusto*, Per Gio: Paolo Fantechi all’Inseg. della Verità in Via Grande, Livorno 1761, pp. 198-199

esequiva in coppia, comunemente quattro alla volta, contraddistinta da diverse e molteplici rappresentazioni che le coppie eseguivano intervallandosi fra loro. Una particolarità di questa danza era la consuetudine di scambiarsi, a compimento del ballo, dei doni.

Come afferma Rino Capone “le sue figure si ponevano a metà via fra il gioco di società e il corteggiamento vero e proprio”.⁴⁹ Fondamentale era la figura di un “direttore” che, assieme alla propria dama, assumeva l’incarico di gestire le coppie di ballerini amministrando e coordinando le figure e le movenze al fine di una buona riuscita del ballo. Alcune denominazioni di figure proprie di questa danza erano: *Viale, Paravento, Mosca cieca, Cuscino, Quattro cantoni, Specchio, Amanti celebri, Giro tondo, Passeggiata d’addio, Benedizione finale, Galoppo*.⁵⁰ Il Cotillon, in verità, fu il precursore di un’ulteriore danza: la *Quadriglia*.

Quest’ultima, sorta nella seconda metà del XVIII secolo in Francia in qualità di danza contadina, apparteneva alla famiglia della Contraddanza. La struttura era semplice e oltremodo analoga a quella eseguita per il Cotillon, ovvero si danzava in gruppi di quattro coppie (da qui l’origine del termine *Quadriglia*) schierate in modo da formare un quadrato o, in alternativa, allineate in due file - una frontale all’altra - susseguendosi in svariate e articolate figure. Esistono inoltre diverse varianti della *Quadriglia*:

- Quadriglia Americana: si danza disponendosi su i quattro lati della sala da ballo. Il programma consta di cinque figure da eseguire per quattro volte: *Promenade, Corbeille, les Chevaux de bois, les Visites, l’Americana*.

⁴⁹ Cfr., R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremmi Editore, Firenze 2008, p. 108

⁵⁰ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremmi Editore, Firenze 2008.

- Quadriglia Croisè: anche in questa variante le coppie si dispongono lungo i quattro lati della sala da ballo. Il programma è composto da cinque figure principali: *Promenade, les Ponts, les Moulinets, les Visites, la Boulangère*.

- Quadriglia delle famiglie: anche in questa variante le figure che compongono il programma sono cinque. In questo caso è richiesta una particolare attenzione e abilità nel rendere più o meno veloce il movimento così da concludere il ballo perfettamente sulle ultime note della musica: *Promenade, les Ronds, les Chevaux des bois, les Ponts, l'Escargot*.⁵¹

- Quadriglia francese: nata durante i primi dieci anni del XIX secolo e diffusasi presto in tutta Europa, la sua sequenza era composta di cinque figurazioni: *Pantalon, Eté, Poule, Pastourelle, Finale*. Si danzava comunemente disponendosi su due file parallele o formando grandi quadrati costituiti da numerose coppie ciascuna collocata in ognuno dei quattro lati.⁵²

- Quadriglia inglese: o “dei Lancieri”, è composta da cinque figure da eseguire per quattro volte con le coppie disposte lungo i quattro lati della sala da ballo: *les Tiroirs, les Lignes o la Victoire, la Double Chainé des Dames o le Moulinets, les Visites, la Grande Chainé o les Lanciers, Polo* (indica che le coppie si ridispongono nella posizione

⁵¹ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremma Editore, Firenze 2008.

⁵² N. Graziano Luca, *Gran balli dell'Ottocento*, Curcio Musica, Roma 2009.

iniziale lungo i quattro lati della sala da ballo). Altre cinque figure sono: *Promenade*, *Corbeille*, *Traversé*, *Nouvelle Pastourelle*, *Polo*.

- Quadriglie irregolari: diffuse in tutta Europa, specie nel corso del XVIII secolo, si tratta di Quadriglie per le quali non sono richieste rigide regole o atteggiamenti da osservare. La figura di un “direttore” resta comunque essenziale per il rispetto dei programmi e delle figure nel corso di tutta l’esecuzione del ballo. Come per tutte le altre danze, le coppie si dispongono lungo tutti e quattro i lati della sala da ballo.⁵³

Un’altra considerevole funzione dello studio della danza negli educandati femminili consisteva nell’insegnamento dei balli da sala al fine di formare le ragazze in vista del proprio “debutto” in società. Fu così che nacque il celebre *Ballo delle debuttanti*.

1.2 Il ballo delle debuttanti.

E’ nel corso della seconda metà del XVIII secolo che a Parigi nacque il Ballo delle debuttanti, un evento dal forte valore sociale e simbolico che, ancora oggi, è notevolmente conosciuto e praticato in tutto il mondo.

Si tratta, in realtà, di una lontana tradizione già presente all’inizio del XVIII secolo nelle classi nobiliari francesi. Nei lussuosi palazzi, salotti e giardini delle famiglie aristocratiche, infatti, era consuetudine organizzare serate d’incontro tra ragazze in età da marito e uomini illustri, adulti e responsabili, contraddistinti da un

⁵³ R. Capone, *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremma Editore, Firenze 2008.

considerevole potere personale ed economico. Il solo e unico intento, oltre ad esaltare e ostentare la propria ricchezza, era finalizzato alla buona riuscita di un matrimonio rigorosamente combinato. Lo si può considerare un vero e proprio “rito di passaggio”, per usare l’espressione di Arnold Van Gennep. Stando agli studi di Van Gennep, per passare da uno stato sociale a un’altro è opportuno eseguire delle cerimonie.⁵⁴

La cerimonia del Ballo delle debuttanti, pertanto, celebra il passaggio delle ragazze dallo stato adolescenziale allo stato di donna adulta pronta a compiere ufficialmente il proprio debutto in società ma anche, e soprattutto, l’incontro e il fidanzamento ufficiale con l’uomo che la condurrà in matrimonio. Il fidanzamento rientra nella tipologia dei “riti di margine” e avviene prima del matrimonio che, a sua volta, è contraddistinto da “riti di separazione” - poiché, per l’uomo e per la donna, si compie un distacco dalla famiglia di origine - ma anche da “riti di aggregazione” caratterizzati dal legame definitivo della coppia che darà vita a una nuova famiglia in una nuova abitazione. Come spiega Van Gennep “I fidanzamenti costituiscono veramente un periodo di margine compreso tra l’adolescenza e il matrimonio; ma il passaggio dall’adolescenza al fidanzamento comporta una serie particolare di riti di separazione, di margine e di aggregazione al margine; e il passaggio dal fidanzamento al matrimonio richiede una serie di riti di separazione dal margine, di margine secondario e di aggregazione al matrimonio”.⁵⁵

⁵⁴ A. Van Gennep, *La classificazione dei riti*, in *I riti di passaggio*, Editore Boringhieri, Torino 1981.

⁵⁵ Cfr., A. Van Gennep, *Il fidanzamento e il matrimonio*, in *I riti di passaggio*, Editore Boringhieri, Torino 1981, p. 11

Col trascorrere degli anni, e con l'affermazione della borghesia, la tradizione diventò ufficiale e fu battezzata col nome di *Ballo delle Debuttanti*. Il numero di appassionati pertanto crebbe e gli spazi destinati al ballo non furono più sufficienti. Si passò quindi dalle ricche dimore private a edifici pubblici e spaziosi quali teatri e castelli. L'evento continuò ad offrire spesso l'occasione giusta per incontrare marito ed era, e lo è ancora, caratterizzato da precisi canoni di eleganza e cura dei particolari come riportano anche le parole di Gérard Bouchard e Martine Segalen "Le bal des débutantes représentait l'événement-clé du rituel des débuts. Le soir du bal, la débutante s'y rendait accompagnée d'un jeune homme habituellement un peu plus âgé qu'elle. Les jeunes se connaissaient déjà au moins de vue ou de réputation. S'il n'y avait personne dans l'entourage, c'est un frère ou un cousin qui faisait office de cavalier. Le jeune homme pouvait aussi être proposé lui-même. Dans deux cas relevés lors de l'enquête, un jeune homme qu'une future débutante avait connu au cours de l'année précédente avait promis de la recontacter au moment de ses débuts pour l'accompagner au bal et il avait tenu parole. Ceci semble démontrer l'importance que les jeunes hommes eux-mêmes accordaient à l'événement".⁵⁶

Le location consistevano spesso in Palazzi, Ville, Hotel o Castelli che conservassero una storia, situati in luoghi incantevoli e caratterizzati da enormi lampadari di cristallo, candele, specchi, scalinate, salotti, un'impeccabile cena di gala e l'orchestra che suonasse dal vivo.

A Parigi, ad esempio, il Ballo delle debuttanti ebbe luogo presso l'Hotel de Crillon, lussuoso palazzo in pietra situato ai piedi del

⁵⁶ Cfr., G. Bouchard, M. Segalen, *Une langue, deux cultures. Rites et symboles en France et au Québec*, La Découverte, Paris 1997, p. 252

Champ-Elysées e che si affaccia su Place de la Concorde. L'edificio fu commissionato da Luigi XV nel 1758. L'architetto Jacques-Ange Gabriel costruì due palazzi gemelli e il risultato fu un capolavoro dell'architettura. Prima del suo compimento l'architetto Louis Francois Trouard affittò la costruzione al Duca d'Aumont che conferì il nome all'edificio: *Hotel d'Aumont*. Nel 1788, uno dei due palazzi gemelli fu acquistato dal Conte de Crillon, per l'esattezza François Félix Dorothée Des Balbes Berton de Crillon, quarto Duca di Crillon. Il palazzo, quindi, divenne l'attuale Hotel de Crillon. Il Ballo delle Debuttanti presso l'Hotel de Crillon dovette interrompersi nel 1789 a causa della Rivoluzione Francese. Nel 1907 il palazzo, assieme ad altri due edifici, fu acquistato dalla società francese dei Grandi Magazzini aziendali e il Louvre Hotel, stando attenti a mantenere intatti e ben custoditi i decori storici al suo interno, divenendo così uno dei più lussuosi e notevoli Grand Hotel di Parigi.⁵⁷ Durante gli anni del Congresso di Vienna (1814 – 1815), grazie al volere dell'Imperatore Francesco Giuseppe I d'Austria, che amava e praticava il ballo con assiduità, la tradizione del Ballo delle Debuttanti divenne sempre più sentita e praticata tanto da affermarsi anche ai giorni d'oggi. Non è un caso, infatti, se il Congresso di Vienna fu ribattezzato il “Congresso Danzante”. Famosa, a tal proposito, divenne la frase che fu attribuita al principe Charles Joseph de Ligne: “Il Congresso danza, ma non va avanti”. Il primo ballo svoltosi nel Teatro dell'Opera di Vienna si fa risalire all'undici Dicembre 1877, quello che tutt'oggi è noto come *Wiener Opernball* e che ha luogo tutti i giovedì grasso in occasione dei festeggiamenti del carnevale.

⁵⁷ F. Gubler, *Great, Grand & Famous Hotels*, Raewyn Glynn Editor, Australia 2008.

La tradizione del Ballo delle Debuttanti fu sospesa per diversi anni a causa dello scoppio, nel 1939, della Seconda Guerra Mondiale e, nel 1990, della Guerra del Golfo. Nel primo caso, il ballo riprese il 9 febbraio 1956, ben undici anni dopo la fine del conflitto, anni che furono impiegati per la ricostruzione del Teatro dell'Opera rimasto parzialmente distrutto durante la guerra. Nel secondo caso, riprese dopo un anno dal conflitto che cessò il 28 febbraio del 1991.

Era tradizione che le debuttanti indossassero splendidi abiti, possibilmente alla moda e rigorosamente bianchi, vaporosi e fiabeschi. Almeno qualche settimana prima era necessario seguire lezioni ed eseguire le prove per le coreografie dei balli, recarsi nei migliori atelier per le ultime misure - come viene riportato anche nel testo di Gérard Bouchard e Martine Segalen "En plus de choisir la robe du bal des débutantes, on se devait de renouveler la garde-robe, car les occasion de sorties seraient plus nombreuses et plus variées tant pour la jeune fille que pour les parents et les autres jeunes adultes de la famille"⁵⁸ - fissare l'appuntamento per il trucco e l'acconciatura, prendere parte alle lezioni di portamento e bon ton e compiere opere di beneficenza.⁵⁹ Grazia, bellezza, eleganza, disinvoltura, femminilità, educazione e portamento erano doti che solo grazie ad un costante esercizio della danza potevano essere acquisite, doti piuttosto apprezzate e ricercate in società. A tal ragione le lezioni di danza furono sempre più incentivate, soprattutto in vista di eventi di tale valore e rilievo.

⁵⁸ Cfr., G. Bouchard, M. Segalen, *Une langue, deux cultures. Rites et symboles en France et au Québec*, La Découverte, Paris 1997, p. 252

⁵⁹ Vedi: S. Moeschel, *Debutantes, Disease, and Democracy: Discourses of Gender and Nationhood in 1930s Polio Pageants*, in *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, 41, 3, 2012.

Per quanto invece riguarda gli allestimenti della sala da ballo in occasione della notte del Ballo delle Debuttanti presso il Teatro dell'Opera di Vienna, curiosa e interessante è la spiegazione e descrizione offerta dall'emittente austriaca ORF⁶⁰ che dichiara come, ogni anno, l'auditorium del teatro dell'Opera di Vienna si trasforma in una grandissima e spettacolare sala da ballo. Alla vigilia della manifestazione, le file di sedili vengono rimossi dalla platea e viene realizzata una nuova pavimentazione in corrispondenza del palcoscenico, saranno quindi installati 170 pannelli di due metri quadrati per la pista da ballo che delinearà un'estensione di 850 metri quadrati. Saranno impiegati circa sei chilometri di cavi e assemblati novecento fari. Le molteplici composizioni floreali per decenni sono state composte da arrangiamenti di garofani rosa. Complessivamente i lavori e i preparativi del teatro richiedono l'impiego di circa 650 persone, settanta camion e due giorni di lavoro per ricreare un ambiente perfetto agli occhi dei numerosi ospiti che faranno il loro ingresso percorrendo un lungo tappeto rosso.⁶¹ Nel complesso il Teatro dell'Opera di Vienna ha una capienza massima di 7.230 ospiti e, in media, sono circa 5.500 gli ospiti, le celebrità e le aspiranti al ballo che ogni anno prendono parte alla serata. Per fattori di sicurezza si mobilitano circa trecento uomini tra vigili del fuoco, polizia e il servizio pubblico del Teatro dell'Opera di Stato. Una volta conclusi i festeggiamenti, i lavori di smantellamento dovranno compiersi rapidamente impiegando circa venti o trenta ore al massimo.⁶²

⁶⁰ ORF: Azienda Austriaca di servizio pubblico radiotelevisivo con sede a Vienna.

⁶¹ Vedi: WienORF.at, 09.02.2010

⁶² Vedi: WienORF.at, 09.02.2007

Per quanto invece riguarda l'Italia, sono principalmente tre le città nelle quali ogni anno si compie la cerimonia del Ballo delle debuttanti: a Napoli, con i cadetti della *Scuola militare Nunziatella*; a Milano, con i cadetti della *Scuola militare Teulié*; a Roma, con i cadetti della Guardia di Finanza.

La *Scuola militare Nunziatella* nasce a Napoli nel 1745, sulla collina di Pizzofalcone, nel quartiere San Ferdinando, per iniziativa del Re Ferdinando IV di Borbone. Circa trent'anni dopo, nel 1771, fu affiancato un istituto militare dei cadetti, il *Battaglione Real Ferdinando*. Gli studi erano puramente finalizzati alla conoscenza della matematica e dell'arte militare. L'Istituto, in seguito, fu denominato *Reale Accademia del Battaglione Real Ferdinando* con lo scopo di far acquisire ai propri cadetti un'adeguata professionalità anche sotto il profilo umanistico, scientifico e militare.⁶³ Il Ballo delle debuttanti, che ogni anno è organizzato dalla prestigiosa Scuola Militare Nunziatella di Napoli e che vede la partecipazione di giovani ragazze tra i diciassette e i diciannove anni, sorse inizialmente come Ballo di fine anno per celebrare il compimento del ciclo di studi. Col trascorrere degli anni, l'evento tramutò in un'occasione mondana. Ogni anno è accuratamente scelta una location di prestigio. Si tratta spesso di palazzi reali quali, ad esempio, la Reggia di Caserta, il Palazzo Reale di Napoli, il Palazzo di Belvedere a Leucio, o eleganti ville come Villa Campolieto a Ercolano o Villa Domi sulle colline del Vomero davanti al Golfo di Napoli. Attualmente il costo di partecipazione al Ballo delle Debuttanti della Scuola militare Nunziatella di Napoli, comprensivo di servizi, assistenza, lezioni di

⁶³ Vedi: S. Castronuovo, *Storia della Nunziatella*, Fiorentino, Napoli 1970; G. Ravanola, *Scuola Militare Nunziatella 1787-1987, 200 anni di storia*, Scuola Militare Nunziatella, Napoli 1987; R. Pilati, *La Nunziatella. L'organizzazione di un'accademia militare 1787-1987*, Guida Editore, Napoli 1987.

galateo, lezioni di bon ton, lezioni di trucco e acconciatura, dizione, escursioni e l'accesso all'evento per la debuttante e per i propri genitori, oltrepassa i mille euro.

La *Scuola militare Teulié* di Milano, invece, fu fondata nei primissimi anni del XIX secolo dal Generale Pietro Teulié che ne conferì il nome. Dapprima nato come orfanotrofio militare in una parte del convento di San Luca, nel 1807 fu rinnovato in *Collegio Reale degli Orfani Militari*. Sette anni dopo, nel 1814, con il dominio di Milano per opera degli austriaci, l'Istituto cambiò denominazione divenendo *Imperial Collegio Militare di San Luca*. Venticinque anni dopo, nel 1839, l'Imperatore Ferdinando I trasformò la scuola in *Imperial Regio Collegio dei Cadetti*. Nel 1848, durante le "Cinque giornate di Milano", l'edificio fu adibito a Scuola d'Artiglieria e Genio e, in seguito, trasformato in Ospedale Militare per poi essere impiegato quale Collegio Militare di Milano nel 1859.

Con il susseguirsi degli anni l'istituto rimase chiuso per almeno quarant'anni per poi essere riavviato durante i primi trenta anni del XX secolo per opera di Mussolini sotto l'appellativo di *Scuola Militare di Milano*. La Scuola fu in seguito chiusa a causa dei tragici disastri generati dalle vicende belliche. Fu solo durante gli ultimi anni del XX secolo che, per mano dell'allora Capo di Stato Maggiore dell'Esercito, Generale Bonifazio Incisa di Camerana, la scuola fu riaperta. Inizialmente fu inaugurata come distaccamento della *Scuola Militare Nunziatella* di Napoli per poi guadagnare piena autonomia designandosi in un primo momento *Seconda Scuola Militare dell'Esercito* e infine, il 27 giugno 2000, *Scuola Militare*

Teulié.⁶⁴ Le location adibite all'evento del Ballo delle Debuttanti organizzato dalla Scuola militare Teulié di Milano che, a differenza del Ballo organizzato dalla Scuola militare Nunziatella, è aperto a ragazze di età compresa tra i quindici e i venticinque anni, sono state: il Palazzo Bocconi; il Palazzo del Ghiaccio e Villa Castelbarco.

Attualmente il costo di partecipazione al Ballo delle Debuttanti della Scuola militare Teulié di Milano, comprensivo di abito da gala, coroncina, girocollo, bouquet, cena di gala, lezioni di ballo e portamento, lezioni di galateo e bon ton, lezioni di gestione della propria immagine, lezioni di psicologia, trucco e parrucco, escursioni turistiche, trasporto dall'Hotel alla scuola di ballo e servizio video e foto, ammonta approssimativamente a ottocento euro.

Per quanto, infine, riguarda l'Accademia della Guardia di Finanza di Roma, essa nasce alla fine del XIX secolo a Caserta, precisamente nella Reggia di Caserta, quando Re Umberto I istituì nel palazzo la *Scuola speciale per abilitare i marescialli e i brigadieri della Regia Guardia di Finanza a conseguire il grado di Sottotenente del Corpo*. Nei primi otto anni del XX secolo l'istituto modificò nome in *Scuola Allievi Ufficiali*. Nel 1925 la scuola fu trasferita a Roma nella Caserma Vittorio Emanuele III (Caserma "Piave") e in seguito, nel 1953, in un vicino edificio costruito appositamente. Durante gli ultimi vent'anni del XX secolo l'edificio fu trasferito a Bergamo fino al settembre 1996 quando tutti i Corsi di Applicazione e tutti i Corsi Speciali furono nuovamente trasferiti a Roma.⁶⁵

⁶⁴ Vedi: AA.VV., *Scuola Militare di Milano "Osare e Durare"*, 1937-1938 XVI, Milesi, 1937; AA.VV., *Scuola Militare di Milano "Osare e Durare"*, 1940-1941 XIX, Milesi, 1940; AA.VV., *Scuola Militare di Milano "Osare e Durare"*, 1941-1942 XX, Milesi, 1941.

⁶⁵ Vedi: E. Boi, *L'Accademia della Guardia di Finanza*, Editrice Cesare Ferrari, Roma 1988.

Il Ballo delle Debuttanti che ogni anno ha sede a Roma, più comunemente noto come *Gran Ballo Viennese di Roma*, è una tradizione voluta in Italia dalla città di Vienna e dall'Ambasciata d'Austria in onore e ricordo dei Balli viennesi ed è gemellato con il precedentemente citato *Opernball* di Vienna. L'evento, nato da soli dieci anni, nel 2007, è patrocinato dalla città di Vienna, dall'Ambasciata d'Austria, da Roma Capitale, dalla Provincia, dalla Regione Lazio, dal Ministero della Difesa, dal Ministero degli Affari Esteri, dal Ministero degli Interni e dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

Lo scopo del Ballo Viennese di Roma è principalmente la solidarietà poiché il ricavato è devoluto a favore di progetti umanitari.

Al Ballo delle Debuttanti organizzato dall'Accademia della Guardia di Finanza di Roma, possono accedere tutte le ragazze dai quindici ai ventitré anni semplicemente compilando e inviando una scheda d'iscrizione alla quale seguirà una selezione. La partecipazione alla cerimonia richiede, oltre ad una quota di partecipazione, una settimana di studio e preparazione con prove di ballo, trucco, portamento ed eleganza. La quota di partecipazione comprende vitto, alloggio, trasferimenti, lezioni di ballo, trucco, portamento e bon ton, l'abito da cerimonia (che rimarrà di proprietà della debuttante), coroncina, scarpe, guanti, bouquet, carnet, maquillage, hair styling, cena di gala e video ricordo della serata. Elemento distintivo della manifestazione è la scelta di una coppia vincitrice che avrà l'onore di rappresentare l'Italia al famoso Opernball, il Ballo dell'Opera di Vienna.

In tutti i casi, nei mesi o nelle settimane che precedono l'evento, è consuetudine compiere i preparativi e le prove per il ballo,

prevalentemente per l'esecuzione del valzer. Le debuttanti dovranno dedicarsi all'acconciatura e alla realizzazione dell'abito che sarà prodotto da famosi stilisti e che generalmente è costituito da un corpino di seta bianca, una gonna lunga in tulle, guanti lunghi in raso, décolleté bianche, gioielli e accessori. L'acconciatura dovrà essere arricchita da una coroncina in strass. Una volta ultimati i festeggiamenti, saranno consegnati alle Debuttanti foto e video ricordo dell'evento e un attestato di partecipazione.

Un romanzo che può aiutare a immaginare e comprendere ulteriormente quali fossero le abitudini, i preparativi, le tradizioni, le atmosfere, ma soprattutto le emozioni che erano, e credo lo siano ancora, vissute delle giovani debuttanti è, per l'appunto, *Il ballo delle debuttanti* di Ann Major, Beverly Barton e Christine Rimmer. Il romanzo, che fa parte della collana *Harmony Special*, edito dalla casa editrice Harlequin Mondadori, narra la storia di tre ragazze di ventuno anni, *Jenna Wilson*, *Mary Clark* e *Frankie Moore*, prossime al proprio debutto in società nella cittadina di *Mission Creek* che, come ogni anno, avrà luogo presso la *Lone Star Country Club*. Alla realizzazione, di generazione in generazione, degli splendidi abiti per le debuttanti s'interessò Margaret McKenzie, proprietaria della boutique *Mission Creek Creations*. Esclusivamente per alcune giovani, Margaret serbava, a loro insaputa, un trattamento particolare: cuciva, racchiusa tra le pieghe della gonna, una piccola tasca con all'interno tre petali di rosa "stando attenta a scegliere per ciascuna il colore adatto dei petali".⁶⁶

⁶⁶ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, p. 31

Il Ballo delle Debuttanti è l'evento tanto atteso da tutte le ragazze di buona famiglia, tutte tranne due: Jenna e, come si vedrà più avanti, Frankie.

Jenna Wilson è una ragazza di ventuno anni, capelli lunghi e biondi, figlia unica e orfana di padre. Essendo i genitori piuttosto ricchi e importanti ed essendo lei l'unica figlia, era stata molto viziata. La madre, Nelda Wilson, è una donna altolocata, autoritaria e molto esigente nei riguardi della figlia. Quell'anno aveva stabilito che la figlia avrebbe preso parte alla festa e al ballo che si sarebbe tenuto l'undici maggio "A Jenna non è mai importato niente partecipare a quel ballo con un ridicolo abito bianco. Non aveva tempo per certe sciocchezze. Per la madre, invece, la presentazione in società delle fanciulle era una tradizione sacra".⁶⁷

Il ballo era ormai alle porte e bisognava occuparsi al più presto di tutti i preparativi come, ad esempio, la prova dell'abito. Margaret McKenzie aveva realizzato per Jenna un abito di seta bianca ricamata personalmente a mano "Solo Margaret sapeva quale magia nascondesse quel vestito. Una sera l'aveva portato a casa e aveva cucito una piccola tasca tra le pieghe della gonna, poi ci aveva messo dentro tre petali di una rosa rossa. Conoscendo il temperamento vibrante di Jenna, aveva optato per il rosso. Il rosso simboleggiava la passione che avrebbe consentito a Jenna d'incontrare il vero amore".⁶⁸ L'abito era uno dei più belli che Margaret avesse mai realizzato, ma a Jenna non importava, aveva ben altro per la testa: un ragazzo di ventotto anni di nome Brent Jameson. Il giorno tanto

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, p. 31

atteso arrivò e Ann Major lo descrive così: “Il ballo si svolgeva al terzo piano del country club e le finestre del salone si aprivano sul viale e sui giardini. Un grande terrazzo colmo di piante e di gruppi di poltrone offriva un posto ideale per le coppie che volevano un po’ d’intimità. Jenna era in fila su un palco con le altre debuttanti. Piccole innocenti presentate in società, penso con cinismo. L’inno Texas, nostro Texas aprì le cerimonie. Seguì un saluto alla bandiera, poi la signora Frances Adair salutò gli invitati”⁶⁹ – “Dato che le debuttanti venivano presentate in ordine alfabetico, Jenna aspettò accanto a zio Lyndon, contando i minuti in attesa che quella parte della serata terminasse. Finalmente si arrivò alla W. <<Il giudice Lyndon Walker Kerr presenta Jenna Kerr Wilson>> venne annunciato. Lo zio le porse il braccio, accompagnandola e Jenna incrociò lo sguardo di sua madre. La felicità che Nelda irradiava era tale, che lei fu contenta d’essere venuta. Un’altra generazione della sua famiglia era stata presentata in società. Conclusa la cerimonia, dei camerieri in livrea servirono la cena. Dopocena fu presentato un video individuale di ogni debuttante, poi ci fu il taglio della torta. Quando toccò a lei, Jenna prese il microfono e ringraziò sua madre e tutti quelli che avevano reso meraviglioso il suo anno di debuttante”⁷⁰ – “Subito dopo l’orchestra intonò il primo valzer e lo zio Lyndon la condusse sulla pista per la tradizionale apertura delle danze”.⁷¹

La storia di Jenna si conclude con l’impensata comparsa di Brent al ballo “quella sera non sembrava un mandriano, bensì un uomo

⁶⁹ Cfr. *Ivi*, p. 105

⁷⁰ Cfr., *Ivi*, p. 106

⁷¹ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, p. 107

raffinato che indossava con disinvoltura uno smoking di Armani”⁷² e con un lieto fine che convoglierà i due in matrimonio.

Mary Clark è anch’essa una ragazza di ventuno anni, orfana di entrambi i genitori. Timida e riservata non esce quasi mai con nessuno, per tale motivo non ha un fidanzato e difficilmente riesce a coltivare amicizie. Lavora presso la boutique *Mission Creek Crations* della signora Margaret McKenzie la quale, rimasta vedova e senza figli, si era presa cura di lei impiegandola nel proprio negozio con il ruolo di assistente, rivelandole i trucchi del mestiere. A differenza di Jenna e Frankie, Mary fantasticava spesso su quanto sarebbe stato meraviglioso partecipare al Ballo delle Debuttanti, ma non era mai stata invitata. La sua mansione si riassume nel dover aiutare le altre giovani debuttanti a indossare candidi abiti da sogno e aiutarle nella scelta di quello adatto per l’occasione. Da qualche mese si era però infatuata di un certo James Campbell, un bel ragazzo di ventisei anni, educato, tranquillo, intelligente e simpatico, nel romanzo è descritto come “uno degli scapoli più ambiti della città”.⁷³ Orfano di entrambi i genitori, vive con la sorella minore Julie Campbell e aveva avviato da poco uno studio per lavorare in qualità di avvocato. Nonostante percorresse spesso, per recarsi a lavoro, la strada che conduceva di fronte alla boutique, non aveva mai posto la sua attenzione su Mary, e di questo Mary ne era consapevole: “Come se lui facesse caso a me. Non sa nemmeno che esisto”.⁷⁴ Un giorno James si recò nella boutique per accompagnare la sorella per la

⁷² *Ibidem*

⁷³ *Cfr.*, Ivi, p. 119

⁷⁴ *Cfr.*, A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, p. 114

misura dell'abito per il ballo. Ecco come Ann Major descrive la scena e l'abito: "In quel momento la porta di uno spogliatoio si aprì e Julie Campbell, sorella minore di James, fluttuò verso di loro avvolta in un abito bianco che sembrava una nuvola. La graziosa diciottenne arrossì e ruotò su se stessa, facendo sollevare gli strati di organza come petali di un fiore investito dal vento. Sebbene avesse solo tre anni più di lei, Mary si sentì vecchia. Una donnetta anziana troppo magra, troppo insipida, troppo anonima, una che non avrebbe mai danzato al Ballo delle Debuttanti".⁷⁵

Margaret, che stimava Mary come una figlia, aveva intuito tutto e sognava anche per lei una notte da favola come avveniva per tutte le altre ragazze della sua età. In gran segreto aveva realizzato per Mary un abito bellissimo per la serata del ballo che avrebbe avuto luogo fra soli cinque giorni. Margaret risiedeva nella casa accanto a quella di Mary. Quella stessa sera decise di rivelarle la sorpresa che da qualche tempo aveva in serbo per lei. La condusse quindi nel retro della casa, nella stanza che Margaret riservava all'esecuzione dei propri lavori, e le chiese di chiudere gli occhi. Quando la porta si aprì e Margaret accese la luce, lo scenario che si presentò dinanzi agli occhi di Mary fu questo: "vide in mezzo alla stanza un manichino che indossava l'abito più bello che avesse mai sognato. La gonna di un tessuto tanto leggero da sembrare un soffio arrivava al pavimento e il colore era un meraviglioso bianco avorio. Un faretto lo illuminava a pieno e il vestito scintillava, così perfetto da sembrare irreale".⁷⁶ Con quell'abito addosso, Mary si sentiva finalmente bella "Era perfetto per lei. La trasformava, come se fosse magico. Sì, esatto.

⁷⁵ Cfr., *Ivi*, p. 115

⁷⁶ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, p. 121

Quell'abito era magico ed emanava un incantesimo così potente da farla diventare bella".⁷⁷

Margaret era riuscita nel suo intento, aveva realizzato un abito splendido, forse il più bello che avesse mai fatto e tutto per vedere realizzato il sogno della sua amica Mary "Nella casa accanto Margaret rimase alzata fino a tardi, aggiungendo un tocco particolare al vestito d'argento. Dentro una piccola tasca interna mise tre petali di una rosa bianca, simboli di candore, ingenuità e amore segreto, poi la chiuse con una cucitura invisibile perché Mary non la notasse".⁷⁸

Fu' così che la notte dell'undici maggio Mary si recò, sola con la sua macchina, al Lone Star Country Club dove ottenne per la prima volta su di sé l'attenzione di James Campbell. La notte del Ballo delle Debuttanti si rivelò una serata veramente incantevole "Era dove voleva essere: tra le braccia di James e riusciva a vedere bene il suo viso. Tutto il resto non aveva importanza. Era andata al Ballo delle Debuttanti e aveva realizzato il suo sogno: passare un paio d'ore stretta al petto di James Campbell".⁷⁹ Da quell'istante i suoi sogni iniziarono a concretizzarsi fino a che, un giorno, i due stabilirono di voler trascorrere tutto il resto della loro vita assieme.

Frankie Moore, coetanea di Jenna e Mary, è una ragazza ribelle, bel fisico, capelli rossi e ricci spesso scompigliati, occhi verdi. Un vero e proprio maschiaccio "Nel suo guardaroba non c'era un solo vestito da donna e non lo voleva neppure".⁸⁰ Come si può ben immaginare

⁷⁷ Cfr., *Ivi*, p. 122

⁷⁸ Cfr., *Ivi*, p. 123

⁷⁹ Cfr., *Ivi*, p. 145

⁸⁰ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, p. 213

non accettava l'idea di dover prendere parte a un ballo, di essere tenuta a indossare (probabilmente per la prima volta nella sua vita) un abito da donna, essere costretta a mettersi in ordine, danzare, fare la conoscenza di ragazzi altolocati e dover mettere in atto un atteggiamento educato e un portamento aggraziato “Non ricordava l'ultima volta che si era messa un vestito da donna, o i tacchi alti. I pizzi e i merletti andavano bene per altre ragazze”.⁸¹

All'età di tre anni Frankie fu abbandonata dai genitori i quali la affidarono alla zia Susie, lo zio Wayne e nonna Ellie. Zia Susie fu come una mamma per Frankie e fu principalmente per tale motivo che Frankie quell'anno decise, seppur con scarso entusiasmo, di prendere parte al ballo. Anche per Frankie giunse il fatidico momento, tanto atteso da tutte le ragazze: la prova dell'abito. Si recò quindi presso la boutique della signora McKenzie, o meglio, *il negozio degli orrori* com'era solita definirlo, per la prima misura: “L'ampia gonna dell'abito di satin bianco riempiva quasi tutto lo spazio dello spogliatoio. Mary, inginocchiata sul pavimento dietro a Frankie, stava puntando l'orlo con degli spilli”⁸² – “*Il suo unico commento fu che quella gonna voluminosa la faceva sembrare una mongolfiera. <<Sembri una principessa>> la contraddisse Mary*”.⁸³

E' essenziale osservare il modo in cui il fenomeno economico-sociale del consumismo appaia in maniera ricorrente in tale contesto, mosso dal desiderio e dalla necessità di ostentare, primeggiare e apparire. Ad ogni modo, inoltre, essere al corrente in merito le tendenze della moda del tempo era indispensabile dal momento che i capi

⁸¹ *Ibidem*

⁸² *Cfr., Ivi*, p. 225

⁸³ *Cfr., Ivi*, p. 226

d'abbigliamento fungevano da tramite al fine di contraddistinguere il proprio status sociale, la differenziazione di genere ed età, la propria mansione e l'appartenenza alle varie classi sociali.

Lo stile delle ragazze debuttanti, pertanto, osservava le tendenze della moda a cavallo tra i secoli XVII° e XVIII°, vale a dire con ampie e voluminose gonne lunghe, stretti bustini, scollature a “barchetta” più o meno profonde, colori chiari e tessuti pregiati quali seta, pizzi e merletti. Per la maggior parte ci si rivolgeva a una buona sarta al fine di ottenere e indossare un abito pregiato su misura, unico e personalizzato, il ch  richiede costi non poco ingenti.⁸⁴

Come indicato all'inizio del paragrafo, le ragazze, alcune settimane prima dell'evento, erano tenute ad adempiere a tutti i preparativi e realizzare, inoltre, opere di beneficenza. Ed   ci  che le autrici mettono in evidenza nel capitolo dedicato a Frankie: “Zia Susie mi ha dato un elenco di cose da fare, una peggiore dell'altra. L'avevo nascosta, sperando che sparisse, ma questa mattina lei ha aperto il cassetto del mio scrittoio e l'ha trovata, cos  adesso mi toccher  fare tutto entro oggi. Frankie tir  fuori la lista. <<Sai che tutte le debuttanti devono eseguire un lavoro comunitario per ventiquattr'ore?>>”.⁸⁵

La notte del gran ballo giunse anche per Frankie. L'intera cittadina di Mission Creek attendeva con ansia questo spettacolare evento.

E' in questo momento particolarmente interessante e appassionante la capacit  delle autrici nel descrivere, e quindi far rivivere anche al lettore, l'atmosfera e gli stati d'animo, della ragazza e dei suoi

⁸⁴ Vedi: AA.VV., *Storia d'Italia. Annali 19. La moda*, a cura di C.M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003; G. Butazzi, R. Varese (a cura di), *Storia della moda*, Calderini, Bologna 1995; V. Codeluppi, *Dalla corte alla strada. Natura ed evoluzione sociale della moda*, Carocci Roma 2008.

⁸⁵ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, pp. 226-227

famigliari, derivati dall'emozione nel vedere concretizzata la trasformazione di una ragazza dal mostrarsi un testardo maschiaccio a divenire un'emozionata ed elegante principessa - perlomeno per quella notte - e l'attesa nel recarsi, da lì a breve, presso il famoso e lussuoso Lone Star Country Club: “<<Oh, Wayne, guardala!>> Zia Susie si precipitò ai piedi della scala per ammirare la splendida dea che stava per scendere. Frankie arrossì. L'immagine di una fanciulla in un scintillante abito di satin bianco che aveva visto riflessa nel lungo specchio della sua camera non corrispondeva affatto al suo umore. Quella creatura incantevole, con i lustrini nei capelli, non aveva niente a che fare con la vera ragazza che aveva il cuore pesante come una pietra. Sollevando con una mano la lunga gonna per evitare d'inciampare nell'orlo, si sorresse con l'altra nel corrimano perché con quelle scarpette a tacco alto, la caviglia le dava ancora fastidio. <<Mi sembra di camminare sui trampoli.>> Gli occhi scuri di zio Wayne s'illuminarono. <<Caspita!>> Per un lungo momento rimase a fissarla immobile, troppo sorpreso per dire una parola. Poi si riprese e agitò una mano. <<Non muoverti. Vado a prendere la macchina fotografica.>> Era talmente contento che scattò non meno di una dozzina di foto. A un certo punto, abbagliata dai flash, Frankie si mise a giocherellare con le pieghe della sua gonna voluminosa e trasalì sentendo sotto le dita una tasca segreta che racchiudeva una bustina. La tirò fuori e andando verso la finestra, voltò le spalle agli zii e l'aprì. Sul palmo della mano caddero due vellutati petali di rosa: uno rosso, l'altro giallo. Sconcertata li accarezzò con dolcezza. La nota acclusa diceva: Il giallo sta per l'amicizia; il rosso per l'amore. <<E' arrivata la limousine!>> annunciò zio Wayne, correndo alla porta. Un'assurda lunga

limousine bianca con i vetri scuri si era fermata davanti alla porta d'ingresso. Frankie udì a malapena lo zio. Né guardò la limousine. Aveva stretto i due petali nella mano e se li premeva nel cuore. <<Matt. Tutto quello che desideravo era la tua amicizia e il tuo amore.>> Era mai possibile che la strega McKenzie avesse dei poteri speciali? Frankie mormorò in fretta una preghiera, poi baciò i petali, li rimise nella bustina e li fece scivolare nella tasca segreta.

<<La tua carrozza di cristallo ti aspetta, Cenerentola!>> esclamò zia Susie in tono gaio⁸⁶ – “Poi lo sportello si aprì. <<Coraggio, cara, sali. Non voglio arrivare in ritardo.>> Impotente, disperata, Frankie si lasciò spingere avanti e sbattè gli occhi mentre il suo cuore subiva un breve arresto. Per farsi coraggio, toccò i petali di rosa. Matt era sceso dalla limousine. Elegante in uno smoking dal taglio perfetto, bello e forte, teneva in mano un bouquet di rose gialle e rosse. Solo lo sguardo ardente dei suoi occhi non aveva niente di elegante. Poi il suo viso dai tratti scolpiti si addolcì in un sorriso tenerissimo. Frankie sfiorò con le dita la bustina contenente i petali di rosa. Rosso e giallo come il bouquet di Matt. Amicizia e amore. Forse la strega McKenzie aveva davvero dei poteri magici. Forse... Francesca Moore stava per vivere la sua favola con il suo Principe Azzurro⁸⁷ – “Frankie rise e si accorse di colpo che non avrebbe dovuto fingere di divertirsi. Quella notte sarebbe stata la debuttante più felice di tutte. Frankie e Matt, i corpi incollati, ruotarono nel salone, sotto i lampadari scintillanti del Lone Star Country Club. I piedi nudi di lei toccavano appena il pavimento e seguivano con facilità i passi di lui.

⁸⁶ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, pp. 306-307

⁸⁷ Cfr., A. Major, B. Barton, C. Rimmer, *Lone Star Country Club: Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005, p. 308

<<Come va la tua caviglia, adesso?>> domandò Matt, guardandola con i suoi lunghi occhi dorati. <<Molto meglio, da quando mi sono tolta le scarpe. Ehi, non sapevo che fossi così bravo a ballare. Questa storia del Ballo delle Debuttanti comincia a piacermi.>>”.⁸⁸

Anche per Frankie il fascino del Ballo delle Debuttanti contribuì a mutare in meglio non solo il proprio temperamento ma anche quello di Matt. Quella stessa sera si promisero amore eterno.

Allora, come oggi, le ragazze vivevano una vera e propria serata da favola, certificando pubblicamente di essere ormai divenute delle vere e proprie donne, entrando così a far parte a pieno titolo della comunità. La sola differenza deriva dal fatto che durante i secoli XVIII e XIX le ragazze speravano soprattutto nella conquista di un marito, mentre le debuttanti del XX secolo amano, più che altro, rivivere per una notte quegli istanti magici, raffinati e storici dell’Opernball Viennese, celebrando il ricordo di una tradizione lunga tre secoli e ricca di significato, indossando splendidi abiti e affiancate dai cadetti delle Scuole Militari, il tutto contornate da un’atmosfera di luci, bon ton ed eleganza guidate dalle melodie dei valzer.

⁸⁸ *Cfr.*, *Ivi*, p.313

1.3 L'importanza della danza nell'educazione della “donna fascista”.

Notevolmente meno fiabesca era l'atmosfera del primo trentennio del secolo XX.

Verso la fine del XIX secolo si pensava già a strutturare al meglio il problema dell'istruzione femminile. L'idea prese le mosse dai precedenti educandati d'impostazione religiosa e l'intento fu di preparare le donne allo studio della religione, della disciplina e di una cultura, seppur limitata, e assolutamente priva di sbocchi professionali.

Nel corso dei primi venti anni del XX secolo, nel maggio 1923, si assistette, quindi, alla nascita dei Licei Femminili per opera della riforma scolastica dell'allora ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile. Secondo l'articolo 69 del Regio Decreto n. 1054 del 6 maggio 1923, era “autorizzata l'istruzione per decreto reale di non oltre venti regi licei femminili in tutto il regno”.⁸⁹

I Licei Femminili erano istituti di secondo grado di durata triennale, rivolti a ragazze dagli undici ai quattordici anni (Art. 66).

Come in precedenza annunciato, la frequenza e lo studio all'interno degli istituti non avrebbe comunque permesso alcuno sbocco professionale né l'accesso all'Università. A tal proposito l'Articolo 65 dell'ordinamento era stato molto chiaro: “I licei femminili hanno per fine d'impartire un complemento di cultura generale alle giovinette che non aspirano né agli studi superiori né al conseguimento di un diploma professionale”.⁹⁰ Tutto ciò denotava chiaramente

⁸⁹ *Cfr.*, Gazzetta ufficiale, 2 giugno 1923, n° 129.

⁹⁰ *Cfr.*, Gazzetta ufficiale, 2 giugno 1923, n° 129

l'immaginario fascista nei riguardi della donna: “ella non solo aveva capacità inferiori all'uomo ma, comunque, ottuse capacità”.⁹¹

Alla luce di ciò, pertanto, il piano di studi prevedeva lo studio e la conoscenza in merito l'estetica e l'economia della casa, alcune nozioni di italiano, latino, diritto, economia, filosofia, la conoscenza della lingua inglese o tedesca e delle arti decorative, ossia musica, canto e danza, quest'ultima ritenuta fondamentale tanto da non poter assolutamente mancare tra le materie artistiche obbligatorie e, come riferisce Nadia Scafidi, “si studiava due volte a settimana, in lezioni di un'ora ciascuna”.⁹² L'esame finale, inoltre, consisteva in una piccola prova pratica e, in gran parte, sulla conoscenza di nozioni storiche e teoriche inerenti la ginnastica ritmica, in particolare quella Dalcroziana.

Lo scopo consisteva nell'ideazione di una nuova donna italiana: “questo, nello stato fascista, il fine dichiarato dalla propaganda di regime per la formazione al femminile”⁹³.

La ritmica Dalcroziana prese il nome dal musicista e pedagogo svizzero Emile Jaques Dalcroze. La sua notorietà si deve, soprattutto, allo studio e all'educazione della sensibilità ritmica.

Il metodo Dalcroziano, che prese il nome di Euritmica, fu ritenuto ideale per l'educazione fisica femminile poiché, grazie alla familiarità nel settore della danza, era in grado di conferire movimenti fluidi, aggraziati, liberi, volontari e non sforzati, innaturali o rigidi. E' errato, di fatto, ritenere e inquadrare la ginnastica in un ambito quasi del tutto sconnesso da quello della

⁹¹ N. Scafidi, *La danza nella scuola pubblica italiana: il liceo femminile dell'epoca fascista*, in *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Atti del Convegno, AIRDanza, Roma, 2003.

⁹² *Eadem*

⁹³ Cfr., P. Ferrara, *La “donna nuova” del fascismo e lo sport*, in M. Cannella, S. Giuntini, *Sport e Fascismo*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 209

danza. Lo stesso Alessandro Arcangeli, fra l'altro, sostenne come il ballo fosse considerato "una delle più degne parti della ginnastica" chiarendo come "Fra il ballare e lo spiccare salti esistevano una serie di punti di contatto: un ricco repertorio di salti faceva parte del lessico gestuale della danza europea".⁹⁴ La musica è il mezzo indispensabile all'interno del metodo poiché incide positivamente sull'umore e sui sentimenti favorendo il movimento. Musica, ritmo e movimento, quindi, sono i punti chiave che hanno dato avvio alla ginnastica ritmica, nata dall'idea di Jean Dalcroze "di far eseguire gli esercizi di solfeggio non solo battendo il tempo, ma aiutando l'esecuzione dei ritmi anche per mezzo di passi".⁹⁵ Apprendere il solfeggio, l'acquisizione di strumenti musicali, la conoscenza delle note musicali, l'ascolto uditivo della musica, equivale a conoscere la musica; metterla in pratica anche attraverso il movimento del corpo significa vivere la musica, avvertirla su sé stessi e renderla propria. Per Dalcroze, quindi, è evidente come la musica non fosse del tutto esauriente in assenza del movimento del corpo, non avrebbe avuto senso. Egli stesso dichiara che <<Non è possibile concepire il ritmo senza figurarsi un corpo messo in movimento>>⁹⁶. Musica, ritmo e movimento, quindi, sono tre fondamenti congiunti e dipendenti l'uno dall'altro. Il metodo Dalcroziano pertanto è "un'educazione 'alla' e 'per mezzo' della musica".⁹⁷ Il suo studio è accessibile a tutti senza distinzione d'età e ha il pregio di poter essere messo in atto in infiniti campi: recitazione, musica, canto, scenografia, pedagogia,

⁹⁴ Cfr., A. Arcangeli, *L'idea di danza*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000, p. 54

⁹⁵ Enciclopedia Italiana Treccani.

⁹⁶ Cfr., E. J. Dalcroze, L. Di Segni-Jaffé (a cura di), *Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino 2008, p. X

⁹⁷ Cfr., E. J. Dalcroze, L. Di Segni-Jaffé (a cura di), *Caratteristiche del metodo*, in *La globalità, in Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino 2008, p. XVI.

psicologia, solfeggio, improvvisazione e, più di tutti, la danza. Non a caso, Jean Dalcroze fu considerato uno dei principali innovatori della danza del XX secolo.

I Licei Femminili, tuttavia, non riscossero un ampio successo. Il fallimento giunse appena cinque anni dopo, nel 1928, a causa delle carenti iscrizioni: “La riforma aveva voluto rendere l’istruzione un privilegio delle classi più elevate; ma il Liceo femminile si era dimostrato talmente esclusivo, nella sua inutilità, da decretare, nel modo in cui era stato concepito, la sua stessa soppressione”.⁹⁸

Il regime fascista persistette, tuttavia, nel sostenere con fermezza l’immaginario femminile con corpo e costituzione forte e sana.

Si ideò, quindi, una nuova politica e cultura dello sport.

La gestione dell’educazione fisica quindi passò nelle mani dell’Opera Nazionale Balilla.

Naturalmente, dietro ciò, si celava sempre un unico scopo: la formazione di <<buone madri cristiane, buone e sane, fisicamente e moralmente, capaci di darci una generazione di italiani sani, buoni, anch’essi fisicamente e moralmente>>.⁹⁹ La morale, infatti, era per il regime fascista un valore da salvaguardare. Il 17 ottobre del 1930, infatti, fu emanata una delibera del Gran Consiglio del fascismo la quale sollecitava espressamente: “al presidente nazionale del CONI di rivedere l’attività sportiva femminile e di fissarne, in accordo con le federazioni competenti e con la Federazione dei medici sportivi il campo ed i limiti di attività fermo restando che deve essere evitato quanto possa distogliere la donna dalla sua missione fondamentale:

⁹⁸ E. Guglielmann, *Il Liceo femminile 1923-1928*, “Scuola e Città”, a. LI, n. 10, ottobre 2000.

⁹⁹ Cfr., A. Gemelli, *La educazione fisica della donna*, Milano, GCFI, 1927, Vol. III, p. 28.

la maternità”.¹⁰⁰ L’emblema della perfetta donna fascista quindi doveva rispecchiare - attraverso lo studio di un’adeguata educazione fisica - femminilità ma, allo stesso tempo, anche forza, determinazione e virilità, insomma “una perfetta futura moglie e madre, di sani e forti principi, buona massaia e buona educatrice dei suoi figlioli, sana anche di corpo mediante l’educazione fisica che l’ONB le impartisce, e che ha seriamente rivalutato”.¹⁰¹

Dieci anni dopo, nel 1940, una danzatrice russa, coreografa e insegnante di danza, Jia Ruskaja - che conquistò un notevole successo in Italia durante gli anni venti al *Teatro degli Indipendenti* di Anton Giulio Bragaglia¹⁰² e che collaborò, per circa due anni (1932-1934), nella scuola di ballo del Teatro alla Scala di Milano - fondò la Regia scuola di danza, destinata esclusivamente alle donne, ma che divenne autonoma solo otto anni dopo, nel 1948, sotto il nome di Accademia Nazionale di Danza che perdurò per circa un ventennio, sempre sotto la sua direzione, fino al 1969. Il suo metodo comprendeva alcuni esercizi di ritmica dalcroziana e orchestica, ossia una danza a metà tra il metodo dalcroziano e una danza più moderna, ispirata all’arte greca, che qualche tempo prima, tra la fine del XVIII e i primi del XIX secolo, era stata attuata da Isadora Duncan. La sua concezione di danza si adattava perfettamente alle esigenze richieste dalla nuova ideologia fascista e, in particolare: “Una donna, che è fondamentalmente una genitrice, ‘la’ genitrice di

¹⁰⁰ Cfr., S. Finocchiaro, *L’educazione fisica, lo sport scolastico e giovanile durante il regime fascista*, in M. Cannella, S. Giuntini, *Sport e Fascismo*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 126

¹⁰¹ Cfr., P. Ferrara, *La “donna nuova” del fascismo e lo sport*, in M. Cannella, S. Giuntini, *Sport e Fascismo*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 221

¹⁰² Anton Giulio Bragaglia: (Frosinone, 11 febbraio 1890 – Roma, 15 luglio 1960) – Regista, critico cinematografico, scrittore di teatro e saggista italiano. Fu attivo più nel teatro che nel cinema. Direttore e collaboratore di riviste d’arte e di cultura, nel 1919 fondò a Roma la Casa d’arte Bragaglia per conferenze ed esposizioni, e poi (1926) il *Teatro degli Indipendenti*, dove fece rappresentare di preferenza lavori d’avanguardia. Nel 1935 fu chiamato a dirigere il Teatro delle Arti e diresse anche qualche film.

un nuovo uomo – forte, vigoroso, temprato a future nuove conquiste – e che quindi deve limitarsi ad avere una moderata fisicità, puntando soprattutto a conquistare una certa grazia armoniosa, metafora di <<una bellezza superiore>>”.¹⁰³

E’ evidente come il concetto di ballo e danza, nell’ideologia del regime fascista, non fosse sempre del tutto coerente e omogeneo. A conferma di quanto detto si può notare, ad esempio, come in ambiente accademico ed educativo, e con il fine di ottimizzare la razza italiana, il regime si avvalse degli esercizi di ginnastica ritmica e di tecniche e teorie di danza per educare e istruire le giovani donne alla conquista di un portamento forte e sicuro ma che incarnasse, allo stesso tempo, femminilità, grazia ed eleganza. Al di là della vita accademica però, a causa di ideali morali e in particolare per evitare di contrastare la Chiesa la quale temeva una repentina emancipazione della donna, il ballo fu vietato, se non addirittura disprezzato.

Lo stesso Giovanni Gentile giudicava l’attività del ballo “inutile e decadente”. Massimo Bontempelli, invece, manifestò il proprio disprezzo nei riguardi del ballo qualificandolo addirittura quale “la quintessenza e insieme l’espressione dell’imbecillità”.¹⁰⁴ Tuttavia, l’arte del ballo non giunse ad essere mai del tutto censurata, in particolar modo perché Mussolini, avendo egli stesso nutrito una certa passione per il ballo, non avrebbe acconsentito. Fu primariamente la Chiesa a incrementare e divulgare una forte avversione e opposizione nei riguardi del ballo esigendo, di conseguenza, leggi più severe relative, in particolare, all’ordine e la

¹⁰³ Cfr., J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011, p. 263

¹⁰⁴ Cfr., *Ivi*

pubblica sicurezza asserendo che “I balli nuociono al fisico e rovinano la moralità”.¹⁰⁵

Il regime applicò disposizioni proibitorie principalmente nei riguardi della donna la quale, per tutelare il valore del suo futuro ruolo di buona e affidabile moglie e madre, avrebbe assolutamente dovuto distogliere le proprie attenzioni da ogni sorta di svago e divertimento pubblico, il tutto a sostegno di una buona morale, un giusto ritegno e il buon costume. Era doveroso preservare “la salvaguardia della famiglia; il rispetto della moralità; la salute del corpo e dello spirito”.¹⁰⁶ La considerazione e la stima nei riguardi della donna era pressoché nulla così da supporre che la psiche femminile fosse “caratterizzata da una delicatezza fisica e morale che può degenerare facilmente in leggerezza o loquacità senza confini”.¹⁰⁷ Fu negato, pertanto, l’accesso alle sale da ballo e alle feste danzanti salvo i casi in cui, quest’ultime, fossero direttamente organizzate dal partito fascista. Nel contempo, però, l’etica fascista sosteneva il convincimento secondo il quale “Chi balla non è degno di partecipare al progetto di rinascita di un paese alla ricerca di una classe dirigente e di una cittadinanza che sappia interpretare e favorire gli ideali di grandezza e serietà morale”.¹⁰⁸

Nello stesso periodo, mentre in Italia imperversava l’ombra del fascismo, ulteriormente differente fu l’esperienza vissuta da Rosie Glaser e Helen Lewis, ballerine ebraiche, che riuscirono

¹⁰⁵ Cfr., A. Tonelli, *Vizio e immoralità*, in *E ballando ballando: la storia d’Italia a passi di danza (1815 – 1996)*, Franco Angeli, Milano 1998, p. 132

¹⁰⁶ Cfr., *Ibidem*, p. 203

¹⁰⁷ E. Salvini, *Ada e le altre. Donne cattoliche tra fascismo e democrazia*, FrancoAngeli, Milano 2013, p.24

¹⁰⁸ Cfr., A. Tonelli, *Vizio e immoralità*, in *E ballando ballando: la storia d’Italia a passi di danza (1815 – 1996)*, Franco Angeli, Milano 1998, p. 200

inaspettatamente a sfuggire all'orrore dei lager nazisti e a mettersi in salvo grazie alla loro più grande passione, il ballo.

Rosie Glaser, ballerina e insegnante di danza, aveva poco più di venticinque anni quando fu deportata nei primi campi di concentramento, quelli olandesi, per poi essere trasferita ad Auschwitz e, successivamente, a Birkenau.

Donna intelligente e dall'animo forte, non si diede mai per sconfitta e grazie alla sua inesauribile energia, all'ottima conoscenza delle lingue straniere, tra le quali il tedesco, e del talento per la danza, si dimostrò capace nel fronteggiare con coraggio e astuzia la vita all'interno dei campi di concentramento e uscire libera e indenne dall'Olocausto. A raccontare di lei, all'interno del libro *Ballando ad Auschwitz: Il segreto della mia famiglia*, è stato il nipote, Paul Glaser. Il lavoro prese avvio dopo che l'autore, una mattina del 2002, decise di prendere parte a una visita guidata nei pressi dei lager di Auschwitz e Birkenau. Una volta recatosi nelle stanze che contenevano - ripartiti per tipologia e disposti dietro apposite vetrate - i beni confiscati ai prigionieri, il suo interesse si soffermò dinanzi una vetrata con dietro un gran numero di valigie. Non senza stupore, ebbe modo di constatare che, tra le tante valigie, una arrecava il suo stesso cognome "Glaser". A motivo di ciò, l'autore - che si era da sempre reputato cattolico - diede inizio alla ricerca delle sue origini fino ad imbattersi nella figura di zia Rosie - della quale aveva da sempre ignorato l'esistenza - rendendosi improvvisamente conto di appartenere anch'egli ad una generazione di origine ebraica. Grazie ad una buona dose di sfrontatezza e al suo carattere disinibito, Rosie fu in grado di richiamare l'attenzione su di sé mettendo in mostra, in presenza dei soldati tedeschi - e quindi

intrattenendoli - le sue doti di canto e ballo. Si unì ai nazisti per cantare insieme durante le pause e instaurò anche una relazione con uno di loro. Da buona insegnante di danza, ebbe anche modo di insegnare loro il cerimoniale del buon ballerino, esponendo ed esigendo da loro il dovere nel compiere un inchino in segno d'invito della dama al ballo e un successivo inchino in segno di gratitudine a conclusione del ballo. Le armate russe erano ormai alle porte e Rosie continuò a gestire la situazione sino al giorno della caduta dell'impero nazista. Giunta in un campo di raccolta, riuscì a raggiungere gli svedesi mediante la Croce Rossa di Stoccolma: era nuovamente libera.¹⁰⁹

Il ballo fu cagione di salvezza anche per Helen Lewis (Trutov, Cecoslovacchia, 22 giugno 1916 – Belfast, Irlanda del Nord, 31 dicembre 2009). Ballerina, coreografa e insegnante, cominciò a muovere i primi passi di danza a soli sei anni. Fin dal primo giorno fece della danza la sua ragione di vita. Una volta conseguito il diploma, decise di non iscriversi all'Università bensì di studiare per diventare ballerina professionista. Si trasferì quindi a Praga dove, dopo numerose selezioni, fu ammessa a un corso triennale di tirocinio professionale. Col passare del tempo e il costante allenamento, giunsero non solo i progressi ma anche i primi successi tra i quali: il primo posto in un concorso di coreografia; l'assegnazione, dapprima di piccole parti, nella compagnia composta da ballerini professionisti della scuola e l'assegnazione dell'insegnamento pratico di danza presso alcune classi per dilettanti. Nel 1938, dopo aver completato gli studi nella scuola di danza, divenne a tutti gli effetti ballerina, coreografa e insegnante di

¹⁰⁹ P. Glaser, *Ballando ad Auschwitz: Il segreto della mia famiglia*, Bompiani, Milano 2010.

danza. Avendo coronato il suo sogno, la vita seguì felice tra spettacoli, insegnamenti, allenamenti e lezioni “pur sapendo che il nostro paese, e con esso la libertà e la democrazia, erano in gravissimo pericolo”.¹¹⁰

Era il 1942 quando il suo sogno fu infranto dal regime nazista. Fu deportata nel ghetto di Terezìn, un campo di concentramento della Repubblica Ceca, un ambiente all'interno del quale i deportati venivano trattenuti nell'attesa di essere condotti ad Auschwitz. In quel luogo Helen impiegò il tempo a passeggiare lungo le mura che delimitavano il ghetto “là, sui pendii verdi, vidi un gruppo di giovani donne che ballavano. Non cercai neppure di capire, semplicemente mi unii a loro. Fu così che trascorsi la mia prima mattina a Terezìn danzando sui bastioni”.¹¹¹

Le giornate lavorative nel campo di Terezìn si consumavano in maniera pressoché “tranquilla”, Helen Lewis pertanto narra come: “a Terezìn fioriva una ricca e multiforme vita culturale. Dapprima le autorità tedesche la proibirono, poi la tollerarono, e infine la usarono come propaganda del <<ghetto modello>>”. Fu proprio durante la prima tappa nel campo di Terezìn che Helen ricevette, per la prima volta in quella nuova realtà, occasione di esibirsi in qualità di ballerina “Un giovane drammaturgo aveva scritto una nuova opera a Terezìn – si intitolava *La grande ombra* – per attrice, pianista e ballerina - Protagonista della commedia era la <<Donna>>, ruolo condiviso da attrice e ballerina. La musica era allo stesso tempo accompagnamento e commento dell'azione. A Vlasta era stata offerta la parte della Donna, e ricordando la nostra

¹¹⁰ Cfr., H. Lewis, *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*, Einaudi, Torino 1996, p.11

¹¹¹ Cfr., *Eadem*, pp.45-46.

passata collaborazione aveva proposto me come ballerina. Il compositore, che avrebbe anche suonato il piano, era Gideon Klein, per il quale si era pronosticato un brillante futuro prima che il futuro diventasse impronosticabile. Se accettavo, mi disse Vlasta, sarei stata sollevata dai miei obblighi quotidiani ogni volta che dovevo provare. Da quel momento la mia vita fu divisa in due compartimenti separati: uno in cui lottavo con i problemi dei miei compiti quotidiani; e un altro parallelo, in cui la mia mente e la mia fantasia cercavano di creare figure e forme, ritmi e immagini. Le prove erano una sfida e uno stimolo”.¹¹²

Nel maggio 1944 Helen fu dislocata nel campo di concentramento di Auschwitz. La vita in quell'ambiente si prospettò decisamente più dura e spietata. Fortunatamente, però, nel corso della seconda nuova e cruda realtà, le circostanze continuarono a rivelarsi in suo favore “Un giorno stavo riempiendo dei secchi di carbone in cantina, quando una voce alle mie spalle disse: <<posso aiutarti?>> Mi voltai e vidi un uomo piccolo e robusto con un sorriso timido su un viso cordiale. <<Mi chiamo Raphael Schachter, - disse, - vorrei parlarti>>. Avevo sentito parlare di Raphael Schachter come di un direttore d'orchestra dotato e apprezzato. Nel ghetto era riuscito a riunire un affiatato gruppo di cantanti e musicisti, con i quali metteva in scena brani di opere liriche o dava concerti. E riusciva a fare un lavoro di ottimo livello. Mi tolse di mano la pala e mentre riempiva i secchi, disse: <<Ti ho vista ballare, ieri sera, e ho capito di aver trovato la coreografa che cercavo per la mia *Sposa venduta*. La metterò in scena in primavera. Ci stai?>> Dovetti mettermi a sedere.

¹¹² Cfr., H. Lewis, *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*, Einaudi, Torino 1996, pp. 49-50-51.

<<Sì>>, fu tutto quello che riuscii a mormorare. Mentre portava su per due piani di scale i secchi di carbone, mi spiegò che l’avevano autorizzato a fare una messa in scena completa, con orchestra, coro e solisti. Non sarebbe stata solo un’avventura artistica, ma anche un gesto patriottico. *La sposa venduta* era l’opera con cui i cechi si identificavano appassionatamente, ma a quanto pareva i tedeschi non lo sapevano. Era novembre. Le prove sarebbero iniziate dopo Natale.¹¹³ Durante il mese che la separava dalle prove, Helen poté resistere grazie unicamente al pensiero che le fosse stato assegnato, ancora una volta, un ruolo da ballerina, un piacevole scopo da raggiungere e attuare e che, almeno per un po’, l’avrebbe tenuta lontana dalle atrocità giornaliere. Purtroppo però, a pochi giorni dall’inizio delle prove, Helen riscontrò una complicazione alla gamba e dovettero compiere un intervento. Quel giorno Helen lo rievoca così: “Ero sul tavolo operatorio. Mi stavano sistemando una maschera di etere sulla faccia. Una voce lontana chiese che lavoro facevo in patria, in quell’altra vita. Debolmente, ma con orgoglio risposi: <<Ero ballerina>>. La voce disse piano, con tristezza: <<Non potrà più ballare>>. Era il Natale 1942”.¹¹⁴

Una sera, durante un assalto aereo, fu intimato a tutte di rifugiarsi sotto i letti. Di fianco a lei Helen ebbe occasione di fare la conoscenza di una simpatica ragazza ungherese, faceva la ballerina. In quei brevi istanti ebbero modo di rivelarsi a vicenda particolari della propria vita. Il giorno seguente si verificò un fatto inaspettato: “Ventiquattr’ore dopo, e un giorno di meno tra me e la domenica, fummo svegiate a tarda sera dall’odiato <<*Achtung!*>>, si accesero

¹¹³ Cfr., H. Lewis, *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*, Einaudi, Torino 1996, pp. 52-53

¹¹⁴ Cfr., *Eadem*, p. 58

le luci ed ecco la *Blockaelteste* in piedi sulla porta della baracca. Ci mettemmo a sedere, <<con attenzione>>. Ci guardò, poi venne verso di me: <<Alzati, vestiti e presentati alle prove al Block 2, entro tre minuti, è un ordine>>, disse, poi uscì. Mi alzai gemendo, mi vestii e andai alle prove, sentendomi infelicissima. Anche una sola ora di sonno in meno era un passo in più verso l'estenuazione e il collasso. Il camion era sempre più vicino. Il Block 2 era ben illuminato e piacevolmente riscaldato. Nell'enorme stanzone le donne cantavano, recitavano, addirittura ridevano, e guardandole provai un senso di totale disorientamento e irrealtà. Dopo un po' individuai un gruppetto di ragazze che dovevano essere le ballerine. Mi avvicinai e sedetti a guardarle. Loro mi ignorarono continuando una patetica battaglia col valzer. Un'ondata furiosa di amarezza e di rabbia si impadronì di me. Mi avevano tolto un'ora della mia unica consolazione, il sonno, e adesso non si accorgevano neppure di me. Esasperata, saltai su e gridai: <<Non c'è speranza, non avete idea di come si balli>>. Si voltarono rabbiose: <<Se sai fare di meglio, facci vedere>>. E io lo feci. Sulle prime si mostrarono sorprese, poi si fecero attente e infine entusiaste. Dopo mezz'ora il valzer da *Coppélia* aveva assunto una qualche forma. Il che era di per sé notevole, viste le circostanze, ma ciò che era avvenuto dentro di me aveva del miracoloso. Avevo dimenticato l'ora e il luogo e mi ero perfino dimenticata di me stessa. Non mi ero accorta che nella sala si era fatto silenzio, che le altre prove erano state interrotte e che tutte avevano fatto cerchio per guardare. Finalmente ero soddisfatta: dove prima c'era il caos adesso c'era un balletto. Le ragazze erano felici, ci furono applausi e acclamazioni; le acclamazioni divennero un refrain: <<Ballate per noi, ballate per noi>>. Sempre in trance, mi tolsi

gli zoccoli, l'eccellente pianista suonò un tango sudamericano e io ballai. Dov'erano finite la fame, la paura, la stanchezza? Come riuscivo a danzare con i piedi congelati? Non mi sforzai di capire, stavo ballando, e tanto bastava. Alla fine mi abbracciarono e baciaronò, dissero che ero la loro <<star>> e mi portarono in trionfo sulle spalle".¹¹⁵

Trascorsa quella notte, Helen proseguì nel recarsi alle prove di danza quasi tutte le sere anche se tutto questo, sommato al freddo e al duro lavoro giornaliero, le sottraeva ore di riposo e la indeboliva ulteriormente. Una sera le fu intimato l'incarico di recarsi alle prove di danza ed esibirsi dinnanzi un agente delle SS "La realtà mi si ripropose all'improvviso in tutto il suo orrore. Ballare per le mie compagne di prigionia e annullare me stessa in una temporanea felicità era un conto, ballare davanti alla SS era qualcosa di assolutamente diverso e turbava la mia coscienza. Provai a discutere il problema con le altre ragazze e mi dissero che la *Oberaufseherin* sapeva già della <<ballerina>>. Era impensabile che rifiutassi, e se lo avessi fatto avrei trascinato tutte nel disastro. Quella sera, andando alle prove, sentivo terrore e disgusto. Eccola là seduta, unica spettatrice, apparentemente interessata e ciò che vedeva; applaudiva ogni numero e sembrava che si divertisse. Eseguiro per lei l'intero spettacolo, fin dove era stato provato, e tennero il mio a solo di danza come conclusione. Ballai il tango, evitando di guardarla. Se i nostri occhi si fossero incontrati non avrei più potuto ballare. Il ballo finì. Non applaudì come aveva fatto prima, invece rimase seduta per un lungo istante, poi si alzò in piedi e uscì senza

¹¹⁵ Cfr., H. Lewis, *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*, Einaudi, Torino 1996, pp.104-105-106

dire una parola. Niente complimenti e pane quella sera, e io me ne andai a letto più affamata che mai. Non volevo ammettere che tale episodio potesse sortire alcunché di disastroso; quale ironia della sorte se l'amore per la danza, che era nato con me, mi avesse condotto alla soluzione finale".¹¹⁶

Innegabilmente l'attitudine di Helen in qualità di ballerina aveva colpito a tal punto che, la mattina successiva, la voce che ogni giorno era solita urlare ordini attraverso l'altoparlante, pronunciò per la prima volta il nome di Helen, non il suo numero: "Annunciava che la *Oberaufseherin* aveva dato ordine che la ballerina fosse esentata dal lavoro esterno con il *Kommando*. Doveva restare al chiuso, dirigere le prove per lo spettacolo di Natale e ricevere una razione extra di zuppa ogni giorno. Il camion fece marcia indietro".¹¹⁷

Lontana dal freddo e dal lavoro forzato, riposando e alimentandosi adeguatamente, danzando in un ambiente caldo e offrendo il proprio aiuto alle altre ragazze nella coreografia per lo spettacolo, Helen riuscì a sopravvivere ai campi di sterminio. La sua unica ragione di vita, la danza, la mise in salvo. Fu l'undici marzo 1945 quando fu liberata dall'Armata Rossa abbandonando definitivamente il campo di concentramento di Stutthof, in Polonia.

Trascorsero diversi anni prima che Helen fosse in grado di tornare a rivivere la propria vita, quella vera: "Nel 1956, la casuale opportunità di curare la coreografia di una produzione scolastica della *Sposa venduta* di Smetana, mi ha aperto nuove porte. I giornali hanno accolto il mio lavoro con critiche favorevoli, la gente le ha lette e ha cominciato a interessarsi di me, così mi è stato chiesto di tenere

¹¹⁶ Cfr., H. Lewis, *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*, Einaudi, Torino 1996, p. 107

¹¹⁷ Cfr., *Eadem*, p. 108

alcuni corsi per bambini, adolescenti e adulti. Poi sono venute le proposte di occuparmi di coreografie per il teatro e l'opera, e poiché il mio amore per la danza si era riacceso, mi sono resa conto con gioia che Belfast era preparata e desiderosa di accettare e accogliere la danza moderna, una forma artistica fino a quel momento sconosciuta. Il gran numero di talenti che ho trovato tra i miei allievi mi ha spinto infine a fondare la Compagnia di Danza Moderna di Belfast. Insegnando a giovani appassionati e profondamente motivati, e seguendone i progressi artistici, ogni mia speranza, ogni mio sogno ha trovato modo di esprimersi e realizzarsi. Dopo un lungo periodo di paralisi, la danza era di nuovo una forza vitale".¹¹⁸

Nel 1992 decise di rendere nota la propria esperienza pubblicando il romanzo autobiografico *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*.

Helen Lewis si spense il 31 dicembre 2009, nella sua casa di Belfast, nell'Irlanda del Nord, all'età di novantatré anni.

Stando a quanto analizzato è evidente, quindi, come nel corso dei secoli la danza abbia rivestito notevoli e differenti funzioni e impiegata in numerosi ambiti ognuno con un intento specifico, come affermano anche le parole di Alessandro Arcangeli: "La danza è un fenomeno dalle molte facce, e in diverse culture compare associato a pratiche differenti".¹¹⁹

¹¹⁸ Cfr., H. Lewis, *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*, Einaudi, Torino 1996, pp. 149-150

¹¹⁹ Cfr., A. Arcangeli, *L'idea di danza*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000, p. 46

II Capitolo.

Identità e ruoli di genere nella Danza.

Nel corso dei secoli la danza, grazie alla peculiare espressività per mezzo del movimento del corpo, è da sempre stata ricca di significati e rivoluzioni, oltre ad essere la prima – e la più antica - rivelazione artistica nella storia del genere umano, nonché vincolo di unione tra le differenti culture in tutto il mondo.

Fin dall'epoca preistorica - e in seguito anche nel Medioevo - la danza ha dapprima rivestito un ruolo integrante – congiuntamente al canto - nel corso di rituali, relativi a guerre e religioni, preghiere, caccia, guarigioni e in occasioni di aggregazione tra le persone per mezzo di feste popolari e cerimonie quali, ad esempio: nascita, matrimonio e morte.

Durante l'epoca Rinascimentale, nelle corti italiane, nacque un nuovo stile di ballo che si avvale di uno studio approfondito e di norme ai fini di educare a una corretta esecuzione di passi e movenze. Era giudicato di fondamentale prestigio lo studio – per mezzo della danza - di un corretto e appropriato portamento e atteggiamento contraddistinti da grazia ed eleganza, convenzioni fondamentali e imprescindibili negli ambienti di élite.

Nel XV secolo, affiora una figura nuova: il maestro di ballo. La sua partecipazione e il suo intervento erano necessari al fine di istruire dame e cavalieri nelle cosiddette danze di corte. Nella seconda metà del XVII secolo, la danza incontra gli ambienti teatrali. In pieno secolo XVIII, la danza si rinnova e, da danza di corte e accademica, diviene danza teatrale. Le evoluzioni dei ballerini, quindi, tramutano

in veri e propri spettacoli. Nel corso del XIX secolo, invece, si fa strada il Balletto Romantico.

Sebbene la danza abbia affrontato, in tutta la sua storia – e ancora oggi – cospicue innovazioni, non è tuttora malauguratamente riuscita a debellare del tutto alcuni pregiudizi e luoghi comuni.

2.1 Danza e femminilità: la danza femminile.

Quando si proferisce il termine “Danza” involontariamente la mente e l’immaginazione si riversano nella configurazione della “Donna” quale simbolo di femminilità, grazia e bellezza.

In realtà, si tratta esclusivamente di una delle tante convinzioni che la società ci impone in seguito a stereotipi, decisioni familiari e influenze derivanti dall’esterno.

Come affermò Balachine, <<il balletto è donna>>, è un’attività per donne e poco, o per nulla, attinente la figura maschile; viceversa, lo stesso ragionamento si attua nei confronti del calcio, reputato uno sport maggiormente incline all’indole maschile.

Le bambine, pertanto, si apprestano, fin da piccole, all’arte della danza: chi per pura passione e dedizione, chi per compiacere i genitori. A tal proposito, Mary Wigman disse: “Il desiderio di auto-espressione, che è la caratteristica della nostra epoca, induce le ragazze di oggi a cercare un soddisfacimento nella danza. In risposta a questo impulso irresistibile esse si affollano per entrare nel mondo del ritmo incuranti del fatto se siano o no idonee per natura a fare di esso il proprio ambito. Molte chiamano questa inquietudine così profondamente stabilitasi <<moda>>, e forse ce ne sono alcune che

si dedicano alla danza e alla cultura fisica seguendo una tendenza del momento. Ma queste sono una minoranza e lo fanno spesso come pretesto per dissimulare la futilità della loro esistenza. C'è una serietà di fondo nel concetto che le donne hanno della danza, che non ha niente in comune con gli interessi frivoli che le attribuisce la stampa popolare. La gioventù del nostro tempo è caratterizzata da un marcato egocentrismo che è giustificato dal desiderio di conoscere se stessa, di scoprire le proprie capacità e i propri limiti prima di affrontare il mondo. La soluzione è nella danza, nel piacere puro del movimento, cioè nel traboccare di una grande vitalità, ed è indipendente da qualunque valutazione che non sia una valutazione del suo valore fisico. Che la danza eserciti un'enorme influenza sulle donne di oggi non può essere negato, ma è per una serie di ragioni differenti che alla fine si sentono spinte a danzare. Per molte è un canale di sfogo emotivo – per altre, quelle il cui lavoro si svolge in altre direzioni, rappresenta una fonte di rilassamento e di ispirazione. Per queste ultime è una liberazione dalla monotonia della routine. Per altre ancora giunge come un conforto, ed esse si sforzano di trovare in essa una compensazione. E fra le numerose altre ragioni rimane quella di sfuggire alla preoccupazione o alla noia. Fra tutta questa inquieta e avida moltitudine che cerca di appagare il proprio vivo desiderio di danzare si distinguono quelle veramente dotate, che scoprono nella danza la propria vocazione. Il loro talento si impone tra le altre e chiede di essere riconosciuto. Istintivamente esse accettano lo strumento che è stato loro assegnato per esprimere se stesse attraverso una forma d'arte che può essere raggiunta facendo del proprio corpo uno strumento".¹²⁰In

¹²⁰ Cfr. D. Bertozzi (a cura di), *Mary Wigman. La danza e la donna moderna*, in *Donna è ballo*, Savelli

verità, nell'ambito della danza, si stima una quantità preponderante di ballerine rispetto al numero di ballerini. Trova pertanto conferma l'attestazione di Maria Barresi quando afferma che "il binomio donna-danza non fu mai assente nel cammino evolutivo della danza stessa"¹²¹ e, in effetti, fin dall'antichità, la danza al femminile si è sempre manifestata una presenza ricorrente in circostanze coreutiche relative a cerimonie e rituali arcaici, sacri, magici e propiziatori.

Tuttavia, come si è giunti a ritenere la danza un'arte preferibilmente femminile?

E', senz'altro, evidente quanto la donna abbia, per natura, un'indole incline all'eleganza, alla delicatezza e alla grazia, aspetti, questi, necessari nella pratica della danza.

Nel corso dell'età moderna, ad esempio, la danza fu inserita quale arte ricreativa tra i vari saperi scolastici consentiti, in principio, alle donne aristocratiche. L'avvio e l'applicazione della danza, quale attività necessaria per la formazione delle donne era rivolta, in primo luogo, ad un attento controllo ed esercizio al fine di acquisire un portamento e un contegno aggraziato ed elegante. L'applicazione della danza quale attività di studio, pertanto, fu integrata all'interno di codici sulla buona educazione associata, quindi, all'acquisizione di un corretto galateo e all'iniziazione delle donne al matrimonio.¹²²

E' possibile ipotizzare, pertanto, come la danza al femminile si sia da sempre evoluta in stretta relazione agli ideali di bellezza, armonia e fertilità.

Editori, Roma 1980, pp. 75-76

¹²¹ Cfr. M. Barresi, *La donna nella danza*, in *Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo*, n. 72 (ott. – dic.), 1996, p. 54

¹²² C. Lombardi, *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime*, Arezzo Mediateca del Barocco, Editrice Europea s.r.l., Roma 1991.

Isadora Duncan, ad esempio, nella sua tecnica d'insegnamento, prestò fede a tali aspetti, ciò è comprovato dal suo stesso pensiero: "Molti anni fa mi venne l'idea che sia possibile crescere delle fanciulle in un'atmosfera talmente piena di bellezza che, ponendo continuamente di fronte ai loro occhi una figura ideale, il loro corpo cresca per essere l'incarnazione di questa figura; e che attraverso un tentativo continuo di emularla e con l'esercitarsi continuamente in movimenti belli divengano perfette nella forma e nel gesto. Questo mi sembra, di gran lunga, dover essere il tipo ideale di scuola per danzare. Avendo in mente, come ho già detto, che la forma e il movimento sono una sola cosa, ho ritenuto necessario, per una cultura del movimento bello, curare amorosamente la figura delle allieve mentre crescono come il giardiniere cura la forma dei fiori e dei frutti.

A questo scopo ho collocato nelle mie scuole diverse raffigurazioni ideali dell'immagine femminile, scegliendo anche quelle dei primissimi anni – bassorilievi e sculture di fanciulli che danzano, libri e pitture raffiguranti la forma infantile come fu sognata da pittori e scultori di ogni epoca; pitture di fanciulli danzanti su vasi greci; piccole immagini di Tanagra e della Boezia; il gruppo di fanciulli danzanti di Donatello, luminosa melodia infantile; i fanciulli che danzano di Gainsborough. Tutte queste immagini sono in certo modo legate fra loro per la grazia ingenua della forma e del movimento, come se i fanciulli di ogni epoca potessero incontrarsi e prendersi per mano attraverso i secoli. I fanciulli in carne ed ossa della mia scuola, che si muovono e danzano in mezzo a queste immagini, finiranno coll'assomigliare a loro, finiranno inconsciamente col riflettere, nella forma e nel movimento, un po' di

questa gioia e di questa grazia infantile. E questo è il primo passo della danza nuova. Nelle mie scuole ho collocato anche immagini di giovani ragazze che danzano, corrono, saltano, quelle giovani Spartane che, nei ginnasi, si esercitavano duramente e che poterono in questo modo diventare le madri di guerrieri eroici, quelle leggere figure in corsa che prendevano parte ai giochi annuali, squisite immagini di terracotta avvolte in leggeri pepi, in veli fluttuanti; giovani ragazze che danzavano tenendosi per mano in occasione delle feste Panatenaiche. Esse raffigurano la meta da raggiungere per le allieve della mia scuola che presto imparano a provare un intimo amore per queste immagini e che nel cercare ogni giorno di assomigliarvi sono permeate dal segreto della loro armonia. Perché io credo che è solo col risvegliare un forte desiderio per la bellezza che la bellezza può essere ottenuta. Per raggiungere questa armonia esse devono eseguire ogni giorno speciali esercizi scelti allo scopo. Ma questi esercizi scelti in modo da coincidere con la loro propria volontà, perché siano compiuti con buon umore e desiderio”.¹²³

Non c'è da stupirsi, pertanto, se nel corso dell'epoca romantica, fu proprio la figura femminile a dominare i palcoscenici dei più famosi teatri in tutta Europa. Chi altri, se non la donna, poteva simboleggiare il balletto romantico del XIX secolo, una danza contraddistinta da tematiche quali il sentimento, la passione, l'amore, la sofferenza e il sovrumano. Nel corso della rappresentazione, mediante la bellezza del corpo, la grazia e delicatezza nel portamento e la sensualità e leggiadria ritmica nelle pose e nelle movenze, la ballerina romantica si manifestava quale

¹²³ Cfr. D. Bertozzi (a cura di), *Isadora Duncan. Bellezza ed esercizio*, in *Donna è ballo*, Savelli Editori, Roma 1980, pp. 34-35

emblema della passione amorosa; mediante l'abilità tecnica delle punte, la leggerezza e trasparenza del tutù e lo slancio verso l'alto, invece, la ballerina romantica mise in scena il lato fantastico, magico, spirituale e soprannaturale della trattazione, ritraendo – secondo il pensiero di Giovanni Calendoli – “il volo di un'anima in pena, che, irresistibilmente, si sprigiona – o almeno sembra – dalle sue energie più intime, sollecitate dalla sofferenza e dalla disperazione”.¹²⁴

I balletti che, più di tutti, hanno contrassegnato la storia del balletto romantico, sono la *Sylphide* (1832), coreografata da Filippo Taglioni e che vide, in qualità di protagonista principale, la figlia, Maria Taglioni; e *Giselle* (1841), nata dalla penna di Théophile Gautier il quale prese ispirazione dalla ballerina, nonché protagonista principale, Carlotta Grisi; fu coreografata da Jean Coralli e Jules Perrot.

La danza, occorre ammettere, è sempre stata percepita come qualcosa di intrinseco al femminile e, per un ragazzo, non sempre è facile intraprendere tale percorso, seppur mosso da un'innata passione e talento per tale disciplina. Molti di loro, addirittura, sono accecati dal convincimento che il maschio, in quanto tale, non debba, o non possa ballare.

Niente di più sbagliato. La danza è un'arte e in quanto tale è accessibile a tutti, tanto alle donne quanto agli uomini.

¹²⁴ Cfr. G. Calendoli, *Il volo della Sylphide*, in *Storia Universale della Danza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985, p. 171

2.2 La Danza maschile.

Sono nato in Danimarca.

Lì, come in Russia e in Francia, per un uomo danzare è assolutamente normale.

Essere ballerino è una professione come le altre.

Ma in alcuni Paesi esistono dei pregiudizi sulla danza maschile.

Si crede che un uomo che fa il ballerino sia effeminato o, in qualche modo, diverso.

Bene, noi siamo diversi.

Siamo più forti, più in forma e meglio allenati di molti atleti.

Dobbiamo esserlo.

Ogni giorno cerchiamo di migliorare.

Lottiamo contro noi stessi per tutta la carriera.

Ma, diversamente dagli sportivi, non vinciamo mai.

(Peter Schaufuss).¹²⁵

Uno dei luoghi comuni da secoli più diffuso, ha a che fare con la convinzione che la danza sia un'arte e una disciplina preferibilmente femminile.

Fortemente condizionati, quindi, alcuni ragazzi – e genitori – si vedono costretti a propendere in direzione di discipline sportive reputate generalmente più conformi alla figura – e personalità – maschile: scherma, arti marziali, calcio, basket, ciclismo, e così via.

Eppure, sarebbe sufficiente porgere più attenzione alla storia per comprendere – e persuadersi – quanto la danza maschile abbia

¹²⁵ Peter Schaufuss (Copenaghen, 26 aprile 1949): ballerino, coreografo e maestro di ballo danese. Si laureò presso il Theatre Royale Ballet School nel 1960.

ricoperto, nei secoli, una posizione di prestigio e sia stata protagonista in numerosi teatri in tutta Europa.

Fin dall'antica Grecia, la danza maschile era quotidianamente presente – singolarmente o in gruppo – congiuntamente a rituali religiosi, in occasioni di guerra o meramente ludiche.

“Notiamo anche – ci da notizia Ted Shaw – una preponderanza di danzatori maschi durante il Medioevo, addirittura fino al Rinascimento e ai periodi successivi (in cui la danza inizia ad avvicinarsi molto a quella attuale), nelle grandi feste di corte italiane, probabilmente la prima forma istituita di balletto, in cui tutti i danzatori erano uomini e indossavano le maschere”.¹²⁶

Nel corso di tutto il XVIII secolo, ad esempio, la danza maschile si manifestò quale arte di spicco in tutti i più prestigiosi teatri d'Europa e, in particolar modo, all'Opéra di Parigi.

La nascita di un teatro d'opera a Parigi, e la pressoché totale assenza di figure femminili generata – al tempo – da pesanti e voluminosi abiti teatrali, diedero avvio a una nuova era nel balletto francese: la supremazia della danza al maschile.

Quanto alle rappresentazioni femminili, occorrerà attendere il XIX secolo. Con l'avvento del Romanticismo, le donne assunsero ruoli professionali – e remunerativamente più elevati - fino ad allora prerogativa esclusivamente maschile.¹²⁷ Nasce il “balletto romantico”, conosciuto – nell'epoca attuale - quale “danza classica”. Da quel momento, il ruolo dei ballerini - da esecutori principali - si colloca in secondo piano, riducendosi essenzialmente alla semplice e

¹²⁶ Cfr. T. Shawn, *Quattordicesima lezione - La danza maschile*, in *Dobbiamo danzare – Dance We Must*, traduzione a cura di A. Fabbro e S. Tommasini, Gremese, Roma 2008, p. 154

¹²⁷ E. Cervellati, *Il balletto a Parigi (1830-1872)*, in *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.

sola mansione di guidare, sollevare e sorreggere la ballerina nel corso dello spettacolo: “diventano i forzuti e melanconici ballerini-facchini di un’età che disdegna i movimenti orizzontali e che sale sulle punte per tendere al cielo”.¹²⁸

In realtà, la partecipazione in scena del ballerino è sempre e comunque di fondamentale importanza. In mancanza di esso, la ballerina non sarebbe in grado di svolgere da sola pose, passaggi ed elevazioni complesse, ricche di fascino e grazia degne di nota, infondendo in primis lo stupore, l’incanto e l’ammirazione degli astanti: “il maschile in scena non è presente come forma, ma come principio attivo”¹²⁹, pertanto “è proprio grazie alla sua presenza e al suo sostegno che la donna può assumere pose precarie ed esteticamente soddisfacenti”.¹³⁰

Conseguentemente, nel medesimo secolo, nasce il *pas de deux* (“passo a due”), ovvero una danza di coppia, attinente al balletto classico, per mezzo del quale, sia il ballerino che la ballerina, manifestano una equivalente capacità e maestria. Normalmente, un’interpretazione di tale rilievo, era assegnata unicamente ai ballerini più esperti e validi, vale a dire i solisti o i primi ballerini.

Eppure, la danza maschile non fu dispensata da spiacevoli giudizi e stereotipi nemmeno in quei secoli. Théophile Gautier, ad esempio, dimostrò essere - tra i critici - il più implacabile a riguardo. Fra le sue diverse opinioni, forse la più notevole fu la seguente: *Vous savez quelle chose hideuse c’est qu’un danseur ordinaire; un grand dadais avec un long cou rouge gonflé de muscles, un rire stéréotypé,*

¹²⁸ Cfr. G. Bocca, *Una professione rara*, in *I ballerini*, Vallecchi Editore, Firenze 1960, p. 7

¹²⁹ Cfr. E. Cervellati, *Riconquistare il corpo: dagli occhi al cuore*, in *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007, pp. 204-205

¹³⁰ *Eadem* (E. Cervellati, *Riconquistare il corpo: dagli occhi al cuore*, in *Théophile Gautier e la danza*), p.206

*inamovible comme un juge; des yeux sans renard, qui rappellent les yeux d'émail des poupées à ressort; de gros mollets de suisse de paroisse, des brancards de cabriolet en façon de bras, et puis de grands mouvements anguleux, les coudes et les pieds en équerre, des mines d'Adonis et d'Apollon, des ronds de jambe, des pirouettes et autres gestes de pantins mécaniques. Rien n'est plus horrible, et je ne sais vraiment pas comment l'on peut se retenir de leur envoyer, en guise de la pluie de fleurs usitée à l'Opéra, une grêle de pommes crues et d'oeufs cuits.*¹³¹

I giudizi di Gautier, tuttavia, pare fossero orientati unicamente in opposizione a uno specifico modello di danza al maschile, ovvero quella danza che ostenta il danzatore oltremodo grazioso, esile e docile nelle movenze, nella struttura fisica e nel portamento, il ché concorre, di conseguenza, nel distorcere la naturale figura dell'uomo facendolo, pertanto, ritenere effeminato. Probabilmente, fu a cagione di ciò che Gautier scrisse: "i danzatori dell'Opéra sono fatti per rafforzare l'opinione che è favorevole ad ammettere nel corpo di ballo soltanto donne".¹³² Si evince, pertanto, il propendere dell'autore nel prediligere, in misura maggiore, i danzatori che - nell'esecuzione della loro danza - non cessano in ogni modo nel preservare e sfoggiare la propria identità maschile abili, nel contempo, nel custodire grazia, leggiadria e maestria.

Tuttavia, non risparmiò dalle critiche nemmeno le ballerine. Quanto a esse, infatti, Gautier disapprovò l'eccessiva magrezza: *Et les danseuses, quelle triste population! c'est une laideur, une misère, une pauvreté de formes à faire pitié: elles sont maigres comme des*

¹³¹ Cfr. T. Gautier, *Ecrits sur la danse*, Actes Sud, Paris 1995, pp. 31-32

¹³² Cfr. E. Cervellati, *Raccontare il corpo. i feuillets sulla danza*, in *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007, p. 61

*lézards à jeun depuis six mois; et quand on les regarde sans lorgnette au plus fort de leurs danse, leur buste, à peine perceptible dans le frêle tourbillon de leurs bras et de leurs jambes, leur donne l'apparence d'araignées qu'on inquiète dans leurs toiles, et qui se démènent éperdument. Je ne sais si vous vous êtes avisé de faire une étude spéciale du cou et de poitrine d'une danseuse; les clavicules éclairées en dessous font une horrible saillie transversale où viennent s'attacher, comme des cordes de violon sur leur chevalet, quatre à cinq nerfs tendus à rompre, sur lesquels Paganini aurait joué facilement un concerto. Le larynx, rendu plus sensible par la maigreur, fait une protubérance pareille à celle que fait au cou d'une dinde une noix avaleé tout entière, et c'est en vain qu'on chercherait dans la plaine de leurs charmes la moindre rondeur ayant rapport à ce que messieurs les poètes nomment dans leur jargon les collines jumelles, les deux petits monts de neige et autres belles expressions plus ou moins anacréontiques. Quant aux membres inférieurs, ils sont d'une grosseur tout à fait disproportionnée, de sorte qu'il semble que l'on ait vissé le corps scié en deux d'une petite fille phtisique sur les jambes d'un grenadier de la garde.*¹³³

Il XIX secolo, nel corso dei suoi ultimi vent'anni, si rivelò un periodo di notevoli evoluzioni nell'ambito della danza maschile. La nascita della Danza Moderna, nota anche come “Danza Libera” o “Nuova Danza” – della quale Isadora Duncan fu la principale promotrice - contribuì a sviluppare e accrescere le competenze tecniche dei danzatori rendendoli, nel contempo, liberi dal rigido tecnicismo del

¹³³ Cfr. T. Gautier, *Ecrits sur la danse*, Actes Sud, Paris 1995, p. 32

Balletto Romantico. I danzatori divennero più autonomi, disinvolti e spontanei in ambito coreografico, espressivo e interpretativo.

La peculiarità della Danza Maschile, verte sull'acquisizione di forza, energia, armonia, equilibrio e flessibilità. A differenza delle danzatrici, il quale esercizio è improntato sullo studio e la pratica delle punte e dell'adagio, gli allievi danzatori - avendo una conformazione fisica più forte e robusta ed esigenze tecniche differenti - si dedicano principalmente allo studio dell'allegro, dei salti, del centro, della sbarra, dei *tour en l'air*, delle batterie e delle *pirouettes*. Lo studio dell'allegro, non è altro che lo studio dei salti. La riuscita di un buon salto è determinata da una buona spinta ed elevazione. Sono passaggi complessi poiché richiedono una tecnica ferrea. Divengono fondamentali l'equilibrio e il controllo della postura e del portamento che devono essere accurati sia durante lo slancio che durante l'atterraggio, il tutto a ritmo di musica. Essenziale è l'estensione delle ginocchia, il coordinamento naturale e aggraziato delle braccia e la spinta provocata dalla punta del piede che deve sollevarsi rapidamente dal pavimento. In tutto ciò, il busto non deve risentire dello sforzo. In aggiunta, come riporta Anna Maria Prina, "la capacità di sollevarsi dal suolo con leggerezza e potenza ha avuto sempre molta importanza, tanto che nel passato i ballerini italiani, già famosi per il loro virtuosismo straordinario, inventarono e diffusero un nuovo modo di saltare che lasciò sconcertati i teorici della danza e ammirato il pubblico; questo modo di saltare, concepito per far sembrare più alta e leggera l'elevazione dal pavimento, consisteva nel flettere un poco in aria le ginocchia".¹³⁴

¹³⁴ Cfr. A. M. Prina, *Allegro*, in *Corso di danza classica*, Volume I, Gremese Editore, Roma 2003, p. 223

Il centro, è un'attività basilare al fine di acquisire una buona capacità di equilibrio; si riassume in esercizi lenti, attenti e ripetitivi da compiere alla sbarra. Il lavoro interessa principalmente gli arti inferiori e gli arti superiori.

La sbarra, è una ringhiera in legno infissa alla parete e rappresenta lo strumento per mezzo del quale i danzatori si esercitano con l'intento di sviluppare e migliorare non solo l'equilibrio ma anche la postura e la muscolatura.

I *tour en l'air*, sono un'ulteriore complessa attività poiché consta di elevati salti nell'evoluzione dei quali si realizzano volteggi per aria.

Sono definite batterie, invece, quei salti che implicano, subito dopo lo slancio, il battere, o l'incrocio, rapido e ritmico, delle gambe.

Le *pirouettes*, infine, sono una successione di volteggi, complessi ed elaborati, che il danzatore effettua ruotando con una certa agilità e rapidità sul proprio asse, trovando equilibrio e appoggio su una sola gamba, precisamente sull'avampiede.

Colui che, forse più di tutti, acquisì alla perfezione lo studio e l'attività tecnica dei salti e delle *pirouettes*, fu Auguste Vestris, figlio del celebre Gaetano Vestris. Flavia Pappacena di lui dichiarò manifestarsi quale ideatore e promotore delle *pirouettes* e di un sistema innovativo nell'esecuzione dei volteggi e nell'arresto improvviso, ma pur sempre equilibrato, dei giri, i quali necessitavano essere compiuti fluidamente, privi di alcun minimo indugio, ma più di tutto, in assenza dell'appoggio del tallone a terra, così da fornire al pubblico l'illusione come se il danzatore stesse per spiccare in volo.¹³⁵

¹³⁵ F. Pappacena, *La danza accademica sotto Luigi XV*, in *La danza classica*, Editori Laterza, Bari 2009. Vedi anche, F. Pappacena, *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma 2012.

La danza femminile, invece, possiede caratteristiche tecniche differenti. Le danzatrici si dedicano prevalentemente allo studio e alla pratica delle punte e all'adagio; quest'ultimo si compone di esercizi e azioni lente e gradualmente che coinvolgono l'attività fisica e muscolare di gambe, braccia, schiena e portamento in generale con, in aggiunta, una successione di esercitazioni alla sbarra che implicano una corretta impostazione di piedi e caviglie: "la donna ha bisogno di esercitarsi nell'adagio per rinforzarsi, poiché la sua struttura è per natura più flessibile e debole di quella maschile, dall'altra è proprio questa sua flessibilità che le permette di ottenere quelle linee perfette di pura danza che, a parte rare eccezioni, per gli uomini sono irraggiungibili".¹³⁶

La pratica delle punte necessita, altresì, di uno studio intenso e dispendio di tempo ed energia al fine di poter essere attuate alla perfezione. Oltre a ciò, nel corso dei secoli, le danzatrici – riferisce Flavia Pappacena – si esercitarono e perfezionarono nell'attuazione delle *piroette*. Il "virtuosismo" dei loro volteggi, a differenza delle rapide e durevoli *pirouettes* maschili, interessava un unico volteggio eseguito sul posto elevandosi e discendendo, in moto continuo, dalle punte.¹³⁷

In epoche più recenti - nel corso del XX secolo - la celebre danzatrice e insegnante russa Eugenia Borissenko, in arte Jia Ruskaja ("Io sono Russa"), fondatrice, nel 1940, della Regia Scuola di Danza, adibita unicamente alle allieve danzatrici - che nel 1948 divenne quella che tutt'oggi è nota quale Accademia Nazionale di Danza - in occasione

¹³⁶ Cfr. A. Vaganova, A. Alberi, F. Pappacena (a cura di) *Tours En L'Air*, in *Le basi della danza classica*, Gremese Editore, Roma 2007, p. 185

¹³⁷ F. Pappacena, *La danza classica*, Editori Laterza, Bari 2009; Vedi anche: F. Pappacena, *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma 2012.

di una intervista in merito ai corsi di danza maschile dichiarò: “Se non sbaglio, l’Accademia è soltanto femminile, esclude quindi la possibilità che elementi maschili conseguano il titolo di maestro di danza [...] al corso di perfezionamento che serve per ottenere il diploma di insegnante di danza, possono accedere anche gli uomini, purché naturalmente abbiano già frequentato corsi di danza presso altre scuole e previo un esame di ammissione, dimostrando di essere in possesso del titolo di maturità classica o scientifica. Nei corsi normali (inferiori, medi e superiori) è giusto che l’ordinamento dell’Accademia sia impostato esclusivamente sugli elementi femminili: ciò per evidenti ragioni didattiche, che sono particolarmente da tenere presenti in questo tipo di scuola, concepita come un semiconvitto, con la speranza che possa essere presto trasformata anche in convitto, come già le ho accennato. Se dovessi affrontare il problema di una scuola per ragazzi, vorrei che fosse istituita in una sede separata, e seguendo degli altri criteri, perché sono convinta che l’educazione maschile richiede una diversa impostazione didattica; ed è mia convinzione che sia indispensabile per una didattica maschile una preparazione sportiva. Comunque, se questa esigenza è sentita, mi auguro che qualcuno realizzi questo progetto: il campo è libero”.¹³⁸ L’opinione della Ruskaja, quindi, attestò apertamente il proprio dissenso in merito all’intento di impartire lezioni di danza agli uomini – corsi di perfezionamento esclusi - sebbene il decreto legislativo lo autorizzasse. Nel 1974, difatti, fu applicato il primo comma dell’articolo 33 della Costituzione che stabilì: “L’arte e la scienza sono libere e libero ne è

¹³⁸ Cfr. G. Bocca, *L’Accademia e le scuole private*, in *I ballerini*, Vallecchi Editore, Firenze 1960, pp. 27-28

l'insegnamento"¹³⁹. Conseguentemente, fu dichiarato illegittimo l'articolo 3 della legge del 5 gennaio 1951, numero 28 che recitava: "Nessuno può assumere il titolo di maestro di danza ed esercitare la relativa professione se non abbia conseguito nell'Accademia Nazionale di Danza o in un Istituto ad essa pareggiato il diploma del corso di perfezionamento".¹⁴⁰

La prima ed effettiva comparsa – in qualità di allievi - dei danzatori uomini, avvenne esclusivamente verso la seconda metà del XX secolo: il primo ad aprire le proprie porte fu il Teatro la Scala, nel 1945; nel 1973 fu la volta dell'Accademia Nazionale di Danza.

La Scuola di ballo del Teatro Regale dell'Opera di Roma, invece, si dimostrò la sola – fin dal 1928 - a credere e a scommettere nella valorizzazione della danza classica maschile.¹⁴¹ Un obiettivo che, negli anni a seguire, si rivelò in effetti un vero e proprio trionfo.

Nella prima metà del XX secolo, invece, due ballerini e coreografi statunitensi istituirono la compagnia di ballo *Denishawn* e diedero origine alla prima scuola di Danza Moderna americana, la *Denishawn School*. Si tratta di Ted Shawn e Ruth St. Denis, partner nel ballo come nella vita.

Ted Shawn desiderava accrescere e potenziare l'incremento e le doti della danza maschile con l'intento di far nuovamente riaffiorare, nel danzatore, i requisiti di forza e virilità, complessivamente offuscati, per l'intero secolo romantico, dall'avvento del balletto e dalla ribalta della danza femminile. Ai fini di ciò, si dedicò ad una approfondita analisi in relazione alla dissomiglianza tra movenze maschili e

¹³⁹ Cfr. AA. VV., *Principi, Diritti e Doveri*, in *La Costituzione della Repubblica Italiana*, Giunti Editore, Firenze 2011, s.n.p.

¹⁴⁰ Cfr. V. Doglio, E. Vaccarino, *L'Italia in ballo*, in *L'Italia in Ballo*, Di Giacomo Editore, Roma 1993, p.143

¹⁴¹ J. Sasportes, *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011.

movenze femminili. Tale indagine lo indusse a istruire e allenare i propri danzatori circa l'aspetto tecnico-espressivo a tal punto da comprovare vigore e competenza tanto negli "a solo" quanto fungendo da partner alle danzatrici, senza tuttavia privarsi del proprio essere naturale. Tale ideale lo indusse, nel 1933, alla fondazione dell'*All-Male Dancers* ossia una compagnia di ballo composta da soli danzatori uomini.¹⁴²

La danza maschile si è costantemente rivelata partecipe, nei secoli, in misura dinamica e attiva. Particolarmente nei secoli XVIII e XX, il ballerino maschio ha avuto modo di avvalorare, mediante la danza stessa, la propria mascolinità, la propria forza virile e la propria attrattiva.

Nell'epoca attuale, numerosi giovani si accostano all'arte della danza con forti ambizioni - stimolati e attratti da miti e ideali - con l'obiettivo di divenire primi ballerini o ottenere un ruolo entro qualche valida e celebre compagnia di ballo.

A dispetto di ciò, tuttavia - allora come oggi - si compiono assiduamente diversi travisamenti in merito l'accostamento danza e uomo - e chissà quanti talenti si sono trovati costretti vedere venire meno le proprie aspirazioni per tali motivi.

Eppure, la danza è una disciplina salutare per il fisico di ambo i sessi poiché favorisce una corretta postura, fortifica e tonifica i muscoli di tutto il corpo, sviluppa la memoria ed educa all'autodisciplina. Al di fuori di quest'ambito, in aggiunta, la vita privata di ciascuno non deve, tuttavia, in alcun modo, limitare, influire e tanto meno

¹⁴² Vedi opera di A. Markessinis, *Historia de la danza desde sus orìgenes*, Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, Madrid 1995; vedi anche A. Hutchinson Guest (a cura di), *Shawn's Fundamentals of Dance*, Routledge, 1988.

condizionare, il desiderio e l'ambizione nel voler divenire un valido e capace ballerino.

Molte persone – ma non tutte e, fortunatamente, non in tutti i Paesi - non paiono tuttora disposte a fronteggiare la realtà di un'arte reputata femminile ma eseguita, in maniera eccezionale, anche da uomini. Eppure, pare che, nella storia della danza, i più grandi e illustri ballerini, maestri e coreografi in tutta Europa fossero, per la maggior parte, per l'appunto uomini.

Di fatto, in assenza della danza maschile, non sarebbe stato possibile avere figure quali, per citare solo alcuni nomi: **Pierre Beauchamps** (1631), danzatore, coreografo e musicista, per ben ventisei anni, dal 1661 al 1687, è stato il primo direttore dell'*Académie Royale de Danse* fondata da Luigi XIV ed è ricordato, inoltre, per aver regolamentato le cinque posizioni della Danza Accademica le quali, tuttavia, erano già state individuate in precedenza dai maestri italiani del Risorgimento. **John Weaver** (1673), danzatore e coreografo, è noto per aver dato origine alla prima pantomima inglese.

Franz Anton Christoph Hilverding (1710), danzatore e coreografo, è stato Direttore del Teatro Imperiale di San Pietroburgo.

Jean-Georges Noverre¹⁴³ (1727), danzatore e coreografo, fu considerato l'iniziatore del balletto moderno; realizzò pressoché centocinquanta balletti e pubblicò, nel 1760, le sue *Lettres sur la danse et les ballets* le quali racchiudono teorie e concetti propri sulla danza; nel 1767 si spostò a Vienna laddove, in un secondo tempo, fu eletto *maître de ballet* dalla Regina Maria Antonietta. **Gaetano**

¹⁴³ Vedi: J-G. Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballettes*, A. Delaroche, Lyon 1760.

Vestris (1729), ballerino e coreografo, fu allievo di Louis Dupré presso *l'Académie Royale de Musique et de Dance* in cui studiò; giovane danzatore di ingenti doti e successi, sebbene di limitata modestia, fu qualificato quale il “Dio della Danza” e divenne, qualche tempo dopo, maestro del suo unico figlio, Auguste Vestris. **Gasparo Angiolini**¹⁴⁴ (1731), ballerino, coreografo e compositore, dal 1750 fu a capo del balletto del Teatro Imperiale di Vienna; qualche tempo dopo, fu alla direzione del Teatro Imperiale di San Pietroburgo e, dal 1778, diresse il Teatro La Scala di Milano.

Gennaro Magri¹⁴⁵ (ca. 1735-1780), ballerino e coreografo; non si possiedono notizie in merito la data di nascita e di morte; di lui si sostiene fosse un ballerino “grottesco”, ovvero, una danzatore che adorava e prediligeva l'aspetto tecnico e pantomimico della danza; fu un grande ballerino e il suo talento lo condusse, nel corso dei suoi quasi trent'anni di carriera, a esibirsi nelle più importanti piazze in tutta Italia. **Jean Dauberval** (1742), ballerino e coreografo, fu allievo presso l'Opéra di Parigi laddove divenne, nel 1763, primo ballerino e successivamente, nel 1771, *maître de ballet*.

Auguste Vestris (1760), ballerino e maestro di danza, figlio del celebre Gaetano Vestris, si affacciò precocemente al mondo della danza; fu allievo presso l'Opéra di Parigi divenendo, in pochi anni, solista nel 1772 e primo ballerino nel 1778. **Charles-Louis Didelot** (1767), ballerino e coreografo, intraprese gli studi di danza a Parigi; lavorò in qualità di ballerino a Londra e in Russia, a San Pietroburgo, divenendo, nel 1801, primo ballerino; dal 1806 divenne

¹⁴⁴ Vedi: G. Angiolini, *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, G. B. Bianchi, Milano 1773; G. Angiolini, *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, [s.n.], Londra 1775.

¹⁴⁵ Vedi: G. Magri, *Trattato teorico-prattico di ballo*, V. Orsino, Napoli 1779.

maître de ballet e compose approssimativamente una ventina di balletti. **Salvatore Viganò**¹⁴⁶ (1769), ballerino, coreografo e compositore, debuttò nei balletti coreografati dal padre, Onorato Viganò; danzò per diversi anni a Venezia e, successivamente, si trasferì a Vienna dove fu nominato *maître de ballet*; nel 1804 fece ritorno in Italia laddove gli fu assegnata la carica di *maître de ballet* alla Scala di Milano.

Filippo Taglioni¹⁴⁷ (1777), ballerino e coreografo, è reputato il padre del Balletto Romantico; debuttò come danzatore a Pisa per poi spostarsi in diverse città in tutta Italia; ballò all'Opéra di Parigi e, più tardi, divenne *maître de ballet* a Stoccolma e Svezia; coreografò la versione originale del balletto *La Sylphide*, ritenuto uno dei balletti più celebri dell'epoca romantica. **Carlo Blasis**¹⁴⁸ (1797), danzatore, maestro di danza e coreografo, studiò danza molto giovane istruito dai migliori maestri del tempo e debuttò al Teatro alla Scala di Milano nel 1818, all'età di ventitré anni; negli anni a seguire, divenne coreografo, maestro e teorico di danza; sfortunatamente, all'apice del successo, dovette ritirarsi dalle scene a causa di un infortunio al piede. **Giovanni Lepri** (1800?), danzatore, coreografo e insegnante di danza; la sua data di nascita è dubbia e l'attività di ballerino è documentata a partire dal 1843; fu un danzatore di grande stile e si

¹⁴⁶ Vedi: C. Bertoni, *Cenni Biografici sull'esimio Coreografo Salvatore Viganò*, Bertoni, Milano 1821; C. Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò*, Guglielmini e Radaelli, Milano 1838; S. Viganò, *Pometeo: ballo mitologico*, Società Tipografica de Classici Italiani, Milano 1813; S. Viganò, *La Vestale: Azione tragica in cinque atti*, Tipografia Flaminia, Napoli 1834; S. Viganò, *La spada di Kenneth: ballo eroico*, Vincenzo Rizzi, Venezia 1819; S. Viganò, *I Titani: ballo mitologico*, Stamperia di Giacomo Pirola, Milano 1819.

¹⁴⁷ Vedi: F. Taglioni, *La Sylphide, ballo fantastico in 3 atti*, Tip. Rizzi, San Benedetto 1845; F. Taglioni, *Satanella, ballo fantastico in sei parti*, Gaspare Truffi, Milano 1842; F. Taglioni, *La Gitana. Ballo fantastico in tre parti ed un prologo*, Gaspare Truffi, Milano 1841.

¹⁴⁸ Vedi: C. Blasis, *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie*, presso I fratelli centenari e comp., Milano 1854; C. Blasis, *Studi sulle arti imitatrici*, Giuseppe Chiusi, Milano 1844; C. Blasis, F. Pappacena (a cura di), *Trattato dell'arte della danza*, Gremese, Roma 2008; F. Pappacena, *Ricostruzione della linea stilistica di Carlo Blasis*, Chorégraphie, n. s., n. 1, 2001, Roma, Meltemi, 2003.

esibì nei più importanti teatri italiani; fra il 1857 e il 1862 divenne primo ballerino presso il Teatro alla Scala di Milano; ottenne tuttavia enorme successo anche a Firenze.

August Bournonville¹⁴⁹ (1805), danzatore e coreografo, studiò danza appena adolescente e, all'età di soli quindici anni, si unì alla compagnia del *Royal Danish Ballet* e portò avanti i suoi studi a Parigi; diversi anni dopo, fu a capo del Balletto Reale Danese sino al 1877, carica fino ad allora ricoperta dal padre Antoine Bournonville; elemento distintivo nello stile e nella danza di August Bournonville, fu la decisione di porre lo stesso valore alla danza femminile quanto a quella maschile; la scuola danese, pertanto, diede origine a numerosi e talentuosi danzatori maschili. **Jules Perrot**¹⁵⁰ (1810), ballerino e coreografo, studiò danza all'Opéra di Parigi e fu reputato il più grande ballerino del suo tempo; divenne *maître de ballet* del Balletto Imperiale a San Pietroburgo; Edgar Degas si ispirò a lui dipingendolo, quindi, in alcuni dei suoi quadri relativi le lezioni di danza. **Arthur Saint-Léon**¹⁵¹ (1815), ballerino e coreografo, studiò danza all'Opéra di Parigi e debuttò in qualità di primo ballerino al *Théâtre de la Monnaie* di Bruxelles, a soli diciassette anni; grazie alla danza viaggiò in numerose città in tutta Europa; nella seconda metà del 1800 ricoprì la carica di insegnante e coreografo presso l'Opéra di Parigi e, successivamente, anche presso il Teatro

¹⁴⁹ Vedi: A. Bournonville, *Letters on Dance and Choreography*, (tradotto da Knud Arne Jürgensen), Dance Books, 1999; A. Bournonville, *My theatre life*, Wesleyan University Press, 1979; A. Bournonville, *La Sylphide - A Ballet Libretto of 1836*, Noverre Press, 2010.

¹⁵⁰ Vedi: I. F. Guest, *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet*, Dance Horizons, 1984; J. Perrot, D. Ronzani, *Odetta: ballo storico diviso in un prologo e sei atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1854; J. Perrot, D. Ronzani, *Caterina ovvero la figlia del bandito*, Tipografia delle Belle Arti, Bologna 1854.

¹⁵¹ Vedi: A. Saint-Léon, F. Pappacena (a cura di), *La Sténochorégraphie*, (n. mon. di *Chorégraphie*, n. s., 4, n. 4, 2004), CNR, "Progetto Finalizzato Beni Culturali", LIM, Lucca 2006; A. Saint-Léon, I. F. Guest, *Letters from a ballet-master: the correspondence of Arthur Saint-Léon*, Dance Books, 1981; A. Saint-Léon, *Stenochoreography, Or, The Art of Writing Dancing Swiftly*, (tradotto da Raymond Lister), R. Lister, 1992.

Imperiale di San Pietroburgo in Russia; tra i tanti meriti, è ricordato per aver coreografato il balletto pantomimico *Coppélia*. **Marius Petipa**¹⁵² (1818), ballerino e coreografo, intraprese lo studio della danza giovanissimo, presso il *Grand College* di Bruxelles, a soli sette anni; debuttò, all'età di tredici anni, a Bruxelles presso il *Théâtre de la Monnaie*; sette anni dopo, nel 1838, fu designato primo ballerino per il *Ballet de Nantes* e, nello stesso periodo, iniziò a comporre le sue prime coreografie. **Lev Ivanovič Ivanov**¹⁵³ (1834), coreografo, si formò presso la scuola di danza di San Pietroburgo; nel 1852 fu richiesto dalla compagnia del Teatro Mariinskji e, nel 1885, fu nominato *maître de ballet*; collaborò assieme a Marius Petipa alla coreografia de *Lo Schiaccianoci* e, nel 1895, al riallestimento de *Il Lago dei Cigni*.

Enrico Cecchetti¹⁵⁴ (1850), ballerino e coreografo; figlio d'arte, nacque in un camerino del Teatro Apollo di Roma; studiò danza a Firenze, presso la scuola di Giovanni Lepri; il suo esordio presso il Teatro di Genova avvenne alquanto precocemente, a soli cinque anni; successivamente, si trasferì con tutta la famiglia e una compagnia di danza in tournée presso gli Stati Uniti; nel 1870, ormai

¹⁵² Vedi: D. I. Leshkov, C. W. Beaumont (a cura di), *Marius Petipa*, C. W. Beaumont, 1971; V. Krasovskaia, *Marius Petipa and "The sleeping beauty"*, Edizioni 49-53, Volume 49 di Dance perspectives, Dance Perspectives Foundation, 1972; M. Petipa, L. Moore (a cura di), *Russian Ballet Master: The Memoirs of Marius Petipa*, Macmillan, 1958; M. Petipa, V. Bonelli (a cura di), *Memorie*, Gremese Editore, 2010; M. Petipa, L. Garafola (a cura di), *The Diaries of Marius Petipa*, Society of Dance History Scholars, 1992; N. Meisner, *The Role of Marius Petipa in the Creation of Russian Ballet*, University of Cambridge, 2013; E. Rebling, (tradotto da D. Mercer), *Marius Petipa, Master of Classical Ballet*, Monterey Institute of International Studies, 1980.

¹⁵³ Vedi: R. J. Wiley, *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, Clarendon press Oxford, New York 1997;

¹⁵⁴ Vedi: C. W. Beaumont, *Enrico Cecchetti: A Memoir*, C.W. Beaumont, 1929; G. Cecchetti, F. Pappacena (a cura di) *Manuale completo di danza classica: metodo Enrico Cecchetti*, Gremese, 1995; G. Poesio, *To and by Enrico Cecchetti*, Joker, 2010; M. A. Buchanan, *Maestro Cecchetti, Diaghilev's Ballet Master: Enrico Cecchetti's Contributions to Diaghilev's Ballets Russes*, University of California, Irvine 2004; L. Rossi, *Enrico Cecchetti: il maestro dei maestri*, Edizioni della danza, 1978; E. Cecchetti, C. W. Beaumont, *A Third Primer of Classical Ballet (Cecchetti Method) for Children*, C. W. Beaumont, 1941; W. Cristoferi, *Libro di famiglia del maestro Enrico Cecchetti. Monografia storico-genealogica*, Consiglio Araldico Italiano, 2007.

ventenne, debuttò presso il Teatro Nazionale di Torino e al Teatro alla Scala di Milano; negli anni a seguire, intraprese spettacoli presso i più importanti Teatri in tutta Europa; dal 1887 al 1902 divenne primo ballerino presso il Teatro Mariinskji e *maître de ballet*; dal 1896 al 1898 divenne insegnante presso la Scuola Imperiale di San Pietroburgo; dal 1910 al 1918, prese parte alla compagnia dei *Ballet Russes* di Sergei Diaghilev; nel 1925 diresse, su invito di Arturo Toscanini, la scuola del Teatro alla Scala di Milano e, due anni dopo, morì. **Michel Fokine**¹⁵⁵ (1880), ballerino e coreografo, a soli nove anni entrò a far parte della scuola del Balletto Imperiale di San Pietroburgo; dieci anni dopo, e fino al 1912, all'età di diciannove anni, si unì ai Balletti Russi di Sergei Diaghilev in qualità di primo ballerino e coreografo; nel 1923 si trasferì a New York laddove fondò una scuola e una compagnia di danza. **Vaclav Fomič Nižinskij**¹⁵⁶ (1889), ballerino e coreografo, nel 1900 entrò a far parte nella scuola di Ballo Imperiale di San Pietroburgo; raggiunta la maggiore età, si esibì al Teatro Mariinskji in qualità di protagonista; visitò buona parte dell'Europa grazie agli spettacoli di danza; una volta fatto ritorno presso il Teatro Mariinskji, fu respinto a causa della propria omosessualità; successivamente si dedicò all'attività di coreografo.

Léonide Massine¹⁵⁷ (1896), ballerino, coreografo e attore, studiò a Mosca presso il Teatro Bolshoi; per ben sei anni, dal 1915 al 1921,

¹⁵⁵ Vedi: D. L. Horwitz, *Michel Fokine*, Twayne Publishers, 1985; M. Fokine, A. Chujoy, *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*, Costable, 1961; C. W. Beaumont, *Michel Fokine and His Ballets*, Dance Books, 1996.

¹⁵⁶ Vedi: V. Nijinsky, *Diari*, Adelphi, Milano 2000; L. Moore, *Vaslav Nijinskiy. Un salto nel buio*, EDT, Torino, 2014; V. F. Nijinsky, *Journal de Nijinsky*, Traduit et préfacé par G. Solpray, [4e édition.], E. Grevin et fils, 1953.

¹⁵⁷ Vedi: L. Massine, *My Life in ballet*, New York 1968; L. Norton, *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina and London 2004; L. Massine, L. Coppola, S. Della Pietra (a cura di), *Introduzione alla teoria di composizione coreografica*, Fondazione Leonide Massine, 2007; R. Bignardi, *Il funambolo in scena. Léonide Massine tra avanguardie e balletti "sinfonici"*. Liguori Editore, Napoli 2015.

coreografò i Balletti Russi di Sergei Diaghilev e divenne, in un secondo tempo, primo ballerino della compagnia; qualche anno più tardi, collaborò nel *Ballet Russe de Monte Carlo*; apparve anche in alcuni film, due dei quali ispirati alla danza. **George Balanchine**¹⁵⁸ (1904), danzatore e coreografo, nel 1913, all'età di nove anni, si iscrisse presso la Scuola Imperiale di Balletto di San Pietroburgo; nel 1921, si iscrisse al Conservatorio di San Pietroburgo per studiare pianoforte e, simultaneamente, studiò in qualità di ballerino presso il Teatro Accademico Mariinskij; ancora adolescente, iniziò a coreografare i suoi primi balletti; più tardi, fu eletto da Sergei Diaghilev *maître de ballet* della compagnia dei *Ballet Russes*; è ritenuto il padre della tecnica del Balletto Classico negli stati Uniti e ha coreografato più di quattrocento balletti in tutta la sua carriera; dal 1947 in poi, esercitò l'attività di coreografo anche presso l'Opéra di Parigi; nel 1978, ricevette il *Kennedy Center Honors*, ovvero, un premio annualmente conferito a coloro i quali hanno contribuito, e si sono particolarmente distinti, nell'arte e nella cultura; cinque anni dopo, nel 1983, ricevette la medaglia presidenziale della libertà.

Aleksander Ivanovič Puškin (1907), ballerino e insegnante di danza, intraprese gli studi di danza presso la Scuola Coreografica di Leningrado; conseguito il diploma nel 1925, fu ammesso far parte

¹⁵⁸ Vedi: S. Volkov, *Balanchine-Ciaikovskij - Conversazioni con George Balanchine*, Di Giacomo editore, 1993; M. Ashley, *Dancing for Balanchine*, New York, 1984; G. Balanchine, F. Mason. *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*. ed. rivista e ampliata ed. Garden City, NY 1977; R. Buckle, J. Taras. *George Balanchine: Ballet Master*, New York 1988; N. Goldner, *Balanchine Variations*. Gainesville, Florida 2008; R. Gottlieb, *George Balanchine: The Ballet Maker*, New York 2004; F. Mason, *I Remember Balanchine: Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him*, New York 1991; D. McDonagh, *George Balanchine*, Boston 1983; T. Teachout, *All in the Dances: A Brief Life of George Balanchine*, New York 2004; M. Shearer, *Balletmaster: A Dancer's View of George Balanchine*, London 1986; B. Seibert, *George Balanchine*, The Rosen Publishing Group, New York 2006; D. Kristy, *George Balanchine: American Ballet Master*, Lerner Publications Company, New York 1996; R. Gottlieb, *George Balanchine: The Ballet Maker*, Harper Collins Publishers, New York 2004.

della compagnia del Teatro Accademico Mariinskji nella quale permase per ben ventotto anni; nel frattempo, intraprese anche la carriera di insegnante di danza;

Merce Cunningham¹⁵⁹ (1919), danzatore e coreografo, dopo aver danzato per sette anni, dal 1938 al 1945, presso la *Martha Graham Dance Company*, stabilì di voler mutare lo stile della danza; è, infatti, ritenuto uno dei principali autori della Modern Dance americana; **Maurice Béjart**¹⁶⁰ (1927), danzatore e coreografo, fece il suo debutto all'Opéra di Parigi a soli quattordici anni; dal 1951 inizia a creare i suoi primi balletti; nove anni dopo, nel 1961, fonda a Bruxelles il *Ballet du XXe Siecle*; dopo più di vent'anni, abbandona il *Ballet du XXe Siecle* e fonda a Losanna il *Béjart Ballet Lausanne*; nel 1999 gli fu consegnato il *Prix de Kyoto*, ovvero un premio internazionale conferito a coloro i quali si sono distinti nel proprio lavoro contribuendo, altresì, allo sviluppo della scienza e della società umana. **Rudolf Nureyev**¹⁶¹ (1938), ballerino e coreografo, intraprese gli studi di danza presso l'Accademia di Ballo Vaganova in

¹⁵⁹ Vedi: R. Copeland, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York 2004; R. Kostelanetz, J. Anderson, *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, Da Capo Press, 1998; G. Celant (a cura di), *Merce Cunningham. Catalogo della mostra (Vienna, 4 maggio-11 giugno 2000; Rivoli, 30 giugno-10 settembre 2000)*, Ediz. italiana e inglese, Charta, 2000; M. Baryshnikov, *Merce my way: the Merce Cunningham Dance Company in photographs*, Baryshnikov Productions, 2009; D. Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, 1999; M. Cunningham, J. Lesschaeve, *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars, 1991.

¹⁶⁰ Vedi: M. Béjart, *Lettere a un giovane danzatore*, Lindau, 2011; A. Béjart, J. Franck, *Per la dolce memoria di quel giorno: spectacle de Maurice Béjart d'après "I Trionfi" de Pétrarque*, Putman, 1974; M. Béjart, C. Masson, J. L. Rousseau, P. Faucheux, *Béjart by Béjart*, Congdon & Lattès, 1979; M. Béjart, *Un Instant dans la vie d'autrui: mémoires*, Volume 1, Flammarion, 1979; M. Béjart, *Cartas a un joven bailarín*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, Argentina 2005; A. Livio, *Béjart, L'Age d'Homme*, Paris 2004; M. Béjart, A. Béjart, A. Duault, *Maurice Béjart, La flûte enchantée*, Albin Michel/Avant scène, 1982.

¹⁶¹ Vedi: R. Nureyev, *Nureyev: an autobiography*, Dutton 1963; D. Solway, *Nureyev: His Life*, William Morrow & Co, 1998; B. Meyer-Stabley, *Rudolf Nureyev - Biografia di un ribelle, tradotto da Elga Mugellini*, Torino, Edizioni Lindau, 2009; Peter Watson, *Nureyev: A Biography*, Londra, Hodder & Stoughton, 1994; J. Fandel, *Rudolf Nureyev, Creative Education*, Minnesota 2006; J. Kavanagh, *Rudolf Nureyev: the life*, Fig Tree, 2007; A. Testa, *Rudolf Nureyev. Genio e sessualità*, Gremese Editore, Roma 2014.

piena adolescenza poiché, a causa della Seconda Guerra Mondiale, gli riuscì difficile intraprendere prima le lezioni; danzatore di grande talento, non indugiò nel farsi distinguere e apprezzare in tutto l'occidente; non a caso, infatti, è reputato uno tra i più grandi danzatori del XX secolo. **Michail Baryshnikov**¹⁶² (1948), ballerino, coreografo e attore, intraprese gli studi presso l'Accademia di Ballo Vaganova all'età di dodici anni e, sei anni dopo, divenne solista del Balletto Kirov; per ben cinque anni di seguito, dal 1974 al 1979, divenne primo ballerino dell'*American Ballet Theatre*; un anno dopo, nel 1980, fu accolto nel *New York City Ballet*; dal 1990 al 2002 ha lavorato in qualità di direttore artistico del *White Oak Dance Project*; oltre ad essere un ballerino di fama internazionale, ha lavorato anche per il cinema e la televisione intraprendendo l'attività di attore in diversi film. **Philip Mosley** (1967), ballerino, iniziò a frequentare corsi di danza giovanissimo presso la *Royal Ballet School* di Londra, laureandosi nel 1986; nel 1993 fu promosso primo ballerino; nel 2001 gli fu assegnata la carica di direttore artistico e, sei anni dopo, nel 2007, divenne amministratore artistico. La sua vita e la sua carriera artistica sono state fonte d'ispirazione per la produzione del film *Billy Elliot* (2000).

Questi sono solamente alcuni dei numerosi danzatori uomini, di ampio successo, che si sono susseguiti nel corso dei secoli.

Ad esempio, Giovanni Calendoli, a sua volta, ne menziona e ricorda altri: “Alessandro Barbetta tiene scuola a Bologna, Pietro Francesco Rombello a Pavia e a Padova, Gerolamo Cremonese a Cremona, Claudio Pozzo a Bergamo e così via. La maggior parte provengono da

¹⁶² Vedi: M. Baryshnikov, *Baryshnikov: In Black and White*, Bloomsbury USA, 2002; M. Baryshnikov, C. E. France (a cura di), *Baryshnikov in Color*, Abrams, 1980; B. Glassman, *Mikhail Baryshnikov: Dance Genius*, Blackbirch Press, 2001.

Milano. Alcuni sono anche esperti di scherma, come Giovanni Ambrosio Valchiera e Giovan Battista Varade; altri di equitazione, come Carlo Beccaria e Giovanni Battista Sovico. I più intraprendenti vanno al servizio dei sovrani stranieri, come Francesco Legnago, che è stipendiato dall'imperatore Carlo V. I maestri Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo nel Quattrocento erano stati i creatori di una disciplina. Per questi maestri essa è divenuta una professione, della quale tentano di definire lo statuto"¹⁶³ - e ancora - "François de la Marche è maestro di ballo a Darmstadt dal 1630 al 1651 e dal 1657 al 1674: dal 1673 è occupato come "servitore e maestro di ballo della casa" di Dresda. Louys de la Marche dal 1664 è "maestro di danza presso i principi di Magdeburgo" a Halle. Rudof Christian de la Marche è anche lui, come François, maestro di ballo a Dresda. E infine Ulrich Roboam de la Marche nel 1658 è chiamato come maestro di ballo alla corte di Brunswick e Lünenburg e vi rimane tutta la vita. Intorno al 1659 l'italiano Giacinto Oliviero è maestro di ballo alla corte di Vienna. Nel 1648 alla corte di Copenaghen è chiamato come *maître de ballet de la reine* il francese Daniel Pilloy. Un altro francese è assunto nel 1726: Jean-Baptiste Landé; invitato dall'imperatrice Anna Ioannovna per insegnare la danza a lei e a tutta la sua corte, il Landé passa a Pietroburgo, dove già agisce nei Teatri imperiali una compagnia di ballo condotta dall'italiano Antonio Rinaldi Fossano, e qui crea nel 1734 una scuola di ballo per il collegio militare dei figli della nobiltà. Nella capitale danese nel 1761 ha il titolo di Kongelige dandsemester (maestro reale di danza) l'italiano Antonio Como. Al Como succede un altro italiano, Antonio

¹⁶³ Cfr. G. Calendoli, *I maestri italiani in Francia*, in *Storia Universale della Danza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985, pp. 108-109

Sacco. A Stoccolma, ingaggiato dalla regina madre Ulrika Eleonora, è nel 1630 il francese Antoine Boileau con l'incarico di addestrare nelle danze la gioventù nobile. A Dresda il francese Charles Dumeniel (o du Mesniel), che ricopre la carica di *Tanzmeister*, nel 1666 riceve uno stipendio di trecento talleri. A Stoccarda nel 1684 è maestro di danza a corte il francese Jacques Courceilles, che allestisce il balletto *Le Rendez-vous des Plaisirs*. Sono queste, scelte casualmente, soltanto alcune delle innumerevoli presenze di maestri emigrati che si possono registrare in tutte le città dove abbia sede una corte".¹⁶⁴

Sarebbe bene sostenere, incoraggiare e prestare maggiore attenzione agli interessi e alle doti innate e naturali dei propri figli - maschi e femmine – tentando di affrontare e passare oltre quei falsi – e infondati - miti che vogliono inevitabilmente i maschi associati ad attività maschili e le femmine ad attività femminili.

In aggiunta, occorrerebbe domandarsi: chi sancisce la discrepanza sessuale in qualsiasi sport e attività?

2.3 La Danza e il dolore.

La danza, praticata a qualsiasi età, è un'attività perfetta e salubre poiché, come si è ribadito più volte, aiuta a livello fisico e psicologico. A livello psicologico, è un ottimo espediente contro lo stress, fortifica l'autostima, diverte, rilassa, accresce la socializzazione, occupa la mente distogliendola dai pensieri negativi

¹⁶⁴ Cfr. G. Calendoli, *L'Europa della danza*, in *Storia Universale della Danza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985, p. 146

e rende felici.¹⁶⁵ A livello fisico, è un utile e benefico esercizio per la salute di tutta la persona poiché, oltre a rinforzare e tonificare i muscoli e fortificare le ossa di tutto il corpo, correggere e migliorare la postura e, come abbiamo avuto modo di apprendere in precedenza, questo era l'intento perseguito fin dall'epoca moderna, quando la danza fu inserita a pieno titolo tra i saperi scolastici con il fine di curare e allenare il fisico e il portamento delle giovani donne di una certa élite: "Danzare era fondamentale non solo per evitare di sfigurare ai balli, ma anche perché lo si riteneva salutare, utile a ben disporre il petto e le spalle e dare alle membra la necessaria flessibilità".¹⁶⁶ Oltre a ciò, la danza potenzia la flessibilità, è un valido aiuto per il cuore, la circolazione e l'elasticità delle articolazioni, favorisce il calo di peso e agisce, in maniera positiva, su alcuni dolori fisici quali, ad esempio, il mal di schiena.

Per coloro i quali praticano la danza a livello professionale o agonistico, invece, è richiesto un maggiore dispendio di tempo, esercizio, regole, rinunce, sacrificio e dolore.

Un esercizio eseguito in modo corretto, pertanto, può – e deve – comportare dolore.

I ballerini e le ballerine di danza classica, ad esempio, impiegano ogni giorno numerose ore di fronte allo specchio e accanto alla sbarra tenendosi continuamente in esercizio nella riuscita di passi e posture complicate che, inevitabilmente, provocano dolore. Le scarpette da punta delle danzatrici, inoltre, consistono in calzature in raso atte a far apparire più alta e aggraziata la figura della

¹⁶⁵ Vedi: V. Bellia, *Se la cura è una danza. La metodologia espressivo-relazionale nella danzaterapia*, Franco Angeli, Milano 2007; F. Boass, *La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica*, Savelli, Roma 1981; S. Cipolletta, *Le dimensioni del movimento. La costruzione inter-personale dell'azione*, Guerini e Associati, Milano 2004; P. Buzzoni, I. M. Tosto (a cura di), *Gesto Musica Danza*, E.D.T., Torino 1998.

¹⁶⁶ Cfr. N. Graziano Luca, *Gran balli dell'Ottocento*, Curcio Musica, Roma 2009, p. 40

ballerina la quale, elevandosi al massimo dal pavimento, fa ricadere tutto il suo peso sulla punta dei piedi. La punta della scarpa, detta “mascherina”, è la parte più dura poiché realizzata in vetroresina o, in alternativa, congiuntamente a carta, o tela, mista a resine di diversa tipologia. Le scarpette da punta dispongono altresì di nastri in raso i quali, una volta incrociati sul collo del piede e allacciati attorno alla caviglia, consentono al piede di rimanere ben saldo all’interno della scarpa ed evitano eventuali infortuni a danno della caviglia. L’allenamento sulle punte richiede tempo, equilibrio, determinazione e tanta forza a livello muscolare, addominale e articolare. E’ un esercizio estenuante e doloroso che mette a dura prova piedi, caviglie e ginocchia e alle quali possono subentrare lividi, tagli, calli e vesciche. Per tale motivo, spesso le ballerine ricorrono all’uso di cerotti, ovatta, disinfettanti e creme.

A dispetto di quanto si possa pensare, la Danza è una tra le attività più faticose e impegnative ed è per tale motivo che, per essere appresa al meglio, necessita di ore di esercizi e allenamenti da eseguire ogni giorno, fin dalla più tenera età, con costanza e determinazione.

Dietro a una buona esecuzione, a uno spettacolo di successo o una competizione, si celano, spesso dietro un sorriso – e non visibili al pubblico - anni di esercizi, tecnica, allenamenti, sacrifici ma anche fatica, sforzo fisico, inconvenienti e disturbi dolorosi dovuti all’esercizio stesso. Gli infortuni ai quali ballerini e ballerine, aderenti a qualsiasi genere di danza, sono più soggetti, riguardano: dolori alla colonna vertebrale, dovuti a movimenti, rotazioni o sovraccarico eccessivo o scorretto; strappi, contratture e stiramenti ai tendini e alla muscolatura, dovuti ad eccessivo sforzo; traumi ai

piedi, distorsioni delle caviglie e dolore dell'anca, dovuti ad una tecnica sbagliata o ad assenza di equilibrio; infiammazione ai legamenti, dovuti ad un eccessivo allenamento e affaticamento.

Per offrire un'idea più limpida della misura in cui la danza, al di là dal presentarsi quale attività piacevole e divertente, sia contrassegnata da altrettanto sacrificio e sofferenza, Tiziano Izzo, ad esempio, osò paragonare la vita del ballerino all'esperienza dolorosa della Via Crucis di Gesù, sostenendo tale riflessione: “non credo proprio che Gesù si sarebbe offeso nel sentirsi paragonato, nel suo percorso verso la croce, a un ballerino che usa tutto il suo corpo per comunicare ciò che di più profondo si porta dentro”.¹⁶⁷

Le quindici stazioni dell'itinerario spirituale di Gesù, dalla condanna a morte alla risurrezione, sono, in questo caso, comparati ad una sorta di danza che rievoca la passione di Cristo e l'esperienza e il sacrificio quotidiano del ballerino composto, spesso, da speranze, delusioni, cadute e rivincite.

Le umiliazioni che, in diverse circostanze, alcuni ballerini sono costretti a subire quale fonte di pregiudizi, invidie o gelosie, sono contrapposti alle umiliazioni sotto le quali Gesù fu sottoposto per tutto il proprio tragitto: “Quante sono le umiliazioni che si sopportano durante la formazione artistica? Quante volte il nostro corpo viene logorato dalla fatica e da esercizi estenuanti che hanno come unico scopo quello di renderlo come gli altri vogliono che sia? Quanti sono i sorrisi che siamo tenuti a fare, anche quando la voglia di sorridere non c'è? E quante le emozioni simulate per tenere la scena e per essere all'altezza della parte, non importa se da protagonista o da comparsa, che ci è stata assegnata? Eppure il

¹⁶⁷ Cfr. T. Izzo, *Hai mutato il mio lamento in danza*, Gruppo Editoriale Viator, Milano 2012, p. 10

nostro sogno vale più delle umiliazioni che ci possono venire da un insegnante povero in umanità anche quando dice di essere ricco in arte. Il nostro sogno, come quello di Cristo, possiede una bellezza che nessun insegnante e nessun pubblico potrà mai capire se noi non siamo disposti a sacrificarci per far sì che appaia in tutto il suo splendore. Il nostro sogno vince la delusione di essere scartati, perché come Cristo, considerati peggiori del Barabba di turno. Il nostro sogno si nutre di verità mai raccontate, ma vissute e sofferte da soli in una sala dove, specchiandoci, ritorniamo a quando eravamo bambini e ci mettevamo a danzare al primo suono che ci capitava di ascoltare”.¹⁶⁸ E ancora: “Quanti ragazzi, quotidianamente, si ritrovano davanti ad una sbarra che permette loro di migliorare la tecnica, la postura e, talvolta, la loro stessa persona? E quante sofferenze, miste a gocce di sudore, raccoglie il legno di quella sbarra?

Non c'è vero successo sulla scena che non passi attraverso ore e ore di sbarra, così come non c'è vera risurrezione che non passi attraverso il legno della croce. La sbarra diventa, per il ballerino, il duplice segno della sofferenza e del riscatto, la silenziosa compagna di tante giornate in cui si sperimenta una vita che ti matura e un corpo che si modella al ritmo della musica e degli esercizi che, prima ti vengono ordinati e insegnati da altri e poi impari a fare da solo.

La croce, come la sbarra, diventa perciò il trampolino di lancio per una coreografia della vita entusiasmante e degna di essere chiamata

¹⁶⁸ Cfr. T. Izzo, *Gesù è condannato a morte*, in *Hai mutato il mio lamento in danza*, Gruppo Editoriale Viator, Milano 2012, pp. 27-28

tale. Tutte e due sono la metafora del soffrire esistenziale, che non è fine a se stesso, ma che è maestro e modellatore della persona”.¹⁶⁹

Gli ostacoli e le sconfitte alle quali, inevitabilmente, i ballerini devono fronteggiare nel corso del loro percorso artistico, sono accostate al ricordo delle cadute di Gesù durante la terza, settima e nona stazione: “Cristo diviene il modello di ogni caduta esistenziale, morale, psicologica e fisica che ogni artista sperimenta. Nel suo esempio, annunciato dal chinarsi dell’ultima cena, continua la lezione della danza, della vita e della liberazione di ogni essere umano. Il vero artista impara a cadere! La caduta in scena è l’umiliazione più grande per un danzatore che deve fare i conti con la propria capacità di resistenza e di equilibrio, ma anche con la qualità del palcoscenico: duro, scivoloso, umido e spesso non adatto. Queste cadute diventano metafora della vita, dove è facile ritrovarsi a terra e commiserarsi nel fango. Credo che questi momenti, in cui le lacrime, la rabbia, l’angoscia e il dolore prevalgono, debbano essere preludio a nuovi slanci, per ricominciare senza perdersi d’animo. Soprattutto quando il terreno su cui cadiamo ci mette davanti alle nostre paure e alle risate o al mormorio degli altri, che diventano lacci capaci di paralizzare gli arti, la mente ed il cuore. Soprattutto quando tutto ciò accade in quella sala e in quei camerini in cui sei cresciuto, tra gente che ti conosce e che talvolta esulta per la tua sconfitta, per le tue cadute e per la tua debolezza. Tutto questo svanisce davanti a colui che, pur non conoscendo il peccato, si fece trattare da peccatore da una folla assetata di spettacolo che lo derideva e insultava, dopo averlo applaudito come una *star* al suo ingresso in Gerusalemme.

¹⁶⁹ Cfr. T. Izzo, *Gesù prende la croce sulle spalle*, in *Hai mutato il mio lamento in danza*, Gruppo Editoriale Viator, Milano 2012, pp. 32-33

Ciascuno di noi, ballando o facendo il proprio dovere, si mette in relazione con un suo pubblico. Quel pubblico, però, non deve diventare la nostra ragione d'esistenza facendoci perdere di vista la primitiva purezza del nostro sogno. Le numerose cadute della vita artistica non devono scoraggiarci o spingerci lungo le scorciatoie delle diverse tentazioni, ma devono riportarci a una realtà che, anche quando è dura, non è mai priva di speranza.

Toccando la terra impariamo a misurarne la distanza dal cielo e ci confrontiamo con noi stessi, con l'esecuzione e l'assimilazione dei passi più ardui che, insieme alla musica, diventano armonia capace di fare, dei nostri fallimenti personali, la molla che spinge verso il cambiamento.

Si scopre così il senso della vera conversione dell'artista, che supera finalmente la voglia di affermazione a scapito dell'altro o della sua stessa salute, per misurarsi con un fallimento momentaneo che insegna la perseveranza e la pazienza di chi si riesce a rialzare".¹⁷⁰

Al ricordo dell'incontro di Gesù con la propria madre e le donne di Gerusalemme, l'autore desidera dedicare il proprio pensiero al lavoro e sacrificio di tutte le donne ballerine e alla forza di tutte le donne madri che assistono al sacrificio dei propri figli e, nonostante le cadute, sono le prime a non smettere mai nel sostenerli: "E a queste donne, alla donna in generale, ci rimanda questa stazione della via dolorosa: alla sua straordinaria sensibilità che ha raggiunto, nell'arte del balletto, livelli eccelsi che si sono tradotti in momenti in cui il corpo diventa segno e icona dell'etereo.

¹⁷⁰ Cfr. T. Izzo, *Gesù cade a terra sfinito*, in *Hai mutato il mio lamento in danza*, Gruppo Editoriale Viator, Milano 2012, pp. 35-36-37

Nessuno però si domanda quanta sofferenza e quanto lavoro misto a sacrificio sta dietro a questo risultato. Nessuno riesce a intravederlo dietro al sorriso con cui la ballerina si muove sulle note che ne guidano i movimenti. Nessuno la intuisce nella pazienza con cui si prepara, nella fiducia con cui si abbandona al suo partner con l'unico scopo di comunicare profondità, di suscitare emozioni. Solo chi è capace di emozionarsi e di compatire sa emozionare. E si contano a decine le situazioni in cui una tecnica eccellente non lascia nulla, proprio perché priva di quella capacità di emozionare che nasce dalla naturale espressività.

Dietro ai grandi della storia stanno grandi donne. Analogamente, dietro ai ballerini ci sono spesso tante madri che non hanno bisogno di arrivare alle audizioni prima dei figli, ma che li seguono con ammirevole dignità, sollevandoli dai tanti pesi che potrebbero intralciare il loro cammino.

Tutti, artisti e spettatori, dobbiamo ricordarci sempre che l'arte, e quindi anche la danza, furono create per l'uomo e non viceversa".¹⁷¹

Per concludere, interessante è il pensiero che segue e che l'autore ha desiderato menzionare, tratto da un testo che è stato attribuito a Rudolf Nureyev e che, a mio modesto parere, merita di essere osservato tanto nella danza quanto nella vita in generale: “<<Ora so che dovrò morire, perché questa malattia non perdona e il mio corpo è intrappolato su una carrozzina, il sangue non circola e perdo peso. Ma l'unica cosa che mi accompagna è la mia danza, la mia libertà di essere. Sono qui, ma io danzo con la mente, volo oltre le mie parole ed il mio dolore. Io danzo il mio essere con la ricchezza che so di

¹⁷¹ Cfr. T. Izzo, *Gesù incontra le donne di Gerusalemme*, in *Hai mutato il mio lamento in danza*, Gruppo Editoriale Viator, Milano 2012, p. 51-52-53

avere e che mi seguirà ovunque: quella di aver dato a me stesso la possibilità di esistere al di sopra della fatica e di aver imparato che, se si prova stanchezza e fatica ballando, e se ci si siede per lo sforzo, se compatiamo i nostri piedi sanguinanti, se rincorriamo solo la meta e non comprendiamo il pieno ed unico piacere di muoverci, non comprendiamo la profonda essenza della vita, dove il significato è nel suo divenire e non nell'apparire. Ogni uomo dovrebbe danzare per tutta la vita. Non essere ballerino, ma danzare. Chi non conoscerà mai il piacere di entrare in una sala con delle sbarre di legno e degli specchi, chi smette perché non ottiene risultati, chi ha sempre bisogno di stimoli per amare o vivere, non è entrato nella profondità della vita ed abbandonerà ogni qualvolta la vita non gli regalerà ciò che lui desidera".¹⁷²

Lo strumento di lavoro essenziale ad ogni ballerino è il corpo stesso, per mezzo di esso la danza prende vita esprimendosi al pubblico, suscitando sensazioni ed emozioni ogni volta differenti. Per realizzare ciò, pertanto, il corpo è assiduamente sottoposto a sforzi ed esercizi fisici spesso dolorosi se non addirittura pericolosi. E' soltanto grazie alla passione, all'ambizione e alla vocazione artistica che i ballerini imparano ad affrontare in maniera favorevole il dolore, plasmandolo, rendendolo proprio, sfidandolo, esercitando il proprio corpo a convivere e accettarne la presenza.

Consapevoli di ciò, sono pertanto infrequenti i ballerini persuasi dal timore del rischio e del dolore all'interno della propria professione, la maggior parte di essi prosegue oltre, disposti a qualunque sacrificio pur di danzare su un palco davanti al pubblico o essere

¹⁷² T. Izzo, *Gesù sepolto nel sepolcro, seme di risurrezione*, in *Hai mutato il mio lamento in danza*, Gruppo Editoriale Viator, Milano 2012, p. 79

ammessi a far parte di una compagnia o una scuola di ballo facoltosa e valida ai fini di un proprio futuro artistico e lavorativo. L'adrenalina e l'incontrollabile trasporto emotivo che pervade i ballerini nel corso dell'esecuzione di un ballo, oltretutto, appare così forte da essere in grado di affrontare e superare con successo, almeno momentaneamente, qualsiasi fatica e dolore fisico. A dispetto di ciò, tuttavia, è essenziale che i ballerini non oltrepassino i valori di rischio insiti nella propria professione. Coloro i quali decidono di intraprendere la carriera del ballo in ambito professionale e lavorativo sono tenuti a salvaguardare il proprio corpo, ovvero il proprio strumento di lavoro, così da poter disporre dei mezzi per mezzo dei quali proseguire e progredire nella propria attività in maniera efficiente.¹⁷³

La danza, di qualunque genere e livello, è un'attività completa sotto ogni aspetto. La sua bellezza deriva anche dalla sofferenza che essa stessa cagiona, poiché, in mancanza di sacrificio e dolore, non si può trarre la forza al fine di conseguire risultati migliori.

¹⁷³ Vedi: P. E. Sorignet, «*Danser au-delà de la douleur*», *Actes de la recherche en sciences sociales, Le Seuil*, 3/2006 (n° 163).

III Capitolo.

L'immaginario della Danza nella narrativa del XIX secolo.

Sovente l'immaginario, collettivo e individuale, che si acquisisce in relazione alla Danza è legato in maniera notevole alla centralità e influenza che essa ha occupato nella storia, nel susseguirsi dei secoli nei quali si è collocata e nei quali si è costantemente rivoluzionata e, in aggiunta, in base anche alle proprie esperienze, credenze e valori culturali.

Nell'immaginario comune, la Danza si colloca di frequente in un universo rosa, costituito da donne e pensato per le donne le quali, belle e aggraziate, danzano leggere calzando scarpette da punta avvolte in un delicato tutù in tulle o raso. Traspare invece insolito e sporadico l'immaginario della danza accostata alla figura maschile dominata, come si è avuto modo di osservare nel capitolo precedente, da stereotipi, timori e luoghi comuni.

Non è semplice, pertanto, raccontare, interpretare e delineare l'immaginario della Danza, ovvero un'utopia o, adottando l'espressione di Gaston Bachelard¹⁷⁴, una *rêverie* plasmata dalla mente e nella mente in relazione a una realtà concreta.

¹⁷⁴ Vedi: G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris 1960.

3.1 La rappresentazione della Danza nelle riviste tra il XVIII e il XIX secolo.

In occasione di un viaggio a Firenze, ho avuto modo di recarmi presso la Biblioteca Nazionale¹⁷⁵ della città e di soffermare la mia attenzione su tre riviste in particolare:

- *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro* del 1895;
- *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro* del 1896;
- *La Danza: rassegna mensile di ballo, arte e mondanità* del 1926.

La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro trattasi di una rivista a cadenza semestrale con due pubblicazioni: il 1° e il 16 di ogni mese. La prima pubblicazione, stampata a Firenze, risale al mese di Novembre del 1895 diretta da Aquino Annibale.

La rivista, rivolta a tutti coloro i quali frequentano la Società, esordisce con un breve monito, da parte del Direttore, ai cortesi lettori i quali sono invitati a prendere visione del fatto che il fine unico della rivista sia orientata a consigliare e far apprendere i giusti criteri e le norme nell'affrontare al meglio il Ballo di Società, per mezzo di espressioni teoriche e pratiche, osteggiando le illazioni di coloro i quali reputano il ballo inutile e dannoso.

¹⁷⁵ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Piazza dei Cavalleggeri, 1, 50122 - La prima apertura al pubblico risale al 1747, con il nome di Biblioteca Magliabechiana; nel 1861 la Magliabechiana venne unificata con la Biblioteca Palatina assumendo il nome di *Biblioteca Nazionale* e, nel 1885, *Biblioteca Nazionale Centrale*; la Biblioteca fu vittima dell'alluvione che colpì la città di Firenze nel 1966.

Sin dalle prime pagine traspare subito l'immaginario della Danza, ovvero un'attività atta al benessere fisico e morale, a un giusto portamento caratterizzato da grazia ed eleganza e a una corretta condotta incline alla gentilezza. La rivista è rivolta alle donne quanto agli uomini: "Fra la completa civile educazione di un giovane, debbono avere posti importanti anche la ginnastica, la scherma e il ballo. I blandi movimenti di tali esercizi s'imprimono nell'organismo umano e la persona tutta ne riceve l'impressione di grazia e leggiadria. Non sono forse utilità tutte della Danza il nobile portamento dell'uomo, la soave e leggiadra andatura della donna? Ecco perché i padri nostri ebbero sempre in onore la Danza; ecco perché gli antichi legislatori imponevano per legge l'insegnamento dei balli ai loro popoli; ecco perché nessuna persona assennata, mette in dubbio la sua utilità. Pel sesso femminile poi, il ballo non solo è necessario, ma indispensabile, essendo il sesso stesso dotato di debole costituzione fisica e avendo bisogno di essere rafforzato da molto esercizio e da continuo movimento, trovandosi la donna costretta a condurre una vita sedentaria e poco svagata da quegli esercizi che si ammettono solo per gli uomini. La donna sente il bisogno di muoversi, il desiderio e il piacere di ballare, e il condannarla ad un forzato riposo è tanto più dannoso quanto non necessario"¹⁷⁶.

La Danza, pertanto, è riconosciuta quale arte utile nell'esercizio pratico nonché un'esperienza indispensabile da far conoscere e acquisire ai propri figli. Un'arte ricca di fatti, eventi, mutamenti, ricca di storia ma, tuttavia, ingiustamente trascurata o ignorata.

¹⁷⁶ Cfr. *Ai Cortesi Lettori*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.1, Firenze, Novembre 1895, p. 1.

Per rendere onore alla grandezza che l'arte coreutica merita, le prime due pagine sono dedicate alla Storia del Ballo e alle Origini della Danza.

Per quanto concerne la Storia del Ballo, si precisa una netta e importante differenza tra Coreografia e Ballo da Sala: “La *Coreografia* è una divisione del ballo, e sebbene sia della stessa natura, non va però confusa con ciò che noi studiamo, esso è il ballo di sala vero e proprio, maestro di gentilezza e di educazione sociale: il ballo di scena non ha la stessa importanza di quello di sala, e perciò non va con quello confuso”¹⁷⁷. Per quanto concerne le Origini della Danza, invece, si decorre dall'etimologia del termine stesso e dalle sue lontane origini per soffermarsi, infine, sulla questione delle danze sacre/religiose e delle danze profane.

Poiché la rivista riserva la massima attenzione al genere Ballo da Sala, in ciascun numero è possibile scorgere la descrizione e le regole generali dei Balli da Sala più rinomati tra il XIV e il XIX secolo. Nel primo numero, ad esempio, è descritta *La Bocane*, un ballo appartenente la Francia del XVII secolo, oggi sconosciuto, che prese il nome da un personaggio curioso e singolare che visse in quell'epoca: Giacomo Cordier, conosciuto sotto il nome di Bocan.

Nelle pagine seguenti, invece, è presente un cospicuo paragrafo dedicato all'origine e ai giochi del Cotillon, un'antica danza appartenente la Francia del XVIII secolo e diffusasi in seguito anche in Germania e Inghilterra. Come ho già avuto modo di esporre nel primo capitolo, il Cotillon si proponeva quale danza di coppia caratterizzata dalla presenza di un “direttore” il quale aveva il dovere

¹⁷⁷ Cfr. *Storia Del Ballo*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.1, Firenze, Novembre 1895, p. 2.

di intervenire nell'amministrazione e coordinazione delle figure da ballo. Nella rivista, si parla del Cotillon quale "giuoco di società in forma di ballo"¹⁷⁸ e i giochi in questione constavano di tre differenti opportunità: scegliere un partner specifico, o essere a propria volta scelti, per *Simpatia*; optare nella *Scaltrezza* al fine di una precisa e mirata scelta del partner; affidarsi alla *Fortuna* nella speranza di conseguire un ballo con il partner desiderato. Un ulteriore paragrafo è dedicato alla Quadriglia o Contradanza Francese, ovvero una danza contadina sorta nella seconda metà del XVIII secolo in Francia, nel quale si illustra l'origine di tale danza e il modo in cui era opportuno eseguire le figure principali. A seguire, è il turno de *La Pavane*, una danza del XIV secolo creata in Francia da Thoinot Arbeau¹⁷⁹. Nella rivista se ne narra la storia e la teoria e fu considerata la danza più nobile di quell'epoca: "La Pavane fu la danza prediletta di quell'epoca e usavasi soprattutto nelle occasioni degli sposalizi di principi; essa fu la più bella, la più grave e la più decente per persone onorevoli"¹⁸⁰.

Al di là di poesie e curiosità sulla Danza e inserzioni relative a corsi di ballo e spettacoli in teatro, la rivista riserva altresì un curioso spazio rivolto al tempo musicale dei balli e alle Disposizioni Generali sulle Regole da Tenersi in Società. Per quanto concerne il tempo musicale, la rivista s'interessa di illustrare i tempi musicali di ciascun differente ballo di società. Nel primo numero, si fa

¹⁷⁸ Cfr. *Origine e Giuochi del Cotillon*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.1, Firenze, Novembre 1895, p. 5.

¹⁷⁹ Thoinot Arbeau: vero nome Jehan Tabourot (Digione, 1519 – Langres, 1595). E' stato un prete cattolico e scrittore francese. Vedi: T. Arbeau, L. Fonta (a cura di), *Orchesographie. Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI^e siècle*, Paris 1888; T. Arbeau, *Orchesography*, New York, Dover 1967; A. Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze 2002; E. Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2009;

¹⁸⁰ Cfr. *La Pavane. Danza Del Secolo XIV*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.1, Firenze, Novembre 1895, p. 7.

riferimento in particolare ai tempi musicali dei seguenti balli: il *Walzer* (3/4); la *Polka-Mazurcka* (3/4); la *Polka* (2/4); la *Marcia* (2/4); la *Varsovienne* (3/4); il *Galop* (2/4); le *Quadriglie* o *Contraddanze, Lancieri, ecc* (6/8 o 2/4); il *Cotillon* (3/4). Essendo, come precedentemente riferito, una rivista indirizzata in primo luogo a coloro i quali frequentano la Società, si ritiene opportuno puntualizzare come le indicazioni in questione non desiderino affatto destare dubbi in merito a protocolli ed etichette ormai note ai lettori: “Sarebbe assurdo dubitare che abbia con ciò voluto insegnare a voi, egregi signori, regole che ben conoscete, e le quali, sempre mettete in pratica”¹⁸¹. L’elenco delle principali regole da tenersi in società concerne in particolar modo: le norme di organizzazione di feste pubbliche o private; i criteri di selezione e allestimento di una sala da ballo; il modo in cui compiere un invito al ballo; in che modo presentarsi ad una festa; verificare che nel corso della festa ciascun ospite possa essere deliziato e ben intrattenuto.

La seconda pubblicazione della rivista risale al 16 Novembre 1895 e si prefigge di seguire con alcuni argomenti introdotti nella pubblicazione precedente. Si riprende, pertanto, il paragrafo inerente la Storia del Ballo, questa volta si analizza il tema del Ballo presso i Greci i cui balli predominati furono: la *Pirrica*, in ricordo di Pirro, figlio di Achille, che danzava armato in onore delle celebrazioni funebri del padre; l’*Astronomica* con la quale, per mezzo di varie movenze, si tentava di riprodurre lo schieramento degli astri; la Danza dell’*Imeneo*, celebrata prevalentemente in occasione di nozze; la Danza dei *Conviti*, celebrata nel corso di

¹⁸¹ Cfr. *Disposizioni Generali delle Regole Da Tenersi in Società*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.1, Firenze, Novembre 1895, p. 3.

mense per rallegrare e intrattenere i commensali; la Danza dei *Lapiti*, introdotta da Piriteo ogni qual volta si solennizzava una vittoria; le *Hyporchenez*, ovvero canzoni unite a balli.

Anche in questo caso si rimarca il modo in cui la Danza fosse reputata un'attività necessaria per il fisico e la salute di entrambi i sessi: "Il ballo formava parte integrante dell'educazione e Licurgo istituì delle leggi perché i giovani dei due sessi si impegnassero col più grande zelo a praticare questo esercizio così utile. Per il legislatore, il ballo era la sorgente della salute, del vigore e furono perfino proposti premi a chi fosse dotato di belle e avvenenti forme"¹⁸².

Procedendo con la lettura, ci si imbatte in un interessante paragrafo dedicato alla Danza Nobile Educativa nel quale sono elencati e descritti gli esercizi preliminari al fine di una buona e pregevole presentazione in Società. In tale numero, ad esempio, sono illustrati i criteri attraverso cui compiere le riverenze, nello specifico: il *Saluto*, che oltre ad avere luogo vicendevolmente fra conoscenti e persone amiche per mezzo di un semplice inchino della testa, consta in un'espressione di educazione e rispetto nei riguardi di chi detiene una posizione superiore o di prestigio. L'azione consiste nel sollevare il cappello con la mano destra dirigendolo verso il basso in segno di rispetto, mantenendo lo sguardo fisso in direzione della persona che si saluta; l'*Inchino*, varia da uomo a donna: le donne effettuano l'inchino inclinando lievemente il busto in avanti, flettendo le ginocchia e muovendo indietro il piede destro o sinistro; gli uomini, al contrario, effettuano l'inchino mantenendo la postura eretta con

¹⁸² Cfr. *Il Ballo Presso I Greci*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.2, Firenze, Novembre 1895, p. 2.

gambe e piedi uniti, piegando leggermente e con eleganza il braccio destro o sinistro; la *Riverenza Grave*: per la donna, si effettua flettendo le ginocchia appena da un lato, reclinando di poco il corpo all'indietro mentre si afferra l'abito con due dita; per l'uomo, si effettua mantenendo una postura eretta con piedi e gambe unite, realizzando un piccolo passo a destra e inclinando lievemente e per qualche secondo il busto in avanti; la *Riverenza Minima* varia dalla *Riverenza Grave*, tanto per gli uomini quanto per le donne, unicamente al fatto che l'inchino si presenta rapido e conciso; la *Riverenza Semiminima*, è eseguita in egual modo da uomini e donne compiendo unicamente un accennato inchino del capo.

Nella pagina seguente, si riprende il tema sull'origine e forma della Quadriglia o Contradanza Francese. Nel paragrafo si seguita ad elencare e descrivere le principali figure e la loro esecuzione. Il Direttore, in questo caso, avanza una puntualizzazione in merito: "Per togliere la monotonia che potrebbe derivare da una costante teoria in questa materia, pubblichiamo soltanto, alcune istruzioni necessarie all'esecuzione delle Quadriglie. Nel numero successivo, oltre a parlare di queste, seguiranno *Il Cotillon* che per mancanza di spazio, ora tralasciamo"¹⁸³. Pertanto, le figure analizzate sono: *Chaine Anglaise*; *Chaine des Dames*; *Chaine des Cavaliers*; *Balancé et Tour de Main*.

A seguire, un paragrafo dedicato al tema del contegno da acquisire in Società. In questo caso, particolare è il racconto in merito il Collegio Femminile che sorse sulla riva dell'Hudson, in America. L'intento si prefigge nel mettere in risalto il modo in cui, nel cosiddetto "Mondo

¹⁸³ Cfr. *Origine e Forma della Quadriglia o Contradanza Francese*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.2, Firenze, Novembre 1895, p. 11.

Nuovo”, l’attenzione nei riguardi del bon ton fosse particolarmente sentita. Un argomento che riecheggia la questione degli educandati femminili. Il collegio, allo stesso modo, gestito sotto la direzione di due anziane signore, Maria e Giovanna Ely, ospitava ragazze dai 15 ai 20 anni con l’intento di impartire loro un’educazione finalizzata allo studio delle lingue straniere, a una modesta cultura letteraria ma, più di tutto, allo studio del buon gusto, delle buone maniere e dei buoni usi e costumi in materia di grazia ed eleganza, sotto il punto di vista teorico così come in quello pratico. A tale scopo erano adibite sale specifiche all’interno delle quali, sporadicamente, erano ammessi anche ragazzi, naturalmente coloro convenienti l’alta società: “Questa sala è destinata a conversazioni, trattenimenti di musica e a feste di ballo. A tali divertimenti, e a tali conversazioni sono ammessi anche i giovani, riconosciuti però come degni di frequentare tale società, sia dal lato sociale, come dal lato morale. In queste frequenti occasioni si mette in pratica tutto ciò che è stato insegnato in teoria e guai alle signorine che vi vengono meno”¹⁸⁴. La particolarità di un’educazione destinata esclusivamente a giovani ragazze in età da marito, appartenenti ad una élite prestigiosa, appare sempre ben distinta: “Infatti oltre 80 fanciulle vi sono già poste in educazione, e tutte appartenenti a famiglie... milionarie, arcimilionarie. Però non ci vogliono altro che milionari, che possino mantenere una signorina in tale educazione, giacché a conti fatti essa costa in media circa 11000 lire all’anno”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Cfr. *Il Concetto Del Contegno In Società nel mondo nuovo*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.2, Firenze, Novembre 1895, p. 12.

¹⁸⁵ Cfr. *Ibidem*.

La terza pubblicazione della rivista risale al 1° Dicembre 1895 e, ormai da consuetudine, esordisce con un articolo dedicato alla Storia del Ballo, proseguendo con la descrizione del Ballo presso i Greci intrapreso nella pubblicazione precedente. Segue ulteriormente un articolo riservato agli esercizi preliminari della Danza Nobile Educativa per mezzo del quale si illustrano e si chiariscono le famose cinque posizioni base del ballo, ovvero: la *Prima Posizione*, per mezzo della quale è consuetudine tenere i talloni e le gambe unite e ben distese, le punte dei piedi aperte in linea con i fianchi, la testa alta, la postura dritta con spalle e braccia in posizione naturale; la *Seconda Posizione*, per mezzo della quale è essenziale tenere la posizione appena indicata spostando lateralmente soltanto il piede destro sollevando il tallone e strisciando con la punta di circa venti centimetri; la *Terza Posizione*, si effettua spostando ancora una volta il piede destro lateralmente, sollevando il tallone e facendo strisciare la punta sino a posizionare il piede davanti al piede sinistro; la *Quarta Posizione*, si effettua discostando il piede che è posto avanti di circa venti centimetri facendo strisciare la punta parallelamente al piede che è posto dietro; la *Quinta Posizione*, si effettua incrociando le gambe tra loro e mantenendo i piedi uniti e paralleli l'uno fronte all'altro in modo tale che il tallone del piede destro combaci con la punta del piede sinistro e viceversa.

I due successivi articoli analizzano ancora una volta i temi legati all'origine e forma della Quadriglia o Contradanza Francese e l'origine e i giuochi del Cotillon. Per quanto concerne la Quadriglia, questa volta si argomenta l'importanza basilare del Direttore il cui ruolo consiste nel proferire a voce alta e chiara i comandi ai fini di una corretta esecuzione del ballo e possedere una perfetta

competenza di tutte le figure e tempi musicali: “Il comando stesso sia dato due battute prima che termini quella frase di musica, onde incominciare in tempo la figura che si desidera subito dopo eseguire”¹⁸⁶. E’ opportuno che tutte le coppie si collochino l’uno di fronte all’altra e che si porgano vicendevolmente la mano a seconda della figura che andranno ad eseguire. In aggiunta, se la quantità delle coppie appare più del dovuto, è opportuno dare origine a due distinte Quadriglie. Regole attente interessano altresì l’origine e i giuochi del Cotillon. A tal proposito è raccomandabile, ad esempio, non prediligere di continuo la stessa persona sia per quanto concerne l’esecuzione del ballo così come per la scelta dei fiori o dei doni da omaggiare, ciò per evitare di far ballare troppo spesso, e di conseguenza affaticare, la stessa persona, ma anzitutto per scongiurare spiacevoli scontentezze per chi, piuttosto, attende seduta di poter prendere parte al ballo. Anche in questa circostanza, pertanto, è fondamentale l’intervento del Direttore il quale avrà il diritto di scegliere lui le coppie.

Nell’articolo successivo, si esamina un nuovo ballo denominato Berlino Mondana o Polka Militare. Tale ballo si attua in coppia nello stesso modo in cui si danza una Polka tradizionale in un tempo musicale di 2/4.

La quarta pubblicazione della rivista risale al 16 Dicembre 1895 e si apre con un articolo dedicato alla Storia del Ballo. Questa volta l’argomento si focalizza sul Ballo presso i Romani i quali, eredi delle arti greche, contribuirono alla realizzazione di nuove danze. La

¹⁸⁶ Cfr. *Origine e Forma Della Quadriglia o Contradanza Francese*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.3, Firenze, Novembre 1895, p. 19.

Danza del *primo di Maggio*, ad esempio, aveva luogo la mattina all'alba eseguita da ragazzi e ragazze mentre si recavano a raccogliere rami verdi con lo scopo di decorare le porte di amici e parenti. Oltre a ciò, si racconta dell'ideazione, per mano di Romolo, della prima danza guerriera e del collegio dei *preti saltatori*, fondata da Numa, i quali avevano la missione di danzare armati attorno l'altare di Marzio. Le restanti danze erano per lo più danze sacre come, ad esempio, la danza eseguita per scongiurare la peste che colpì e devastò Roma intorno all'anno 360. Tuttavia, cambiamenti ed evoluzioni non si fecero attendere: il ballo, che fino ad allora si manifestava prettamente sotto il carattere sacro/religioso, mutò il proprio stile. La Danza iniziò a diffondersi e farsi conoscere nei teatri, i ballerini acquisirono interesse ed importanza e furono remunerati dai cittadini: ebbe origine la nascita della Danza Moderna.

Nelle pagine seguenti si ripropone l'articolo dedicato alle regole e disposizioni generali da tenersi in Società. In questo numero, l'articolo interessa interamente gli uomini. E' spiegato, pertanto, il modo più conveniente in cui un uomo debba interagire ad un ballo, ovvero: deve mostrarsi in grado di saper gentilmente invitare una donna al ballo, inducendola a sollevarsi dalla sedia con grazia e disinvoltura; per un uomo, oltretutto, appare sconveniente restare seduto al cospetto di una donna costretta a sostare in piedi a causa di insufficienti sedie o poltrone nelle quali accomodarsi; sarebbe opportuno, inoltre, intraprendere l'invito al ballo rivolgendosi sempre, e per prima, alla padrona di casa per poi proseguire, man mano, con le donne più giovani della famiglia presso la quale si è stati invitati; è preferibile non far trapelare alcuna predilezione tra le

signore presenti invitando a ballare più spesso una ragazza rispetto ad un'altra; ultimato il ballo, è opportuno condurre la dama al proprio posto dimostrandosi grato per la prestazione e porgendo un saluto ad amici e parenti assieme ai quali la ragazza è stata invitata; è essenziale che l'uomo sorregga e faccia da guida alla donna nell'esecuzione del ballo facendo attenzione a non urtare le altre coppie; oltre a ciò, è proibito attraversare la sala da ballo la quale deve oltremodo presentarsi libera da ingombri e mobili che potrebbero ostacolare il libero funzionamento del ballo.

A seguire, un articolo relativo gli esercizi preliminari della Danza Nobile Educativa. In questo numero, il direttore della rivista ha desiderato non soffermarsi a lungo con l'intento di non annoiare troppo i lettori, pertanto si è limitato solamente a disporre un elenco degli esercizi essenziali da adempiere in un ballo. A tal proposito, gli esercizi in questione sono tre: *Esercizi di Ginnastica Educativa*, che includono tutti gli esercizi della Ginnastica elementare; *Esercizi di Danza Nobile Educativa*, che riguardano esercizi prettamente appartenenti al ballo (*Battiments Chagements, Glissé, Sisson*, ecc); *Regola ed istruzione Generale per sapersi ben disimpegnare nella nobile società*, nella quale sono inclusi altri specifici esercizi inerenti il ballo (*Pas Marchés, Pas Glissés, Pas Galopés, Pas Sautés*, ecc) con alcune disposizioni in merito al modo in cui fare da guida alla dama nell'esecuzione del ballo nonché l'origine, l'età, la descrizione e la tecnica di ogni ballo.

Immediatamente dopo, è presente un articolo dedicato alle Danze e Musiche in Sardegna, in particolare al ballo sardo, in occasione del fatto, riferisce l'autore, la scarsa informazione riguardo gli usi e costumi dell'isola.

Il ballo sardo è particolare proprio per la caratteristica che vede i danzatori disporsi in cerchio tenendosi per mano gli uni molto vicini agli altri, danzando in circolo e dando forma a cerchi più piccoli o più grandi man mano che riducono o estendono la distanza tra loro. La postura dei danzatori vede la parte superiore rigida mentre gambe e piedi, al contrario, danzano e si muovono con una velocità straordinaria attuando piccoli passi o saltelli accompagnati dalla musica e dal ritmo delle *launeddas*, ovvero uno strumento musicale tipico del luogo composto da tre canne bucherellate.

A seguire, due articoli dedicati ancora una volta alle principali figure della Quadriglia e giuochi del Cotillon e, in conclusione, poesie, notizie e comunicazioni relativi a serate di musica e spettacolo presso i vari teatri italiani.

La rivista *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, seguita con le proprie pubblicazioni anche nel corso di tutto l'anno seguente.

La prima pubblicazione, pertanto, risale al 1° Gennaio del 1896 e, a differenza delle pubblicazioni precedenti, esordisce direttamente con un articolo inerente la Danza Nobile Educativa. Il tema, questa volta, interessa le *Regole pei giri dei balli tondi* ovvero disposizioni riguardanti con quale piede intraprendere un giro nel ballo di coppia, verso quale direzione eseguire i giri e con quale durata, quanti e quali passi eseguire prima e durante un giro e le differenti varietà di giro e passi: nel *Giro Semplice*, ad esempio, l'uomo ha il compito di stringere leggermente la donna a sé guidandola in direzione della propria destra – sinistra per la donna – iniziando a muovere il piede destro all'indietro; nel *Giro Doppio* o *Renversé*,

invece, è necessario intraprendere l'esatto contrario di ciò che è stato appena descritto per il Giro Semplice, ovvero, l'uomo questa volta conduce la donna in direzione della propria sinistra – destra per la donna – iniziando a muovere il piede sinistro all'indietro.

Il capitolo seguente, invece, ha a che fare con la descrizione dell'origine e tecnica della Polka e si attribuisce, inoltre, l'origine di tale ballo alla Polonia e non alla Boemia come molti pensano.

Subito dopo, si riprende ancora una volta il tema delle danze e musiche in Sardegna. Questa volta si parla degli antichi strumenti musicali che sono soliti accompagnare le musiche e i canti sardi. Molti di loro si possono osservare esposti nel museo antico dei Borgia, tra i quali: le *launeddas*, i *calami*, i *timbali*, i *cembali*, i *sistri* e i *tintinni*.

A seguire, un lungo articolo, a cura di Enrico Rocca, interamente dedicato alla Donna e alla creazione del Mondo. L'autore, in questo caso, stima e adula tanto la figura femminile e, nel proprio immaginario, intravede nella donna un essere nobile, indispensabile e superiore all'uomo. La donna, in questo caso, traspare quale immagine di grazia, bellezza e perfezione tanto da essere accostata, nella figura e nell'animo, alla raffigurazione degli angeli: "Iddio ha gli angeli in Cielo; l'uomo in terra ha la donna"¹⁸⁷ – "Io credo dunque che Iddio creò la donna.....eppoi gli angeli. Forse forse, sorpreso Egli stesso dal capolavoro sortito dalle sue mani, volle averne l'immagine in Cielo; e tosto i Cherubini dalle chiome inanellate, dagli occhi soavi, dal sorriso incantatore, Lo circondarono e ne abbellirono il trono"¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Cfr. E. Rocca (a cura di), *La Donna*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 2, n.1, Firenze, Novembre 1896, p. 4.

¹⁸⁸ Cfr. *Ibidem*.

E' a cura di A. Gaviani, invece, l'articolo successivo mediante il quale l'autore ha voluto aprire una parentesi in merito il tema del ballo. L'autore ribadisce come l'esercizio fisico esercitato per mezzo dell'attività del ballo, conferisca grazia alle movenze oltre a far bene al corpo e come, in seguito ad una fase di pausa nel corso della quale padroneggiavano attività fisiche quali il tennis, l'alpinismo, il pattinaggio e la corsa, il ballo tornò alla ribalta. L'autore, in ogni caso, si riserva di rimarcare una nota stonata in virtù alla ricomparsa della cosiddetta "Arte di Tersicore", ovvero l'abitudine che si era presa di ballare nei vari paesi, inclusa l'Italia, danze esclusivamente appartenenti la Francia: "la Bohemiennes, il Louis XV, il Dance in the barn, il Minuetto francese, ecc"¹⁸⁹. L'autore termina il proprio articolo considerando i balli antichi più belli rispetto a quelli moderni e invita i lettori a letture e alla riscoperta dei balli di nazionalità italiana in modo tale che "l'Italia potrà dirsi ancora una volta, al mondo maestra della graziosa arte di Tersicore"¹⁹⁰.

La rivista, composta questa volta da sole dieci pagine, termina con una serie di piccoli articoli riportanti storie, notizie, letture, suggerimenti, corrispondenze, poesie e pubblicità inerenti corsi di danza e spettacoli in teatro.

La seconda pubblicazione, risale al 16 Gennaio 1896 nella quale riappare l'articolo inerente la Storia del Ballo. Questa volta si menzionano ed analizzano i balli tra i più storici e popolari dei più importanti paesi europei. Per quanto riguarda il popolo inglese, ad esempio, si narra come il loro stile di ballo fosse vivace e allegro, tra

¹⁸⁹ Cfr. A. Gaviani (a cura di), *Divagazioni sul Ballo*, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 2, n.1, Firenze, Novembre 1896, p. 5.

¹⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 6.

questi si ricorda: il *Gigue*, ovvero la danza nazionale di tutti gli inglesi; e l'*Inglese*, ovvero un ballo contraddistinto dal moto saltellato dei ballerini e delle coppie che ne prendono parte.

Per quanto interessa l'Irlanda, invece, si sostiene che il loro fosse un ballo freddo, flemmatico, privo di emozioni e divertimento, mentre il ballo degli scozzesi invece pare fosse contraddistinto da una notevole rapidità e agilità.

In Spagna, al contrario, il ballo è alquanto avvertito, appassionante e attraente. Ciascuna provincia della Spagna, per di più, custodisce, nel proprio stile di ballo, particolarità differenti: in Andalusia, il ballo è dinamico e leggero; a Cordova, il ballo appare grazioso, leggero e ritmato; in Aragona e in Catalogna, si tramanda un ballo alquanto animato, allegro, movimentato e, di conseguenza, grazioso e divertente. Tra i balli più in voga, si ricordano la *Josa* quale ballo nazionale, e il *Fandago* dal quale discendono numerosi altri balli. In contrapposizione con il *Fandago* appare il *Bolero*, ovvero, una danza di gran lunga più seria e posata contraddistinta da passi e figure leggere e armoniose. Il *Bolero*, inoltre, prende il nome di *Seguedillas* qualora sia unito al canto. Altri balli spagnoli sono: il *Cachucha*, un ballo comunemente eseguito da una sola donna la quale danza al suono e al ritmo delle castagnette, ovvero strumenti musicali molto simili alle nacchere; il *Guaracha*, ovvero un ballo allegro eseguito esclusivamente presso i teatri; il *Zapateado*, un ballo cadenzato e alquanto rumoroso; il *Zorongo*, un ballo semplice ma allegro accompagnato dal solo ritmo del battito delle mani; la *Folie*, una danza accompagnata dal suono dei flauti.

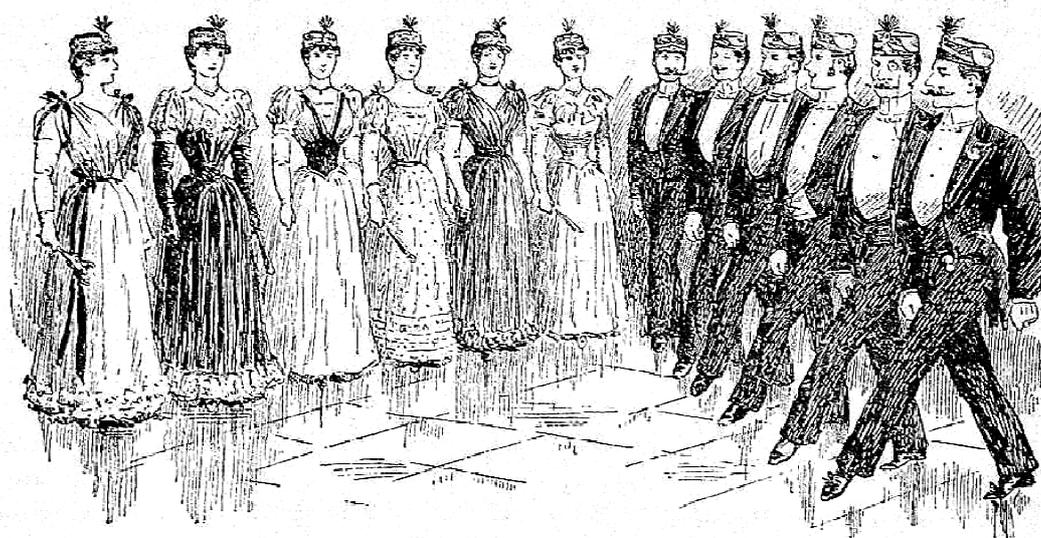
Per quanto concerne l'Italia, invece, le danze popolari più note sono: la *Tarantella*, ballo tipico della città di Napoli, il cui nome deriva da

“tarantola” caratterizzato, come da tradizione, da movimenti vivi ed energici quale emblema di terapia e guarigione contro il morso velenoso della tarantola; la *Siciliana*, danza contraddistinta da saltelli tipica della regione Sicilia; la *Furlana*, danza tipica dei gondolieri di Venezia; il *Trescone*, ballo tipico della Lombardia; la *Pecoraia*, ballo tipico dei pastori calabresi; il *Salterello*, danza tipica dei vari paesi della città di Roma; la *Monferrina*, danza tipica della città di Milano.

Nella pagina seguente, sono descritti tre fra i numerosi giochi tradizionali della danza del Cotillon. Per quanto concerne il primo, sei cavalieri, ognuno con in mano una pallina colorata con raffigurata l'immagine di un uccellino, si dispongono di fronte ad una dama la quale impugnerà tra le mani un calice. Al cenno del Direttore i cavalieri lanciano la pallina in direzione della dama la quale, a sua volta, dovrà essere in grado di far entrare nel calice almeno una delle sei palline. Ogni cavaliere tiene con sé un fiocchetto colorato corrispondente al colore della propria pallina così che la dama possa riconoscerlo a seconda del colore della pallina centrata nel calice e quindi concedergli un ballo. Qualora la dama non riuscisse a centrare nessuna delle sei palline, sarà sostituita da un'altra dama (Vedi immagine).



Il secondo gioco, invece, vede coinvolti sei cavalieri e sei dame, indossando ognuno un particolare copricapo detto *Czaka*¹⁹¹. Fatto ciò, le sei coppie realizzano alcuni giri attorno la sala, dopodiché il Direttore dispone le sei dame e i sei cavalieri le une di fronte agli altri a seconda del colore e ogni cavaliere potrà così invitare a ballare la dama che gli si trova di fronte. (Vedi immagine).



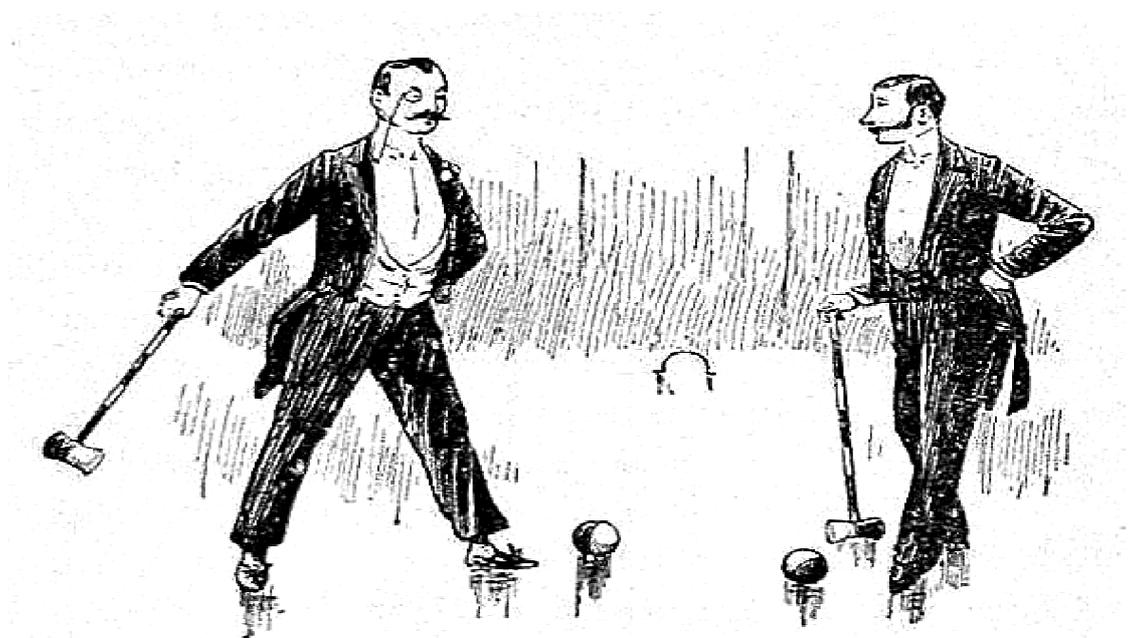
¹⁹¹ *Czaka*: o meglio *Czapka*, è un particolare e caratteristico copricapo originario, inizialmente, degli Ulani Polacchi estesi poi in altre forze armate europee a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. Il suo uso declinò dopo la fine della Prima Guerra Mondiale. Fu tuttavia ancora utilizzato in alcune uniformi da cerimonia.

Maria Serena Cadoni

Influenza e immaginario della Danza nell'educazione di genere e nella narrativa dal XVII al XIX secolo.
Tesi di Dottorato in Storia della Pedagogia. Università degli Studi di Sassari.

Il terzo gioco è il noto e classico *Croquet*. Per questo gioco occorrono due martelli di legno, due palle di carta e un arco di cartone dorato che sarà collocato al centro della sala.

I due cavalieri giocano cercando di far oltrepassare la propria palla di carta oltre l'arco di cartone dorato per mezzo di un colpo di martello. Colui che riuscirà nell'intento potrà scegliere una Dama con la quale ballare, mentre l'altro no. (Vedi immagine).



Le pagine a seguire, infine, trattano articoli inerenti poesie, corrispondenze e segnalazioni in merito a teatri, feste e intrattenimenti in vari circoli, scuole e teatri d'Europa.

La terza pubblicazione, datata 1° Febbraio 1896, richiama la questione in merito i balli, storici e popolari, impiegati presso i più rinomati paesi europei, dapprima intrapresa nella pubblicazione

antecedente. In questa fase si valutano i balli caratteristici di Russia, Polonia, Germania, Grecia, degli orientali e delle moresche. Per ciò che interessa la Russia, ad esempio, si espone quanto tale nazione non eccella prevalentemente nel ballo e viene asserito, niente meno, che “il suo ballo rassomiglia molto a quello dell’orso”¹⁹² ovvero una danza goffa e sciatta di frequente associata al canto e alle grida degli spettatori. Ciò è attinente, ad esempio, al cosiddetto *Hoppak*, o *Tropak* o *Kastachok*, interpretato unicamente per mezzo dell’azione ritmica e monotona del battito dei piedi. Sono proprie della Polonia, invece, danze quali la *Mazurka*, la *Redova* e la *Varsoviana*, gradevoli e melodiche danze che persistono ancora oggi in particolare nei balli da sala. Il ballo nazionale della Polonia tuttavia è la *Polonese*, un ballo caratteristico e originale che si suole danzare, con l’intento di rilassarsi, tra un ballo e l’altro.

Il *Valse*, invece, è il ballo dominante della Germania, seguito dall’*Hongroise*, ovvero una forma di *danse-promenade*, e dal *Valaque*, ovvero un genere simile la *Polka*. Vi è inoltre anche l’*Allemande*, ovvero una danza ricca di figure e movimenti che è solita essere danzata nei pressi delle città.

L’*Angrismème*, invece, è una danza tipica della Grecia congiuntamente a l’*Arnaonte* ovvero un’antica danza militare rinnovata in un secondo tempo grazie al supplemento di nuove figure; il *Grue*, o anche noto quale “Ballo di Primavera”, è una danza antica danzata per la maggior parte durante la bella stagione periodo in cui le Gru sono solite fare ritorno; l’*Ionienne*, invece, è un ballo tipico degli abitanti di Smirne e dell’Asia Minore. Oltre a ciò vi sono

¹⁹² Cfr. Storia del Ballo. Il Ballo di tutti i Popoli e di tutti i Tempi, in *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 2, n.3, Firenze, Novembre 1896, p. 17.

anche: la *Danza Greca*; la *Danza di Maggio*, o *Danza dei Fiori*, che è solita essere danzata il primo giorno di Maggio; la *Pirrica*, una danza praticata unicamente presso alcuni paesi e contraddistinta da un abbigliamento tipico caratterizzato da una veste corta, una faretra munita di frecce e l'arco teso al braccio.

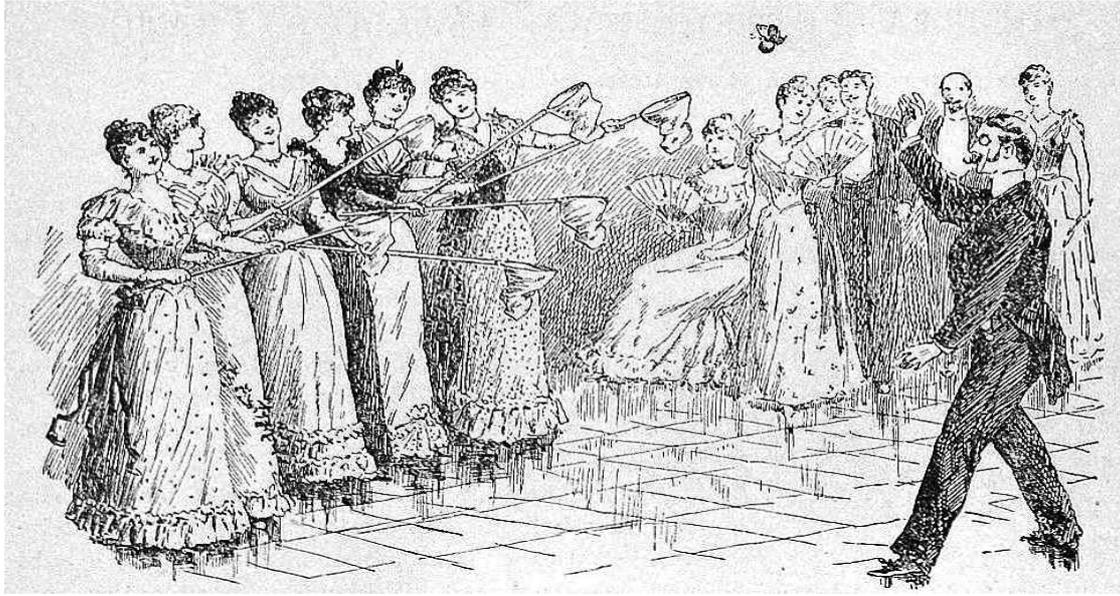
Gli Orientali, al contrario, pur amando il ballo, non ballavano. Le danze definite "Balli delle Baiadere", in realtà, si manifestavano unicamente in qualità di pantomime amorose prive di alcuna caratteristica specifica.

Ve ne sono di due tipi:

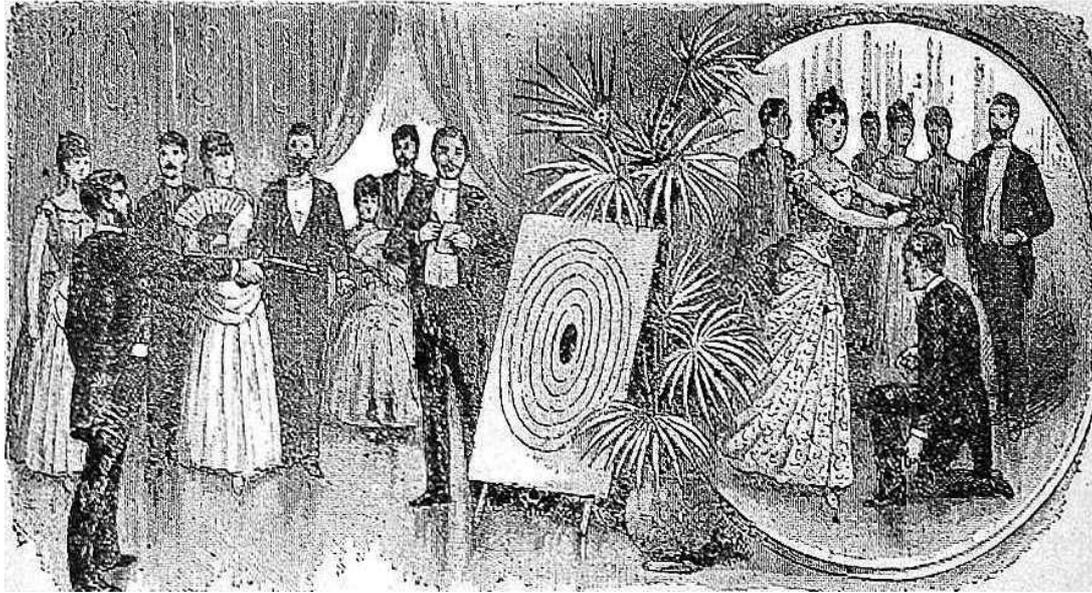
- Quelle che hanno luogo in famiglia, tra le donne della stessa casa;
- Quelle eseguite da veri e propri ballerini in occasione di riti e festività quali
nascite, matrimoni, circoncisioni e feste pubbliche.

A seguire, una pagina è integralmente dedicata ancora una volta ai giochi del Cotillon. In questa edizione sono menzionati ulteriori tre diversi giochi, ovvero: La Farfalla, il Tiro al Bersaglio e l'Attrazione Magnetica.

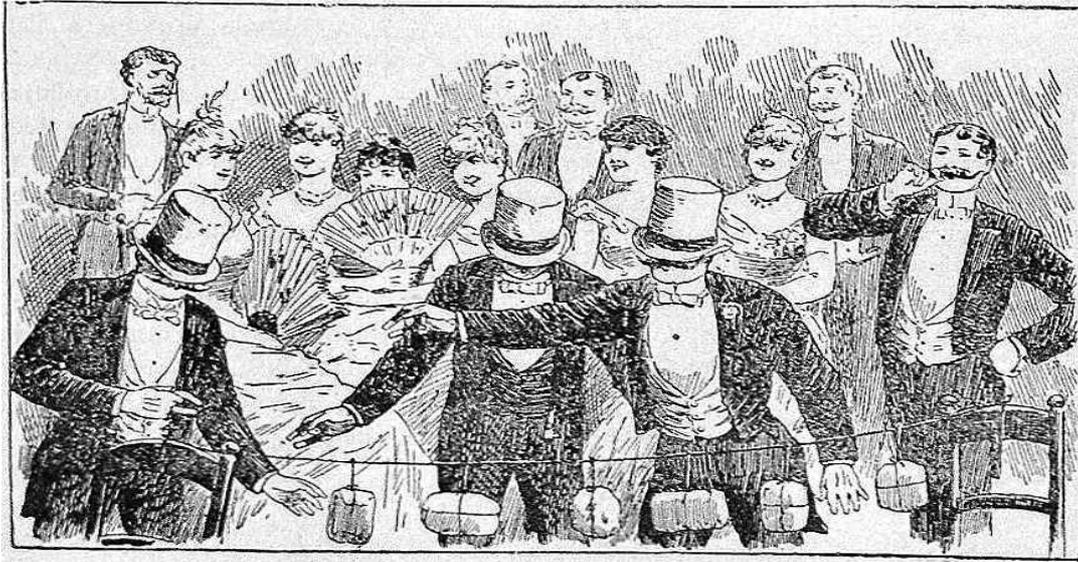
Il gioco de *La Farfalla*, vede sei Dame munite ciascuna di un retino e un Cavaliere munito di una pallina a forma di farfalla. Il gioco consiste nel lanciare la pallina in direzione delle Dame; colei che riuscirà per prima a cogliere la pallina all'interno del proprio retino potrà ballare con il Cavaliere (Vedi Immagine). Il gioco si ripete fino a quando non abbiano partecipato al gioco tutte le Dame presenti.



Per quanto invece concerne il gioco del *Tiro al Bersaglio*, un Direttore dovrà scegliere sei cavalieri i quali dovranno collocarsi alla distanza di circa sei o otto metri dal bersaglio, muniti di una pistola con al proprio interno un proiettile di sughero; sempre il Direttore sceglierà altresì sei Dame le quali avranno il dovere di premiare, ciascuna, i vincitori con una medaglia dal primo al sesto classificato. Il Cavaliere che si aggiudicherà il primo posto riceverà dalla Dama una medaglia e una corona di lauro. Successivamente, ciascun Cavaliere potrà intraprendere le danze con la rispettiva Dama. (Vedi Immagine).



L'Attrazione Magnetica, infine, si presenta quale gioco che vede coinvolte sei coppie e si compone nel legare a due sedie una fune lunga circa cinque metri lungo la quale sono fissati, per mezzo di un gancio in ferro, sei involucri numerati contenenti ognuno un regalo. I Cavalieri dovranno coprire gli occhi con un ampio cilindro e, con una calamita, dovranno essere capaci di recuperare uno dei sei ganci di ferro che sostengono gli involucri. A loro volta, le Dame saranno munite ognuna di un numero corrispondente a ciascun involucro. Solo una volta recuperati gli involucri i Cavalieri avranno la possibilità di danzare con la Dama avente il numero corrispondente. (Vedi Immagine).



Nella pagina successiva, invece, sono disposte in elenco alcune tra le principali figure della Quadriglia, ovvero: il *Demie queue de chat*; il *Grand rond* e il *Petite rond*; la *Promenade*; la *Chaine double*; il *Galop*.

Le ultime pagine delle riviste, invece, sono solitamente riservate agli articoli inerenti corrispondenze e notizie inerenti feste, trattenimenti e spettacoli teatrali.

E' datata al 24 febbraio 1896, invece, la quarta e ultima pubblicazione la quale, causa motivi tecnici, include anche la rivista che sarebbe dovuta essere pubblicata il 1° marzo prossimo.

Come ormai da consuetudine, la rivista esordisce richiamando l'articolo inerente la Storia del Ballo. In quest'ultima parte si racconta come in Africa, in occasione di feste famigliari, fosse consuetudine recarsi presso piazze, scalinate, gallerie, o qualsiasi altro luogo all'aperto, per assistere a spettacoli di ballo intrapresi per lo più da uomini di colore o dalle cosiddette "baiadere". Piccole compagnie di ballo e ballerini di strada, pertanto, che vivono da ciò

che ricevono dal pubblico che li guarda, esibendosi e dando spettacolo nelle piazze, nei caffè e, quando richiesto, anche a domicilio.

L'immaginario che si ha della Danza, nella fattispecie, è lungi dalle rappresentazioni di cui siamo ormai soliti essere abituati. In tal caso, difatti, emerge nello specifico lo scenario di una danza per niente elegante ed aggraziata, espressa per mezzo di spettacoli disarmonici, improvvisati, attuati spesso per mano di danzatori, ballerine e artisti di strada indeboliti, sporchi, trascurati, impoveriti nell'aspetto così come nel comportamento, quest'ultimo a tratti volgare così che, per tale ragione, i loro spettacoli non sempre scaturiscono il consenso del pubblico.

Proseguendo con la lettura, l'articolo successivo interessa le Disposizioni Generali delle Regole da tenersi in Società e, questa volta, riguardano esclusivamente la donna. Si rende noto pertanto il modo in cui, nel corso di una festa da ballo, le signore e le signorine debbano comportarsi al fine di portare elegantemente a compimento la serata.

Al di là dal serbare costantemente un portamento aggraziato ed elegante e una condotta cordiale e gentile, le signore e signorine dovranno impegnarsi ad impiegare alcune accortezze tra cui: aver cura, una volta aver ricevuto l'invito al ballo da parte di un uomo appena conosciuto, di non aver in precedenza promesso ad altri l'invito al medesimo ballo, così da non ricorrere a spiacevoli attriti; è importante, inoltre, non rinunciare né tanto meno privilegiare un invito rispetto ad un altro, bensì, occorrerà impegnarsi a portare a compimento ciascun ballo ad eccezione nei casi in cui la donna avverta una certa stanchezza in particolare in prossimità di balli

impegnativi quali il *Walzer* o il *Galop*; una volta accolto l'invito, la donna si accingerà a poggiare delicatamente il braccio sinistro sulla spalla destra dell'uomo, orientando il capo in direzione del lato sinistro e affidandosi totalmente alla guida dell'uomo; a compimento del ballo, la donna sarà tenuta a ricambiare gentilmente l'inchino rivoltole dall'uomo; trasparendo nel ballo quale principale ornamento, la donna dovrà costantemente detenere un contegno conveniente, decoroso, gentile, aggraziato così da preservare qualsivoglia giudizio inopportuno originato da altre donne partecipanti alla festa.

Le pagine successive, seguitano con un secondo articolo, scritto da Enrico Rocca, dedicato all'ammirazione, nella figura e nell'animo, nei riguardi della donna e di articoli inerenti corrispondenze, notizie e consigli in merito a teatri, feste, luoghi e locali nei quali impiegare piacevoli momenti di trattenimento tra cui un articolo rivolto ai festeggiamenti in previsione del carnevale a Firenze di quell'anno.

Risale al 1926 invece, a ben trent'anni di distanza dalle riviste precedenti, la terza rivista dal titolo: *La Danza: rassegna mensile di ballo, arte e mondanità*.

L'immaginario è quello di una Danza divenuta Teatrale, ovvero una danza che rinuncia ai modelli rigidi e accademici del balletto classico in favore, piuttosto, a un'espressione e un linguaggio più libero, una fusione tra danza, musica e narrazione, la cosiddetta Pantomima.

Il frutto di tale fusione fu introdotto in teatro a Parigi nel 1909 dalla realizzazione di Serge de Diaghilew e i suoi "Balletti Russi" (Vedi immagine).



La Scuola Imperiale di Pietroburgo, dapprima diretta nel 1847 da Marius Petipa e in un secondo tempo, entro i primi 10 anni del 1900, sotto la direzione di Serge de Diaghilew, è descritta quale scuola dalla disciplina rigida, severa, che esigeva al proprio interno allieve e allievi rigorosamente ben selezionati, di ottima salute e costituzione fisica, aventi un'educazione e una disciplina rigida protesa al lavoro, alla tecnica e alle regole ferree proprie della danza. Celebri furono alcune scenografie e balletti come, ad esempio, *Schéhérazade* e *Petrouchka*. La scuola e i Balletti Russi non ebbero timore né possedettero rivali in tutta Europa dando origine a numerose ballerine e ballerini tra i migliori al mondo, quali: Maria Taglioni,

Maria Serena Cadoni

Influenza e immaginario della Danza nell'educazione di genere e nella narrativa dal XVII al XIX secolo.
Tesi di Dottorato in Storia della Pedagogia. Università degli Studi di Sassari.

Fanny Elssler, Mathilde Kchessinskaya, Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky.

Lo stile e l'azione di Serge de Diaghilew e dei suoi "balletti russi" coincise con l'immaginario di danza del popolo tedesco. Nei medesimi anni infatti, ovvero agli inizi del XIX secolo, Isadora Duncan avviò a Berlino una propria scuola all'interno della quale presentò uno stile e una tecnica di danza lungi da quella del balletto classico accademico.

Un importante mutamento si ebbe per lo più nel 1910 quando Émile Jaques-Dalcroze, pedagogo, compositore e musicista svizzero, propose una tecnica e un metodo d'insegnamento innovativo: l'euritmica. Il nuovo e moderno sistema, pertanto, si concentrò in prevalenza non solo sui passi ma ancor di più sulla musica, o meglio, sul ritmo musicale. Attraverso l'ascolto di una melodia o un brano musicale, il danzatore si avvale del proprio corpo esprimendo e dando così vita alla musica stessa, danzando in perfetta sintonia con il ritmo e la melodia musicale.

Interessante, in aggiunta, l'articolo a pagina 13 della rivista per mezzo del quale il giornalista francese Gastone Vuillier ha desiderato rievocare il racconto e la descrizione di una fra le tante ballerine più notevoli del XIX secolo, ovvero la signorina Berta Bernay, prima ballerina dell'Opéra di Parigi divenuta in seguito insegnante di danza.

Nell'articolo, Gastone Vuillier menziona in breve i ricordi della protagonista la quale, si apprende, intraprese il cammino per divenire una grande ballerina all'età di sette anni.

Le lezioni di ballo ebbero inizio tutti i giorni dalle ore nove del mattino e, al fine di presentarsi in perfetto orario, Berta Barney

dovette avviarsi da casa in compagnia della mamma alle sette del mattino percorrendo a piedi per circa due ore un tragitto lungo e interminabile, d'estate così come in inverno. Le prove la tennero impegnata dalle nove alle dieci e mezza della mattina e furono rari i giorni durante i quali poter far subito ritorno a casa. La maggior parte delle volte, infatti, le allieve più piccole dovettero intrattenersi all'Opéra ad assistere alle prove. Quando ciò avveniva, Berta, assieme la madre, dovette trattenersi a consumare nel magazzino delle decorazioni la colazione preparata da casa per poi seguire con le prove fino alle due del primo pomeriggio.

Ultimate le prove pomeridiane, le allieve ebbero il permesso di poter far rientro a casa per poi ripresentarsi in teatro alle ore otto della sera e concludere il lavoro a mezzanotte. Solo allora Berta, assieme alla propria madre, poté far rientro ripercorrendo a piedi il tragitto verso casa e giungere non più tardi dell'una del mattino. Rimase solamente il tempo di mettersi a riposare per poter poi essere pronta e in forze ad affrontare da presto una nuova e ricca giornata di prove e tutto ciò per ben sette anni, sino al compimento del quattordicesimo anno d'età, guadagnando un franco per ogni prova e uno per ogni recita. Ogni anno, in aggiunta, ciascuna ballerina fu rifornita con “due paia di scarpe di tela grigia, un metro di <<coutil>> per un busto e cinque metri di mussolina per i gonnellini da teatro”¹⁹³.

Gli stipendi divennero sempre più proficui man mano che Berta divenne sempre più brava conseguendo, negli anni, ruoli sempre più importanti. I suoi guadagni, infatti, iniziarono con un minimo di 600

¹⁹³ Cfr., G. Vuillier, *Una scuola di danza cent'anni fa*, in *La Danza: rassegna mensile di ballo, arte e mondanità*, Firenze 1926, p. 14.

franchi all'anno fino ad un massimo di ben 6800 franchi l'anno in qualità di prima ballerina.

Grazie all'articolo di Gastone Vuillier, non è difficile apprendere quali furono le fasi da affrontare lungo l'impegnativo cammino nel diventare una brava e famosa ballerina. Si ha inizio con gli "studi preparatori" - ovvero quando le ballerine sono ancora piccole - nel corso dei quali il lavoro consta di esercizi alla sbarra, esercizi delle punte e delle cinque posizioni; successivamente si prosegue con i "corsi superiori" nel corso dei quali le ballerine iniziano ad acquisire esperienza in merito ai tempi musicali e a compiere alcune varianti nelle proprie danze; per finire, gli studi si portano a compimento per mezzo del "corso superiore di perfezionamento" il quale è abitualmente seguito dalle prime ballerine e dalle cosiddette "stelle". L'immaginario, in questo caso, scaturisce in maniera chiara, ovvero la Danza presentata sotto l'aspetto più velato, duro e impegnativo, una danza che, in particolare per coloro i quali la professano a livello professionale, necessita un incessante e assiduo impegno e sacrificio, tutto ciò serbando sempre grazia e armonia. Sarebbe sufficiente osservare con attenzione gli allenamenti e le lezioni di danza affinché ci si possa rendere conto e Gastone Vuillier l'aveva inteso in particolare quando dichiara: "Quante volte, assistendo alla rappresentazione di un ballo, nella sala sfolgorante, davanti ad un pubblico inebbrato, vedendo quelle graziose giovani vestite di veli scintillanti d'oro, più leggere che se avessero l'ali; quante volte, sotto il fascino degli splendori che abbagliavano i miei occhi, avevo pensato che quelle creature vivessero come in un sogno, traversando

continue apoteosi... Quale distanza, invece, dal sogno alla realtà!”¹⁹⁴
Il pubblico non sempre possiede le capacità atte a percepire la difficoltà e l’impegno che si cela dietro la danza, bensì si sofferma a contemplare esclusivamente la meraviglia apparente, l’esibizione, lo spettacolo, ciò che appare a prima vista, a lavoro compiuto, senza rendersi conto di ciò che effettivamente si cela dietro. Il maestro Vasquez, un insegnante di ballo che Gastone Vuillier ebbe modo di conoscere in occasione di una visita all’Opéra, a tal proposito disse: “Non sono molto conosciute le difficoltà della danza e per conseguenza poche persone sono in grado di giudicarla. Il pubblico comune si lascia abbagliare dallo esibizionismo e guarda con indifferenza una vera danzatrice che si muove con grazia e governa armoniosamente i suoi atteggiamenti”¹⁹⁵.

Allo stesso modo interessante è l’articolo a cura di Lyda Bianchi¹⁹⁶ relativo la questione della Didattica della Danza.

Nella propria scuola con sede a Milano, Lyda Bianchi accolse allieve dai quattro agli otto anni d’età le quali furono gradualmente suddivise nei differenti corsi in relazione alla fascia d’età e alle attitudini naturali e acquisite. Nell’articolo sono presentati i principi base del metodo d’insegnamento attuate da Lyda Bianchi presso la propria Scuola.

Ella riteneva che nelle Scuole di Danza l’insegnamento debba essere impostato su due tecniche principali: la Tecnica Accademica e la Tecnica Orchestica.

¹⁹⁴ Cfr., G. Vuillier, *Una scuola di danza cent’anni fa*, in *La Danza: rassegna mensile di ballo, arte e mondanità*, Firenze 1926, p. 13.

¹⁹⁵ Cfr., *Ibidem*, p. 15.

¹⁹⁶ Lyda Bianchi: Danzatrice, Maestra e Coreografa. Studiò alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala di Milano; frequentò la Scuola di Danze Classiche di Milano diretta da Jia Ruskaja; ha insegnato all’Accademia Nazionale di Danza di Roma; nel 1959 insegnò presso la Scuola di Danze Classiche di Genova; nel 1960 aprì una propria Scuola di Danza a Milano.

La Tecnica Accademica, è centralizzata all'insegnamento di balletti tipici dell'800 romantico e di coreografie relative le opere liriche; la Tecnica Orchestica, piuttosto, verte su esercizi inerenti la capacità espressiva, la padronanza euritmica e la naturale e spontanea attitudine del movimento essenziale negli spettacoli più impegnativi quali quelli teatrali dal genere drammatico e dei classici greci e romani. Saper padroneggiare e conoscere a fondo entrambe le tecniche, naturalmente dopo anni di studio, arricchisce la danza del ballerino sotto l'aspetto espressivo, estetico e motorio.

La Danza, per di più, si manifesta sostanziale anche per quanto concerne l'aspetto educativo e formativo sotto due differenti aspetti: Educazione alla Danza ed Educazione mediante la Danza, ovvero due sistemi d'insegnamento considerevolmente notevoli in particolar modo nei confronti delle allieve più piccole così da impiegare in maniera efficace e produttiva il loro potenziale inclusa l'energia e la vivacità tipica della loro giovane età. Lo studio della Danza, inoltre, fortifica e consolida la personalità e l'autostima oltre a imprimere benefici a livello fisico e psichico educando a un buon portamento e a una buona educazione.

All'interno della rivista compare, ad un certo punto, un articolo di Diego Petriccione riservato al Minuetto, reputato ormai una danza "vecchia".

L'autore dedica il proprio articolo al ricordo nostalgico dei tempi passati nel corso dei quali era consuetudine danzare balli eleganti, aggraziati ed aristocratici o, avvalendomi della definizione

dell'autore, “balli di famiglia”¹⁹⁷ tra i quali, per l'appunto, il Minuetto.

L'autore, pertanto, si rammarica rievocando le vecchie danze e le esemplari tradizioni delle feste a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo presso i salotti eleganti ed aristocratici, nel tempo in cui era consuetudine che le dame si mostrassero ben profumate e incipriate, con il neo rigorosamente abbozzato sul viso, in tutta la loro grazia ed eleganza, con i loro abiti scollati, sfarzosi e voluminosi e i cavalieri che, con educazione e riverenza, le invitavano ai balli. Elementi distintivi che, secondo quanto riferisce l'autore, sono andati ad affievolirsi sempre più grazie alla diffusione di nuove danze, moderne, ricche di figure, movenze e svago, tuttavia povere in termini di grazia e leggiadria. Effettivamente, stando alle tesi di Georges Vigarello, ovvero che *l'histoire s'inscrit dans le corps* e che *silhouettes et formes changent avec le temps*, i canoni della bellezza, maschili e femminili, sono variati di epoca in epoca evolvendosi di pari passo alle evoluzioni delle società nel corso dei secoli e negli stili di vita. La bellezza, come la danza, appare pertanto integrata in un costante rivoluzionarsi¹⁹⁸.

Ne consegue, pertanto, un immaginario di danza nuova, rivoluzionata, nella quale la libertà nei movimenti diviene totale, il contatto sempre più assiduo, non più deplorato, bensì essenziale in virtù di un approccio fiducioso e complice tra i partner nel corso di un ballo. La danza si evolve, divenendo dapprima Danza Moderna e in un secondo tempo Danza Contemporanea, ovvero stili di Danza

¹⁹⁷ Cfr., D. Petriccione, *Vecchie Danze: il Minuetto*, in *La Danza: rassegna mensile di ballo, arte e mondanità*, Firenze 1926, s.n.p.

¹⁹⁸ Vedi: G. Vigarello, *Histoire de la beauté : Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Éditions du Seuil, coll. «Histoire de la France politique», Paris 2004.

innovativi che consentono ai ballerini di esibirsi impiegando appieno il proprio corpo con il fine di interpretare al meglio lo spettacolo di danza. Si passa pertanto da uno stile nuovo, incentrato su coreografie in perfetta sintonia col ritmo musicale e libero dalle precedenti limitazioni e regole proprie del balletto classico, ad uno stile ancora più innovativo, in continua evoluzione, una danza per così dire autonoma, indipendente, poiché si avvale di movimenti non coreografati, improvvisati, così da rendere il ballerino e i propri movimenti sempre più spontanei e naturali.

Nelle pagine seguenti, per finire, è possibile osservare un'intera facciata riservata ad un'illustrazione sarcastica per mezzo della quale si desidera far intendere ai lettori l'ideale del Ballo quale unico sport conveniente le donne.

Poiché, si evidenzia, appare ormai opportuno che perfino la donna possa e debba dedicarsi ad attività fisiche, tuttavia non tutte le attività moderne si mostrano conformi alle capacità, alla forza e predisposizione fisica della donna. Sport quali il ciclismo, l'alpinismo, l'ippica e l'acrobatica sono reputati troppo pericolosi; il tennis appare oltremodo appariscente; l'automobilismo può originare timori e ansie; il nuoto può rivelarsi rischioso; solamente il Ballo, a conclusione, è contemplato quale prototipo di sport opportuno e ideale per la donna, poiché non rischioso e sinonimo di grazia e bellezza. (Vedi Immagine).



Oltre a ciò, la rivista è altresì arricchita da articoli relativi informazioni in merito cantanti lirici, ballerini e coreografi memorabili nel corso di quegli anni, nonché di notizie, cronache, annunci, segnalazioni, pubblicità ed eventi di vario genere.

Maria Serena Cadoni

Influenza e immaginario della Danza nell'educazione di genere e nella narrativa dal XVII al XIX secolo.
Tesi di Dottorato in Storia della Pedagogia. Università degli Studi di Sassari.

In definitiva si può dire che le riviste risalenti al 1895-1896 e la rivista risalente al 1926, mostrano tutte una differente rappresentazione della Danza pur nonostante conservando sempre un punto in comune.

Concentrandosi nella lettura della rivista *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro* (1895/1896), si ha l'opportunità di scorgere l'immaginario della Danza quale Arte Nobile esercitata, a partire dal XV secolo, presso sontuosi palazzi, salotti e giardini delle corti nobiliari.

L'intento era finalizzato unicamente nel mettere in mostra il proprio prestigio, lo sfarzo, le proprie ricchezze nonché capacità economiche. La danza, pertanto, traspariva in qualità di pretesto per mezzo del quale impiegare gradevolmente del tempo congiuntamente a membri della stessa élite. Dame e cavalieri, pertanto, non erano dotati di elevate attitudini nella danza tanto è vero che i balli che erano soliti praticare constavano di passi e azioni semplici, dilettevoli e affini al gioco, regolarmente contraddistinti da un galateo e un portamento elegante, raffinato, gentile e aggraziato.

Concentrando l'attenzione nella rivista *La Danza: rassegna mensile di ballo, arte e mondanità* (1926), invece, è possibile osservare come, con un divario di soli trent'anni, l'immaginario della Danza abbia realizzato notevoli rivoluzioni.

In questo caso, pertanto, si propone una Danza pur sempre ispirata al balletto classico ma divenuta più tecnica, pubblica e teatrale. I maestri di ballo annoverarono nuove norme e regole individuando ballerini e ballerine provvisti di forti e specifiche doti fisiche, dediti allo studio e al sacrificio.

Furono inseriti i salti e nuove e più dinamiche variazioni nonché la diffusione di nuovi abiti e costumi di scena conformi al tema trattato per mezzo del balletto. Apparve rilevante, inoltre, la sempre più forte correlazione tra danza e musica.

Le due riviste, pertanto, propongono un differente immaginario della danza pur custodendo, tuttavia, una questione comune e oltremodo cara ad entrambe: la donna.

Mutano i secoli, i contesti, gli stili, le ideologie, le regole, ma l'immaginario della donna accostata al concetto di danza è rimasto immutato nel tempo.

Nelle danze di corte come in quelle popolari, dai balletti classici fino alle danze moderne e contemporanee, l'immagine della donna è sinonimo congiuntamente di bellezza, delicatezza, sensualità, spiritualità, fascino, seduzione, scandalo, grazia ed eleganza.

La storia della danza vanta un cospicuo numero di celebri e validi danzatori uomini, ciò nonostante, la figura femminile sembra essere "condannata" a raffigurare l'immaginario, collettivo e individuale, della danza in qualità di protagonista indiscussa di una storia in continua evoluzione.

Conclusione.

Poiché il tema affrontato appare ampio e in continua evoluzione, non è possibile mettere un punto definitivo all'analisi eseguita.

Tuttavia, il lavoro ha tentato di superare un'idea meramente settoriale della storia della danza al fine di integrarla, come merita, nella storia della formazione dell'identità di genere e in aspetti particolari, ancorché fondamentali, quali la storia del portamento e dei galatei.

La danza non è stata studiata e analizzata, com'è ovvio, soltanto sul piano tecnico, ma anche nell'ambito delle trasformazioni del vissuto femminile in età moderna.

Fondamentale, inoltre, è stata la lettura di autori quali, tra i tanti, Michel Foucault¹⁹⁹ e Georges Vigarello²⁰⁰, grazie ai quali ho avuto modo di cogliere al meglio l'influenza del corpo e della bellezza nell'immaginario della danza e della società in cui viviamo, ovvero quello che vede l'individuo impegnato a plasmare e abbellire il proprio corpo, per mezzo di pratiche estreme e sport tra cui la danza stessa, al fine di acquisire posture specifiche tali da rispecchiare l'ideale di corpo e di fisicità che la stessa società, di epoca in epoca, ci impone in quanto prototipo sociale di bellezza e attraverso il quale ci rapportiamo agli altri. Il corpo, quindi, concepito quale protagonista indiscusso del nostro essere guidato da un "potere" che tende a gestirne i comportamenti e le relazioni.

¹⁹⁹ Vedi: M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Galimard, Paris, Tome I *La volonté de savoir* (1976); Tome II *L'usage des plaisirs* (1984); Tome III *Le souci de soi* (1984).

²⁰⁰ Vedi: G. Vigarello, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Éditions universitaires, Paris 1978; G. Vigarello, *Histoire de la beauté : Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Éditions du Seuil, coll. « Histoire de la France politique », Paris 2004.

Il Ballo delle Debuttanti, ad esempio, è venuto recentemente acquisendo caratteri più in linea con le ritualità del consumo, della moda e della società dello spettacolo.

Un concezione, quella del “potere” foucaultiano, in parte focalizzata prevalentemente nell’assiduo tentativo di rendere bello e prestante il proprio corpo, la propria apparenza, rinnovando periodicamente il proprio stile di vita e il proprio look e che ha pertanto trovato una costante correlazione lungo l’intero susseguirsi della Tesi: nel corso dell’età moderna, ad esempio, laddove l’istruzione riservata alle donne aristocratiche e l’avviamento alla danza erano principalmente finalizzate all’acquisizione di norme e comportamenti consoni al proprio status sociale, alla cura del portamento tale da rivelarsi armonico e aggraziato e, infine, alla preparazione in vista di un futuro ruolo di madre e donna di casa, pertanto forte fisicamente e in buona salute; nel corso del XVIII secolo e in particolare nelle società di corti e in prossimità dei Balli di Società e del rito del Ballo delle Debuttanti, in occasione dei quali le giovani ragazze di una certa élite in età da marito erano consone seguire dei precisi canoni di bellezza, moda, eleganza e portamento così da poter richiamare l’attenzione dell’uomo ideale, colui che le avrebbe successivamente condotte in matrimonio; tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, durante l’epoca fascista, nel corso del quale il regime prevedeva esercizi di ginnastica e di danza con il solo e unico intento di promuovere e sostenere le proprie ideologie ovvero l’immaginario di uomini quali cittadini italiani migliori, forti, giovani, atletici e in ottima salute atti ad esercitare una risorsa in ambito militare, ma anche politico ed economico e di donne altrettanto forti e sane, moralmente e fisicamente, tanto da mostrarsi sufficientemente

preparate nel saper governare la casa e nel generare figli altrettanto sani e forti; nel corso del Romanticismo, durante il quale si fece strada il Balletto Romantico, ovvero l'odierna Danza Classica, che necessita di danzatrici esclusivamente in buona salute, forti, allenate fisicamente, belle, sensuali, delicate e aggraziate nei movimenti, tutto ciò grazie al continuo e costante studio dell' "Adagio" ovvero una pratica che mira a fortificare l'esercizio di gambe, schiena, braccia e delle punte che per quanto concerne gli uomini, al contrario, si contraddistingue in "Allegro" ovvero esercizi fisici che si dedicano prevalentemente all'acquisizione di forza, energia, armonia, equilibrio e flessibilità, tutti esercizi questi che, come ho avuto modo di enunciare nel secondo ma anche nel terzo capitolo della Tesi, al fine di essere eseguiti correttamente con costanza e professionalità, richiedono sacrificio, esercizio fisico nonché dolore. Tali propositi, pertanto, hanno presupposto uno studio e un approfondimento della società del tempo, dal XVII al XIX secolo, inclusi i fatti, i mutamenti, le leggi e le riforme che hanno contraddistinto la Danza, la narrativa e l'educazione di genere, i personaggi che l'hanno vissuta e coloro che l'hanno studiata. I risultati della ricerca, pertanto, hanno dimostrato come la danza, oltre a contribuire a una migliore utilizzazione e a un possibile miglioramento delle capacità motorie, aiuti lo sviluppo di tutte le dimensioni della personalità favorendo in maniera attiva e alternativa i processi di apprendimento.

Ringraziamenti.

Al termine di questi tre anni, lunghi dall'essere il traguardo finale del mio percorso di Dottorato, desidero ringraziare tutte le persone che a vario titolo hanno condiviso con me questo lungo e impegnativo percorso e senza le quali non sarebbe stato possibile realizzare tutto ciò.

Un ringraziamento particolare va innanzitutto al mio Tutor, Prof. Filippo Sani, per essersi sempre dimostrato disponibile a offrirmi i propri consigli, la propria esperienza e il proprio preziosissimo contributo guidandomi lungo tutte le fasi del mio lavoro di ricerca e interessandosi a far sì che potessi intraprendere esperienze sempre più costruttive e utili alla mia crescita in qualità di dottore di ricerca.

Un ringraziamento speciale va al Prof. Fabio Pruneri per la sempre pronta disponibilità, per il prezioso aiuto e per gli impagabili stimoli e suggerimenti.

Ringrazio il Prof. Attilio Mastino, Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Archeologia, Storia e Scienze dell'Uomo dell'Università degli Studi di Sassari.

Un ulteriore ringraziamento va nei confronti dello Staff tecnico della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per la loro gentilezza, puntualità e disponibilità.

Vorrei inoltre ringraziare tutti i colleghi dottorandi assieme ai quali ho condiviso incontri, discussioni, impegni, dubbi e preoccupazioni, oltre a idee e soddisfazioni.

Ringrazio immensamente la mia famiglia, ovvero i miei cari genitori, il mio compagno, mio fratello, mia cognata e i miei nipotini per non avermi mai fatto mancare il proprio sostegno morale e il proprio affetto.

Un piccolo ringraziamento, infine, lo dedico a me stessa per aver avuto la volontà e il coraggio di affrontare un percorso tanto impegnativo quanto importante, giungendo al traguardo finale nonostante spesso lo sconforto tentava di prendere il sopravvento. Un percorso che, tornando indietro, ripercorrerei una seconda volta.

Dott.ssa
Maria Serena Cadoni

Bibliografia

- AA. VV., *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 1, n.1, Firenze, Novembre 1895.
- AA. VV., *La Danza: Giornale di Società, Letteratura, Ballo e Teatro*, ANNO 2, n.1, Firenze, Novembre 1896.
- AA. VV., *La Danza: rassegna mensile di ballo, arte e mondanità*, Firenze 1926.
- AA. VV., *Principi, Diritti e Doveri*, in *La Costituzione della Repubblica Italiana*, Giunti Editore, Firenze 2011.
- AA.VV., *Scuola Militare di Milano "Osare e Durare"*, 1937-1938 XVI, Milesi, 1937.
- AA.VV., *Scuola Militare di Milano "Osare e Durare"*, 1940-1941 XIX, Milesi, 1940.
- AA.VV., *Scuola Militare di Milano "Osare e Durare"*, 1941-1942 XX, Milesi, 1941.
- AA. VV., *Storia d'Italia. Annali 19. La moda*, a cura di C.M. Belfanti, F. Giusberti, Einaudi, Torino 2003.
- Angiolini G., *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, G. B. Bianchi, Milano 1773.
- Angiolini G., *Riflessioni di Gasparo Angiolini sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, [s.n.], Londra 1775.

Maria Serena Cadoni

Influenza e immaginario della Danza nell'educazione di genere e nella narrativa dal XVII al XIX secolo.
Tesi di Dottorato in Storia della Pedagogia. Università degli Studi di Sassari.

- Anonymous, *Diario de México*, Tomo VI, 1807.
- Arbeau T., *Orchesography*, New York, Dover 1967.
- Arbeau T., Fonta L. (a cura di), *Orchesographie. Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVI^e siècle*, Paris 1888.
- Arcangeli A., *Fra umanesimo e Controriforma*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000.
- Arcangeli A., *L'idea di danza*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000.
- Arcangeli A., *Pratiche sociali e rappresentazioni culturali*, in *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, Treviso/Roma 2000.
- Ashley M., *Dancing for Balanchine*, New York, 1984.
- Bachelard G., *La Poétique de la rêverie*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris 1960.
- Balanchine G., Mason F., *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*. ed. rivista e ampliata ed. Garden City, NY 1977.
- Barresi M., *La donna nella danza*, in *Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo*, n. 72 (ott.– dic.), 1996.
- Baryshnikov M., C. E. France (a cura di), *Baryshnikov in Color*, Abrams, 1980.

Maria Serena Cadoni

Influenza e immaginario della Danza nell'educazione di genere e nella narrativa dal XVII al XIX secolo.
Tesi di Dottorato in Storia della Pedagogia. Università degli Studi di Sassari.

- Baryshnikov M., *Baryshnikov: In Black and White*, Bloomsbury USA, 2002.
- Baryshnikov M., *Merce my way: the Merce Cunningham Dance Company in photographs*, Baryshnikov Productions, 2009.
- Bellia V., *Se la cura è una danza. La metodologia espressivo-relazionale nella danzaterapia*, Franco Angeli, Milano 2007.
- Bertoni C., *Cenni Biografici sull'esimio Coreografo Salvatore Viganò*, Bertoni, Milano 1821.
- Bertozzi D. (a cura di), *Isadora Duncan. Bellezza ed esercizio*, in *Donna è ballo*, Savelli Editori, Roma 1980.
- Bertozzi D. (a cura di), *Mary Wigman. La danza e la donna moderna*, in *Donna è ballo*, Savelli Editori, Roma 1980.
- Beaumont C. W., *Enrico Cecchetti: A Memoir*, C.W. Beaumont, 1929.
- Beaumont C. W., *Michel Fokine and His Ballets*, Dance Books, 1996.
- Béjart M., Masson C., Rousseau J. L., Faucheux P., *Béjart by Béjart*, Congdon & Lattès, 1979.
- Béjart M., *Cartas a un joven bailarín*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, Argentina 2005.
- Béjart M., *Lettere a un giovane danzatore*, Lindau, 2011.
- Béjart M., Béjart A., Duault A., *Maurice Béjart, La flûte enchantée*, Albin Michel/Avant scène, 1982.

- Béjart A., Franck J., *Per la dolce memoria di quel giorno: spectacle de Maurice Béjart d'après "I Trionfi" de Pétrarque*, Putman, 1974.
- Béjart M., *Un Instant dans la vie d'autrui: mémoires*, Volume 1, Flammarion, 1979.
- Bignardi R., *Il funambolo in scena. Léonide Massine tra avanguardie e balletti "sinfonici"*. Liguori Editore, Napoli 2015.
- Blasis C., *Delle composizione coreografiche e delle opere letterarie*, presso I fratelli centenari e comp., Milano 1854.
- Blasis C., *Studi sulle arti imitatrici*, Giuseppe Chiusi, Milano 1844.
- Blasis C., Pappacena F. (a cura di), *Trattato dell'arte della danza*, Gremese, Roma 2008.
- Boass F., *La funzione sociale della danza. Una lettura antropologica*, Savelli, Roma 1981.
- Bocca G., *L'Accademia e le scuole private*, in *I ballerini*, Vallecchi Editore, Firenze 1960.
- Bocca G., *Una professione rara*, in *I ballerini*, Vallecchi Editore, Firenze 1960.
- Boi E., *L'Accademia della Guardia di Finanza*, Editrice Cesare Ferrari, Roma 1988.
- Bonetta G., *Corpo e nazione: l'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*, Franco Angeli, Milano 1990.

- Bouchard G., Segalen M., *Une langue, deux cultures. Rites et symboles en France et au Québec*, La Découverte, Paris 1997.
- Bournonville A., *La Sylphide - A Ballet Libretto of 1836*, Noverre Press, 2010.
- Bournonville A., *Letters on Dance and Choreography*, (tradotto da Knud Arne Jürgensen), Dance Books, 1999.
- Bournonville A., *My theatre life*, Wesleyan University Press, 1979.
- Buchanan M. A., *Maestro Cecchetti, Diaghilev's Ballet Master: Enrico Cecchetti's Contributions to Diaghilev's Ballets Russes*, University of California, Irvine 2004.
- Buckle R., Taras J., *George Balanchine: Ballet Master*, New York 1988.
- Butazzi G., Varese R. (a cura di), *Storia della moda*, Calderini, Bologna 1995.
- Buzzoni P., Tosto I. M. (a cura di), *Gesto Musica Danza*, E.D.T., Torino 1998.
- Calendoli G., *I maestri italiani in Francia*, in *Storia Universale della Danza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.
- Calendoli G., *Il volo della Silfide*, in *Storia Universale della Danza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.
- Calendoli G., *L'Europa della danza*, in *Storia Universale della Danza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985.
- Cannella M., Giuntini S., *Sport e Fascismo*, Franco Angeli, Milano 2009.
- Capone R., *Storie di danza*, Firenze Libri, Maremmi Editore, Firenze 2008.

Maria Serena Cadoni

Influenza e immaginario della Danza nell'educazione di genere e nella narrativa dal XVII al XIX secolo.
Tesi di Dottorato in Storia della Pedagogia. Università degli Studi di Sassari.

- Castronuovo S., *Storia della Nunziatella*, Fiorentino, Napoli 1970.
- Cecchetti E., Beaumont C. W., *A Third Primer of Classical Ballet (Cecchetti Method) for Children*, C. W. Beaumont, 1941.
- Cecchetti G., Pappacena F. (a cura di) *Manuale completo di danza classica: metodo Enrico Cecchetti*, Gremese, 1995.
- Celant G. (a cura di), *Merce Cunningham. Catalogo della mostra (Vienna, 4 maggio-11 giugno 2000; Rivoli, 30 giugno-10 settembre 2000)*, Ediz. italiana e inglese, Charta, 2000.
- Cellarius H., *La danse des salons*, Hetzel, Paris 1849.
- Cervellati E., *Il balletto a Parigi (1830-1872)*, in *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.
- Cervellati E., *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- Cervellati E., *Raccontare il corpo. i feuillets sulla danza*, in *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.
- Cervellati E., *Riconquistare il corpo: dagli occhi al cuore*, in *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.
- Cipolletta S., *Le dimensioni del movimento. La costruzione inter-personale dell'azione*, Guerini e Associati, Milano 2004.

- Codeluppi V., *Dalla corte alla strada. Natura ed evoluzione sociale della moda*, Carocci Roma 2008.
- Copeland R., *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York 2004.
- *Corriere della Sera*, 23 maggio 2014.
- Cristoferi W., *Libro di famiglia del maestro Enrico Cecchetti. Monografia storico-genealogica*, Consiglio Araldico Italiano, 2007.
- Cunningham M., J. Lesschaeve, *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars, 1991.
- Dalcroze E. J., Di Segni-Jaffé L. (a cura di), *Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino 2008.
- Doglio V., Vaccarino E., *L'Italia in ballo*, in *L'Italia in Ballo*, Di Giacomo Editore, Roma 1993.
- Enciclopedia Italiana Treccani.
- Fandel J., *Rudolf Nureyev, Creative Education*, Minnesota 2006.
- Ferrara P., *La "donna nuova" del fascismo e lo sport*, in M. Cannella, S. Giuntini, *Sport e Fascismo*, Franco Angeli, Milano 2009.
- Filiberto M., *William Hogarth: l'analisi della bellezza*, Salerno: 10/17, 1998.

- Finocchiaro S., *L'educazione fisica, lo sport scolastico e giovanile durante il regime fascista*, in Cannella M., Giuntini S., *Sport e Fascismo*, Franco Angeli, Milano 2009.
- Fokine M., Chujoy A., *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*, Costable, 1961.
- Foucault M., *Histoire de la sexualité*, Galimard, Paris, Tome I *La volonté de savoir* (1976); Tome II *L'usage des plaisirs* (1984); Tome III *Le souci de soi* (1984).
- Franchini S., Puzzuoli P., *Gli istituti femminili di educazione e di istruzione (1861 – 1910)*, in Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XLIV, Archivio Centrale dello Stato, Fonti per la Storia della Scuola VII, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per gli Archivi, Roma 2005.
- Franchini S., *L'istruzione femminile dopo l'Unità: percorsi di una ricerca sugli educandati di élite*, in *Passato e presente*, n. 10, Franco Angeli, Firenze 1986.
- Galoppini A., Olivieri S. (a cura di), *Educazione e Ruolo Femminile. La condizione delle donne in Italia dal dopoguerra a oggi*, La Nuova Italia, Scandicci 1992.
- Gautier T., *Ecrits sur la danse*, Actes Sud, Paris 1995.
- Gazzetta ufficiale, 2 giugno 1923, n° 129.
- Gemelli A., *La educazione fisica della donna*, Milano, Vol. III, GCFI, 1927.
- Glaser P., *Ballando ad Auschwitz: Il segreto della mia famiglia*, Bompiani, Milano 2010.

- Glassman B., *Mikhail Baryshnikov: Dance Genius*, Blackbirch Press, 2001.
- Goldner N., *Balanchine Variations*. Gainesville, Florida 2008; R. Gottlieb, *George Balanchine: The Ballet Maker*, New York 2004.
- Gottlieb R., *George Balanchine: The Ballet Maker*, Harper Collins Publishers, New York 2004.
- Graziano Luca N., *Gran balli dell'Ottocento*, Curcio Musica, Roma 2009.
- Gubler F., *Great, Grand & Famous Hotels*, Raewyn Glynn Editor, Australia 2008.
- Guest A. H. (a cura di), *Shawn's Fundamentals of Dance*, Routledge, 1988.
- Guest I. F., *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet*, Dance Horizons, 1984.
- Guglielman E., *Il Liceo femminile 1923-1928*, "Scuola e Città", a. LI, n. 10, ottobre 2000.
- Hess R., *La valse: un romantisme révolutionnaire*, Editions Métailié, Paris 2003.
- Hogarth W., *Dell'Azione*, in *L'analisi della bellezza scritta col disegno di fissar l'idee vaghe del gusto*, Per Gio: Paolo Fantechi all'Inseg. della Verità in Via Grande, Livorno 1761.
- Horwitz D. L., *Michel Fokine*, Twayne Publishers, 1985.
- Izzo T., *Hai mutato il mio lamento in danza*, Gruppo Editoriale Viator, Milano 2012.

Maria Serena Cadoni

Influenza e immaginario della Danza nell'educazione di genere e nella narrativa dal XVII al XIX secolo.
Tesi di Dottorato in Storia della Pedagogia. Università degli Studi di Sassari.

- *Kavanagh J., Rudolf Nureyev: the life*, Fig Tree, 2007.
- Knowles M., *The wicked waltz and other scandalous dances*, McFarland & Company, Inc, United States of America 2009.
- Kostelanetz R., J. Anderson, *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, Da Capo Press, 1998.
- Kracauer S., *La massa come ornamento*, PRISMI, Napoli 1982.
- Krasovskaia V., *Marius Petipa and "The sleeping beauty"*, Edizioni 49-53, Volume 49 di Dance perspectives, Dance Perspectives Foundation, 1972.
- Kristy D., *George Balanchine: American Ballet Master*, Lerner Publications Company, New York 1996.
- Leshkov D. I., Beuamont C. W. (a cura di), *Marius Petipa*, C. W. Beaumont, 1971.
- Lewis H., *Il tempo di parlare. Sopravvivere nel lager a tempo di danza. Diario di una ballerina ebrea*, Einaudi, Torino 1996.
- Livio A., *Béjart, L'Age d'Homme*, Paris 2004.
- Lombardi C., *Danza e buone maniere nella società dell'antico regime*, Arezzo Mediateca del Barocco, Editrice Europea s.r.l., Roma 1991.
- Magri G., *Trattato teorico-prattico di ballo*, V. Orsino, Napoli 1779.
- Major A., Barton B., Rimmer C., *Il ballo delle debuttanti*, Harlequin Mondadori S.p.A, Milano 2005.

- Manacorda M. A., *Istruzione ed emancipazione della donna nel risorgimento. Riletture e considerazioni*, in Soldani S., *L'educazione delle donne*, Franco Angeli, Milano 1991.
- Markessinis A., *Historia de la danza desde sus orìgenes*, Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, Madrid 1995.
- Mason F., *I Remember Balanchine: Recollections of the Ballet Master by Those Who Knew Him*, New York 1991.
- Massine L., Coppola L., Della Pietra S. (a cura di), *Introduzione alla teoria di composizione coreografica*, Fondazione Leonide Massine, 2007.
- Massine L., *My Life in ballet*, New York 1968.
- McDonagh D., *George Balanchine*, Boston 1983.
- Meisner N., *The Role of Marius Petipa in the Creation of Russian Ballet*, University of Cambridge, 2013.
- Meyer-Stabley B., *Rudolf Nureyev - Biografia di un ribelle, tradotto da Elga Mugellini*, Torino, Edizioni Lindau, 2009.
- Moeschen S., *Debutantes, Disease, and Democracy: Discourses of Gender and Nationhood in 1930s Polio Pageants*, in *Women's Studies: An interdisciplinary journal*, 41, 3, 2012.
- Moore L., *Vaslav Nijinskiy. Un salto nel buio*, EDT, Torino, 2014.
- Nijinsky V., *Diari*, Adelphi, Milano 2000.
- Nijinsky V. F., *Journal de Nijinsky*, Traduit et préfacé par G. Solpray, [4e édition.], E. Grevin et fils, 1953.

- Norton L., *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina and London 2004.
- Noverre J-G., *Lettres sur la danse, et sur les ballettes*, A. Delaroche, Lyon 1760.
- Nureyev R., *Nureyev: an autobiography*, Dutton 1963.
- Pappacena F., *Il Linguaggio della danza classica. Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma 2012.
- Pappacena F., *La danza accademica sotto Luigi XV*, in *La danza classica*, Editori Laterza, Bari 2009.
- Pappacena F., *La danza classica*, Editori Laterza, Bari 2009.
- Pappacena F., *Ricostruzione della linea stilistica di Carlo Blasis*, Chorégraphie, n. s., n. 1, 2001, Roma, Meltemi, 2003.
- Perrot J., Ronzani D., *Caterina ovvero la figlia del bandito*, Tipografia delle Belle Arti, Bologna 1854.
- Perrot J., Ronzani D., *Odetta: ballo storico diviso in un prologo e sei atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1854.
- Petipa M., Bonelli V. (a cura di), *Memorie*, Gremese Editore, 2010; M. Petipa, L. Garafola (a cura di), *The Diaries of Marius Petipa*, Society of Dance History Scholars, 1992.
- Petipa M., Moore L. (a cura di), *Russian Ballet Master: The Memoirs of Marius Petipa*, Macmillan, 1958.

- Pilati R., *La Nunziatella. L'organizzazione di un'accademia militare 1787-1987*, Guida Editore, Napoli 1987.
- Poesio G., *To and by Enrico Cecchetti*, Joker, 2010.
- Pontremoli A., *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Firenze 2002.
- Prina A. M., *Allegro*, in *Corso di danza classica*, Volume I, Gremese Editore, Roma 2003.
- Ravanola G., *Scuola Militare Nunziatella 1787-1987, 200 anni di storia*, Scuola Militare Nunziatella, Napoli 1987.
- Rebling E., (tradotto da D. Mercer), *Marius Petipa, Master of Classical Ballet*, Monterey Institute of International Studies, 1980.
- Ritorni C., *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò*, Guglielmini e Radaelli, Milano 1838.
- Rossi L., *Enrico Cecchetti: il maestro dei maestri*, Edizioni della danza, 1978.
- Saint-Léon A., Pappacena F. (a cura di), *La Sténochorégraphie*, (n. mon. di *Chorégraphie*, n. s., a. 4, n. 4, 2004), CNR, "Progetto Finalizzato Beni Culturali", LIM, Lucca 2006.
- Saint-Léon A., Guest I. F., *Letters from a ballet-master: the correspondence of Arthur Saint-Léon*, Dance Books, 1981.
- Saint-Léon A., *Stenochoreography, Or, The Art of Writing Dancing Swiftly*, (tradotto da Raymond Lister), R. Lister, 1992.

- Salvini E., *Ada e le altre. Donne cattoliche tra fascismo e democrazia*, FrancoAngeli, Milano 2013.
- Sani F., *La riforma dei conservatori tra emancipazione e reclusione*, in *Collegi, seminari e conservatori nella Toscana di Pietro Leopoldo*, Editrice La Scuola, Brescia 2001.
- Sasportes J. (a cura di), *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011.
- Scafidi N., *La danza nella scuola pubblica italiana: il Liceo Femminile dell'epoca fascista*, in *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Atti del 1 Convegno, AIRDanza Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza, Roma 2003.
- Seibert B., *George Balanchine*, The Rosen Publishing Group, New York 2006.
- Shawn T., *Quattordicesima lezione - La danza maschile*, in *Dobbiamo danzare – Dance We Must*, traduzione a cura di A. Fabbro e S. Tommasini, Gremese, Roma 2008.
- Shearer M., *Balletmaster: A Dancer's View of George Balanchine*, London 1986.
- Solway D., *Nureyev: His Life*, William Morrow & Co, 1998.
- Sorignet P. E., «*Danser au-delà de la douleur*», *Actes de la recherche en sciences sociales*, *Le Seuil*, 3/2006 (n° 163).
- Taglioni F., *La Gitana. Ballo fantastico in tre parti ed un prologo*, Gaspare Truffi, Milano 1841.

- Taglioni F., *La Silfide, ballo fantastico in 3 atti*, Tip. Rizzi, San Benedetto 1845.
- Taglioni F., *Satanella, ballo fantastico in sei parti*, Gaspare Truffi, Milano 1842.
- Teachout T., *All in the Dances: A Brief Life of George Balanchine*, New York 2004.
- Testa A., *Rudolf Nureyev. Genio e sessualità*, Gremese Editore, Roma 2014.
- Tonelli A., *Vizio e immoralità*, in *E ballando ballando: la storia d'Italia a passi di danza (1815 – 1996)*, Franco Angeli, Milano 1998.
- Ulivieri S., *Alfabetizzazione, processi di scolarizzazione femminile e percorsi professionali, tra tradizione e mutamento*, in Galoppini A., Ulivieri S. (a cura di), *Educazione e Ruolo Femminile. La condizione delle donne in Italia dal dopoguerra a oggi*, La Nuova Italia, Scandicci 1992.
- Vaganova A., Alberi A., Pappacena F. (a cura di) *Tours En L'Air*, in *Le basi della danza classica*, Gremese Editore, Roma 2007.
- Van Gennep A., *Il fidanzamento e il matrimonio*, in *I riti di passaggio*, Editore Boringhieri, Torino 1981.
- Van Gennep A., *La classificazione dei riti*, in *I riti di passaggio*, Editore Boringhieri, Torino 1981.
- Vaughan D., *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, 1999.
- Veroli P., *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001.

- Veroli P., *Corpi docili e macchine da guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, in Cairon. *Revista de Ciencias de la Danza*, n.7, 2001.
- Viganò S., *I Titani: ballo mitologico*, Stamperia di Giacomo Pirola, Milano 1819.
- Viganò S., *La spada di Kenneth: ballo eroico*, Vincenzo Rizzi, Venezia 1819.
- Viganò S., *La Vestale: Azione tragica in cinque atti*, Tipografia Flaminia, Napoli 1834.
- Viganò S., *Pometeo: ballo mitologico*, Società Tipografica de Classici Italiani, Milano 1813.
- Vigarello G., *Histoire de la beauté: Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Éditions du Seuil, coll. «Histoire de la France politique», Paris 2004.
- Vigarello G., *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Éditions universitaires, Paris 1978.
- Volkov S., *Balanchine-Ciaikovskij - Conversazioni con George Balanchine*, Di Giacomo editore, 1993.
- Watson P., *Nureyev: A Biography*, Londra, Hodder & Stoughton, 1994.
- WienORF.at, 09.02.2010
- WienORF.at, 09.02.2007

- Wiley R. J., *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, Clarendon press Oxford, New York 1997.