

# «L'ora di Dalila»: danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti

GIULIA TADDEO

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**T**RA I MUTAMENTI CHE, IN ITALIA COME IN LARGA PARTE D'EUROPA, INVESTONO LO SFACCETTATO PANORAMA DELLE PRATICHE DEL CORPO ALL'INDOMANI DELLA FINE DEL PRIMO CONFLITTO MONDIALE, UN POSTO CERTO NON SECONDARIO È OCCUPATO DA QUELLI RELATIVI AI BALLI DI SOCIETÀ<sup>1</sup>, I QUALI, ANALOGAMENTE A QUANTO ACCADE NEL CASO DELL'ABBIGLIAMENTO O DEGLI SPORT, APPAIONO AL CENTRO DI UNA COMPLESSA DINAMICA DI INFLUENZE CULTURALI CHE FINISCONO PER MUTARNE RADICALMENTE I CONNOTATI.

Fondamentalmente adottando il punto di vista della stampa italiana degli Anni Venti, si affronteranno qui alcune questioni concernenti la penetrazione e la progressiva affermazione, in ambito italiano, dei balli *jazz* di matrice afro-americana, dapprima rilevando i caratteri dominanti del discorso giornalistico italiano su queste danze, poi affrontando rapidamente il caso dello scrittore e giornalista novarese MARCO RAMPERTI<sup>2</sup>; rispetto a quest'autore, infatti, si osserverà soprattutto come egli giungesse a ravvisare non poche implicazioni di natura socio-politica nei balli d'oltreoceano e nelle danze di varietà, addirittura additando le esibizioni di danzatrici nere e i numeri delle cosiddette *girls* (specie nel caso di quelle che, seppur di nazionalità tedesca, si presentavano però come autentiche americane) come una sorta di minaccia alla morale, all'ordine e all'economia della propria nazione.

È stato ormai ampiamente dimostrato, specie negli studi di area musicologica<sup>3</sup>, come l'arrivo delle truppe americane in Europa durante la Prima Guerra Mondiale abbia fornito un fortissimo impulso alla conoscenza e al successo delle musiche *jazz* nel Vecchio Mondo, le quali, negli anni del conflitto così come per tutto il decennio successivo, risultano fondamentalmente destinate ad accompagnare il ballo.

Sia che si tratti di orchestre americane – come quelle ricordate, fra gli altri, dal maestro di ballo romano Enrico Pichetti<sup>4</sup> – o di musicisti italiani che tentano di incamerare moduli e stili dei colleghi d'oltreoceano, il *jazz* – nella sua variante *straight* (o «bianca») – inizia rapidamente a fare il proprio imponente ingresso in sale da ballo, *tabarin*, hotel di lusso e altri ritrovi danzanti.

Durante la guerra e, in misura sempre maggiore, nel corso di tutti gli Anni Venti, allora, balli come l'*one-step*<sup>5</sup>, per la verità già noto nel decennio precedente, il *fox-trot*<sup>6</sup>, certo quello maggiormente praticato, e, a partire dal 1925–1926, i ben più impegnativi *shimmy*<sup>7</sup> e *charleston*<sup>8</sup> diventano un vero e proprio fenomeno di costume, certo ulteriormente sostenuto dai successi che, a livello internazionale, gli artisti afro-americani riscuotevano sui palcoscenici di varietà e caffè-concerto, come nel caso, celeberrimo, di Joséphine Baker<sup>9</sup>.

La voga delle danze *jazz* non manca di suscitare reazioni da parte delle Autorità, sia per oggettive questioni di ordine pubblico sia, specie con il consolidarsi del regime fascista, per ragioni di carattere ideologico: circolari e ordinanze sono infatti emesse a più riprese dal Ministero dell'Interno e dai prefetti (si pensi almeno al decreto prefettizio che, diramato nella notte di capodanno del 1926, ordina la chiusura del Teatro Sperimentale degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, cui, notoriamente, era annessa una sala da ballo<sup>10</sup>), ma nessuno di questi provvedimenti riesce davvero a intaccare gli entusiasmi per i balli *jazz*, destinati a essere praticati ancora per tutto il periodo fra le due guerre<sup>11</sup>.

Prima di entrare nel merito del discorso giornalistico italiano degli Anni Venti e al fine di meglio comprenderne alcuni tratti costitutivi, è forse bene interrogarsi sulle principali caratteristiche tecniche delle danze *jazz*<sup>12</sup> e, soprattutto, sulle modalità di gestione corporea ad esse sottese, dal momento che simili forme di ballo prevedevano un utilizzo del corpo per molti versi inedito nell'Italia del tempo, a partire, ovviamente, dall'assimilazione del carattere percussivo e sincopato della musica e dalla qualità della relazione stabilita con il *partner*.

Se da una parte è allora evidente come la ritmica indiolata della musica *jazz* comportasse l'esecuzione di passi saltati, spesso eseguiti su una sola gamba e lungo traiettorie più complesse rispetto al passato<sup>13</sup>, per quanto riguarda le dinamiche di coppia si vede come i danzatori, non più stretti nell'abbraccio composto della «coppia chiusa» caratteristica del *valzer*, si muovessero spesso petto contro petto, o tenendosi per una sola mano o, addirittura, rimanendo totalmente staccati l'uno dall'altro, così concentrandosi, da un lato, sulla propria individuale esperienza di danza, e sviluppando, dall'altro, una diversa forma di sintonia con il proprio compagno.

Accanto a questo, inoltre, occorre rimarcare come i balli *jazz* implicassero la mobilitazione di parti del corpo tradizionalmente mantenute ferme, innanzitutto il bacino e il busto, e lasciassero spazio a forme di «improvvisazione» soprattutto nella scelta del percorso da compiere all'interno della sala, il tutto seguendo una dinamica vicina a quella che – seppur con specifico riferimento alla danza *modern jazz* destinata a cinema e teatro – Eliane Séguin ha così descritto:

Dans la mise en rythme de l'espace et du temps générée par le corps du danseur interviennent puissamment l'énergie, le travail de la tonicité, la vitesse des matières contrastées du corps. Le corps du danseur jazz est alors un corps «moderne» qui s'oppose au corps dansant classique, verticalisé, aligné et harmonieux. Les lieux générateurs du mouvement se situent vers le centre du corps, le pelvis. Le danseur ne cherche pas non plus à transcender son rapport à la pesanteur par l'élévation. Tellurique, il joue avec elle dans une relative «abandon-rebond»[...]»<sup>14</sup>

Scosso da una musica che ne velocizza l'azione quasi impedendogli di portare a termine i movimenti, spinto verso forme di relazione maggiormente diversificate con il proprio *partner* e sollecitato a muoversi in ogni sua parte e secondo percorsi solo relativamente prestabiliti, il corpo danzante sembra quasi andare incontro a una sorta di complessiva *ri-sensibilizzazione*, calato com'è in un'esperienza coreica e relazionale culturalmente inusuale, sensorialmente complessa e solo parzialmente sensibile a forme di condizionamento e coercizione di carattere sociopolitico.

Questo tipo di corporeità è al centro del discorso giornalistico che, negli Anni Venti, si interessa ai balli *jazz*: è attorno al corpo danzante, infatti, che fioriscono i contributi di cui ci si occuperà adesso, i quali, come vedremo, vi si riferiscono non soltanto con intenti descrittivi ma vi rintracciano lo spunto per affrontare tematiche di più ampia portata, quasi che il corpo recasse in sé – o, meglio, negli atteggiamenti assunti attraverso la danza – le tracce di una situazione socio-antropologica collettiva, quasi che, cioè, in esso fosse possibile ravvisare l'impronta del tempo presente, dai segni (profondissimi) lasciati dalla Grande Guerra fino ai proclami (e ai timori) del nascente regime fascista.

Se è senza dubbio stimolante indagare l'immaginario che le danze (così come le musiche) *jazz* sembrano suggerire a quanti, certo non ingenuamente, tentano di descriverle<sup>15</sup>, ancor più significative appaiono qui le riflessioni di quanti, sulla stampa degli Anni Venti, concepiscono questi balli come fatto sociale e di costume, tentando di comprendere le ragioni che ne hanno decretato il successo e i legami che essi intrattengono con la storia recente e con l'attualità.

Da questo punto di vista, allora, non è difficile individuare alcune tematiche e considerazioni ricorrenti. Centrale, innanzitutto, è il riferimento alla Grande Guerra intesa non soltanto come cornice storico-culturale all'interno della quale il *jazz* (similmente ad altre pratiche, prodotti e abitudini americani) aveva iniziato a diffondersi in Italia; il Primo Conflitto Mondiale, infatti, appare anche come l'incubatrice di quelle generazioni<sup>16</sup> che, nel turbinio delle danze afro-americane affermatesi nel dopoguerra, avevano finito per rintracciare una sorta di sintonia con la propria condizione, tesa fra desiderio di ritorno alla vita, anelito verso una forma di esistenza più intensa e profondamente sentita, ansia di tagliare i ponti con sistemi teorico-normativi ormai ritenuti obsoleti e inesausta ricerca di senso.

È proprio a questa sorta di impulso palingenetico che sembra dar voce FILIPPO SACCHI in un articolo del 1922 intitolato «Dancing» e pubblicato sul Corriere della sera. Luogo del desiderio in cui le culture hanno storicamente proiettato il proprio bisogno di esotismo, il *dancing* è, per SACCHI, la dimensione in cui l'individuo con-

temporaneo può fare un'esperienza di vita intensa, potente, non filtrata e imbrigliata da valori e sovrastrutture di matrice borghese.

Scrive infatti:

Storicamente, il dancing rappresenta nel mondo moderno una manifestazione dell'esotico. Come metà della sensibilità di un individuo è fatta di desideri, metà della cultura di un'epoca è fatta di esotico. Ogni epoca ha il suo: ha un'isola di Citera o degli Orti delle Esperidi dove colloca il suo ideale di vita immaginativa e proietta la sua nostalgia. Vicino o lontano, reale o fittizio, gli uomini hanno sempre avuto bisogno di serbarsi al di sopra del quotidiano e insieme al di sotto dell'eterno, un piccolo paradiso esotico e sentimentale, piacevole albergo alla fantasia, in cui rifugiare i loro sogni. Surrogato della favola, esso soddisfa a quel senso del meraviglioso che inconscio e latente perdura all'età infantile e agli stadi mitici.<sup>17</sup>

È poi interessante notare come l'autore tenti di illustrare il carattere delle danze *jazz* definendole nei termini di balli «tropicali» ed evocandole come il prodotto di una natura florida, vitale, scevra da ogni meccanicismo e rispetto alla quale l'essere umano sembra vivere in totale armonia.

Dinanzi a siffatto miraggio, l'uomo occidentale non sembra avere esitazioni e si spinge a introiettare (letteralmente incamerandoli nel proprio corpo) atteggiamenti e movenze provenienti da paesi anche molto lontani, il tutto, evidentemente, con l'intento di rieducare e ricostruire se stesso:

Le danze moderne sono esclusivamente danze tropicali. [...] Da questo punto di vista, l'introduzione del *jazz band* [...] nelle nostre sale da ballo, formerà certamente nella storia della cultura del nostro secolo una data decisiva. [...] È, se si pensa bene, tutta una rieducazione che, acclimatando nelle nostre gambe [...] l'erotico-esotica maniera dei ritmi nuovi, tende a modificare attraverso quello schema somatico la nostra preformazione mentale.<sup>18</sup>

Si rivela forte, inoltre, l'idea secondo cui il ballo *jazz* incarni una diffusa (e al contempo profonda) condizione di instabilità e irrequietezza, tanto che, nel 1928, ARNALDO FRACCAROLI scrive:

Ogni danza ha il colore del suo tempo. [...] La danza è il riflesso della vita. Guardate una sala da ballo. A un angolo una orchestrina in parossismo. Le coppie si muovono nel breve quadro di una pedana volutamente ristretta. Non c'è posto per fare un passo, ci si tocca gomito a gomito, ginocchio a ginocchio. Ma questo è bello, questo si cerca e si vuole. La sala è grande, ma tutte le coppie si rinserrano su quello scampolo di pavimento fra le barriere dei tavolini. Si deve sentire la ressa intorno, come nella corsa alla vita, ci si deve fare strada a forza di braccia, e di piedi. Ci fosse comodità di ballare, non sarebbe più come nella vita. E non potresti tanto stringere la tua dama, e studiarne il carattere in tutte le sue espressioni. [...] Le danze moderne sono troppo ardite, troppo nude? È il riflesso dell'ora. Il mondo tentenna in un periodo di assestamento: cerca il suo equilibrio, e non ha ancora la sua danza. Così è sempre con un piede sollevato, ad assaggiare il ritmo.<sup>19</sup>

Accanto a ciò, specie sul finire del decennio, divengono sempre più forti le voci di quanti, evidentemente sposando la retorica e la politica del Regime, si oppongono aspramente alle danze di provenienza afro-americana e mettono così in campo, anche in ambito coreico, quell'opposizione fra tradizione classica (o latina) e modernità straniera (ma soprattutto americana) che continuerà a caratterizzare molti discorsi giornalistici e letterari italiani ancora per tutti gli Anni Trenta<sup>20</sup>.

Lungo i binari di simile contrapposizione si muove, ad esempio, un contributo pubblicato su *La Domenica del Corriere* nel 1927 e intitolato «Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'». Come antidoto alla pedissequa imitazione delle «contorsioni epilettoidi del *fox trot*, dello *shimmy*, del *charleston* e del *black bottom*», infatti, l'autore del contributo propone di ispirarsi alle danze della civiltà greca e latina, presentata come culla dell'Italia mussoliniana: «ma se imitatori vogliamo esser, siamo almeno di noi stessi. Richiamiamo le danze della civiltà da cui la nostra è scaturita»<sup>21</sup>.

Il richiamo al mondo greco-romano echeggia anche nel rapido scambio di battute che, sempre nel 1927, coinvolge PIETRO SOLARI e ANTON GIULIO BRAGAGLIA<sup>22</sup>, rispettivamente sulle colonne de *Il Popolo di Roma* e de *La Tribuna*<sup>23</sup>. Nell'indagare le cause e, soprattutto, nel prefigurare le possibili conseguenze di un fenomeno culturale che, come quello delle danze *jazz*, appariva per molti versi inusuale e impreveduto, i due autori stabiliscono una netta antinomia fra la cultura italiana e quella americana in cui, sorrette dall'appello alla difesa delle «tradizioni» nazionali, finivano tuttavia per confluire istanze certo non legate al problema delle abitudini tersicoree degli italiani.

Anche attraverso i discorsi sul ballo, infatti, prende corpo la rappresentazione di un'America solo in apparenza caratterizzata da una «natura esuberante»<sup>24</sup> e da una «forza magnifica»<sup>25</sup>, in quanto, nel profondo, essa è ritratta come una nazione fondamentalmente «barbara»<sup>26</sup>, «antiellenica»<sup>27</sup> – dunque irreparabilmente lontana dall'Europa (e dall'Italia) in termini di tradizioni e riferimenti culturali – e, soprattutto, animata da un aggressivo programma di imperialismo economico.

Nello specifico, ci si accorge di come, svanita l'illusione di una danza quale manifestazione di sano esotismo e schietta vitalità, i balli *jazz* siano ora accusati di rappresentare l'ennesimo prodotto degenerare di una civiltà che fagocita barbaramente abitudini e tradizioni (in questo caso quelle africane, a loro volta percepite come espressione di bassezza e bestialità) solo per trasformarle in fenomeni di moda e, soprattutto, in prodotti di consumo mediante i quali imporre il proprio dominio economico e culturale sul resto del mondo.

Da questa prospettiva, allora, i balli *jazz* non possono che apparire come manifestazione di una «modernità» da condannare a gran voce, in quanto percepita nei termini di mero sviluppo economico e avanzamento tecnico, cui fanno da contraltare, però, tendenze e comportamenti del tutto estranei al temperamento italiano (o meglio «latino») come l'oblio delle tradizioni, l'irrazionalità, lo scetticismo e la mancanza di sensibilità<sup>28</sup>.

È contro una simile visione della modernità americana che si scaglia senza indugio PIETRO SOLARI:

Ma passi che così si danzi, se così pare, a Buffalo, a Cincinnati e nel Massachussets: qualche ragione a costoro non manca. La stessa lingua che vi si parla, sincopata, smozzicata a contrattempo, sembra accusare una specie di remota consanguineità con la danza negra; la modestia vi è sconosciuta, gli eccessi d'ogni genere sono lì come di casa, i difetti sono i più grandi del mondo e le mezze misure non hanno il visto sul passaporto per entrarvi, tanto che non si può bere senza ubriacarsi, sposare senza divorziare, pregare senza fondare una propria religione particolare, nuova di zecca. Ma in Italia, ma a Roma! E non mi si venga a ricantare il ritornello che gli italiani non sanno né possono esser moderni senza seguire pedissequamente questi barbari d'oltremare, così nelle industrie e come nelle piacevolezze della vita. Se il charleston è moderno, che è quanto dire ultima moda, non abbiamo noi mezza dozzina di tali mode, eguali e migliori, nostre e cristiane, antiche quanto la nostra terra, da contrapporre al puro ballo negro di San Vito dernier cri? E lasciamo pure da parte i romani, per non cadere nel vizio opposto. Ma la tarantella? La furlana? Il saltarello? Il trescone?<sup>29</sup>

Gran parte delle questioni suggerite fino a questo punto, dal richiamo alla Grande Guerra fino alle posizioni di stampo antiamericano, sembrano idealmente compendiate nel volume *Luoghi di danza* dato alle stampe nel 1930 da MARCO RAMPERTI, giornalista e scrittore oggi pressoché dimenticato, ma certo di non secondario interesse per lo studio della danza italiana nel Primo Novecento, se non altro in ragione degli articoli da lui pubblicati sull'argomento e della prefazione, datata 1927, al saggio *La danza come un modo di essere* della danzatrice JIA RUSKAJA<sup>30</sup>.

Sostanzialmente frutto della ripubblicazione di testi giornalistici dedicati tanto alle danze di coppia quanto a quelle teatrali<sup>31</sup>, in *Luoghi di danza* RAMPERTI presenta una galleria di ritratti dal vero<sup>32</sup> raffiguranti alcuni degli ambienti in cui, nella Milano degli Anni Venti, si praticavano i balli da sala: sia che si tratti di un *tabarin*, di un baraccone da fiera, di un salotto borghese o di un ritrovo clandestino, l'autore colloca sé stesso al centro della narrazione vestendo i panni di un osservatore (o, meglio, di un intellettuale decisamente privo di doti tersicoree) che, profondamente scosso e talvolta persino turbato dalla viva energia dei corpi in movimento, rintraccia nella danza l'impulso per stabilire delle connessioni fra fenomeni di costume e istanze di carattere socio-politico, oltre che, non secondariamente, per manifestare le proprie inquietudini dinanzi all'avvicinarsi costante di mode e tendenze.

Ed è proprio rispetto a una simile attitudine alla contestualizzazione e alla problematizzazione, seppur venata di un insopprimibile afflato lirico, che il discorso sulle danze *jazz* risulta di particolare rilievo, in quanto lascia emergere con assoluta chiarezza il rapporto fortemente problematico che RAMPERTI intrattiene col proprio tempo e, soprattutto, con quelle manifestazioni della «modernità» in cui gli sembra di ravvisare una minaccia all'ordine sociale e all'integrità morale.

Costantemente scisso tra la fascinazione per usi e costumi d'attualità e l'incapacità di aderirvi totalmente, allora, RAMPERTI finisce per inserire il discorso sui balli *jazz* all'interno di un più generale (sebbene spesso non agevolmente percepibile) atteggiamento di difesa della «tradizione», certo implicito quando, davanti ai balli *jazz* così come alle *performance* di artisti neri e delle *girls* del varietà, vi coglie una

sorta di concretizzazione della fine della civiltà, annuncio di apocalissi, rovesciamento di tutti i valori.

Nel rievocare l'atmosfera di un *tabarin*, ad esempio, scrive:

Ogni cosa qua dentro è falsata e burlata: la luce cangiante come la decorazione floreale, i sorrisi delle donne come i pezzi di musica, che i sonatori usano interrompere a mezza battuta per lasciarci col piede sospeso. E qua un vinaccio diventa champagne, il Parsifal diventa un fox-trot. Ogni cosa a rovescio; oppure a sproposito: il danseur lenone che balla nello stile dei principi: o il principe incognito che s'ubbrica come lo staffiere. [...] La vera peccaminosità del *Tabarin* è in questa imitazione irridente, per quanto inconsapevole, d'ogni casta poesia. E poi anche nella sua labilità. Tutto qui par vivere ad alta tensione, ed è effimero più che tutto; e significa, nel massimo luccicare, la maggiore inconsistenza. [...] Ma forse l'episodio più espressivo della vita *tabarinesca*, è in quello scherzo della musica interrotta prima di concludere. [...] Ma questa mancanza della battuta di riposo esprime precisamente l'allegrezza del *Tabarin*: musica che non conclude; fuoco che non consuma; illusione, trepidazione che lascia l'anima più inappagata e più sofferente di prima.<sup>33</sup>

Si comprende come, nella prospettiva di RAMPERTI, l'immoralità di simili ambienti debba essere ricercata sia nella radicale distorsione di valori e qualità che sembra regnarvi incontrastata (nel vino scadente spacciato per *champagne* o nel brano d'opera ridotto a squallido ballabile), sia in quella sorta di scimmiettamento della danza che diviene un oltraggio alla vita stessa, come si evince dalla suggestiva immagine di chi, arrestatasi subitaneamente la musica, rimane bloccato con la gamba a mezz'aria senza poter compiere il passo che era intento a eseguire: si avverte così il senso di un entusiasmo smorzato, di un impulso di vita ridotto a posa stereotipata, di uno stato d'animo, insomma, che nasce sì dall'esperienza della danza ma che sembra suggerire una condizione più generale.

Senza poter chiaramente entrare nel merito della varietà di temi, toni e atteggiamenti che attraversano il volume, occorre però rimarcare come in esso uno spazio non trascurabile sia occupato da rimandi, immagini e metafore di natura bellica, quasi che, dinanzi alle insidie culturali ingenerate dal *jazz* (inteso qui nella doppia declinazione di ballo di società e di spettacolo di intrattenimento), la guerra costituisse per l'autore non soltanto uno strumento di elaborazione discorsiva ma anche un dispositivo di articolazione del pensiero.

Ciò risulta particolarmente evidente nel momento in cui, riferendosi soprattutto alle danze destinate al varietà, RAMPERTI ravvisa nel corpo danzante femminile un conturbante strumento di riscatto politico da parte di popoli storicamente oppressi come quello africano, incarnato dalla giovane e affascinante Joséphine Baker, o reduci da pesanti sconfitte belliche come quello tedesco, in questo caso alludendo ai numeri danzati di quelle fanciulle che, sebbene di provenienza mitteleuropea, si presentavano spesso come autentiche *girls* americane.

Quasi spinto da una sorta di «ossessione del nemico»<sup>34</sup>, che lo conduce a impiegare alcuni tratti caratteristici della costruzione dell'alterità – dalle anomalie fisiche e morali alle innate tendenze al complotto e alla feroce lotta per la vita – RAM-

PERTI lancia messaggi di allerta alla propria nazione, minacciata da un «Altro» nel quale gli stereotipi finiscono per stratificarsi e per accogliere l'immagine subumana del «negro» così come quella del tedesco sanguinario e della donna corruttrice.

Se, dunque, contemplando un ritratto di Joséphine Baker, RAMPERTI dichiara:

Riguardo questa Baker, la trionfatrice di Parigi. Non è vestita che di gioielli. Ma ciò che più splende in lei, si vede, è la gioia, la superbia del suo pubblico bianco. A osservare bene, però, un resto di sgomento è rimasto nell'occhio inorgogliuto; [...] come un ricordo di piantagione, un riflesso di esilio, un timore di frusta.

Forse anche il popolo nero [...] prepara la sua rivincita per mezzo delle donne, Esse, le nuove conquistatrici, sono le nunzie dell'insurrezione, le Giuditte nel campo nemico. L'orda verrà dietro la ballerina a sonagli. [...]

All'armi, fratelli ariani. L'Etiopia è risalita da Cartagine; Annibale è di nuovo alle porte. All'armi, o è finita. Chi vince, è la ballerina negra [,]<sup>35</sup>

a proposito del pericolo costituito dalle danzatrici tedesche si legge invece:

Passatemi la visione bellicosa. Dev'essere proprio andata così. Fracassato l'«onesto pugno» di Hindenburg, avran pensato d'utilizzare le infide manine affusolate. Qualche volta Dalila riesce, là dove Sansone si rompe le nocche. Dunque attenti, italiani. Fronteggiata la spada, ora bisogna stare in guarda dalle forbici. Questa è l'ora di Dalila.<sup>36</sup>

Il rimando alla guerra è dunque filtrato attraverso l'immagine minacciosa della donna che danza: l'evocazione, allettante e sbrigativa al contempo, di figure come quelle di Giuditta, Dalila o Brunilde, serve sì a RAMPERTI per suggerire una situazione di insidia e di pericolo, ma gli consente anche di rimarcare la miseria del proprio tempo, in cui le danzatrici, ben lungi dall'incarnare l'emblema della *femme fatale* o dell'eroina biblica, possono solo cercare di trarre qualche magro profitto dai grandi mutamenti storici che le investono e di raccontare «ballando, un po' della loro storia desolata»<sup>37</sup>.

Gettando dunque uno sguardo sui diversi esempi appena proposti, ci si accorge di come il corpo danzante – in questo caso osservato attraverso il filtro del testo giornalistico e letterario – possa costituire una prospettiva non secondaria da cui guardare la storia e, soprattutto, le sue rappresentazioni, di volta in volta rivelandosi terreno di coltura del desiderio collettivo, viatico per il diffondersi di pratiche e modelli comportamentali, strumento di lotta culturale e politica e, in definitiva, fonte pressoché inesauribile di suggestione per giornalisti e letterati.

Nei casi qui rapidamente presentati, infatti, il discorso sulle pratiche coreiche riesce a registrare, seppur trasfigurandolo letterariamente, il polso di uno snodo ben preciso e quanto mai insidioso della storia italiana: la rappresentazione del decennio successivo alla Grande Guerra che ne emerge si rivela dunque contraddittoria e sospesa, ponendosi come catalizzatore di scontri generazionali<sup>38</sup> e contrapposizioni valoriali, istanze di apertura al nuovo e ricorso più o meno artificioso e violento al pregiudizio e allo stereotipo.

Il punto di vista sul corpo, insomma, lascia trapelare umori, istanze e prospettive culturalmente molto diffusi, così restituendo la traccia di una condizione col-



lettiva solo parzialmente sondabile e forse permeata da quel senso di incompiuto e di indicibile che MARCO RAMPERTI sembrava amaramente avvertire quando, ascoltando la musica dei *tabarin*, dichiarava: «Una musica interrotta è tragica come una morte violenta. Un'idea che doveva risolversi; un'idea, cioè un'esistenza, che doveva ricomporsi nell'infinito, è rimasta senza epilogo e senza pace»<sup>39</sup>.

## B I B L I O G R A F I A

- ALBERTI A. C., *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974.
- BRAGAGLIA A. G., «Charleston», in: *La Tribuna*, 28 ottobre 1927.
- ID., *Jazz Band*, Corbaccio, Milano 1929.
- CERCHIARI L., *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, L'Epos, Palermo 2003.
- ID., «How to make a career by writing against jazz: Anton Giulio Bragaglia's Jazz Band (1929)», in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 49/2, 2015, pp. 462-473.
- CERQUIGLINI O., «Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'», in: *La Domenica del Corriere*, anno XXIX, n. 31, 31 luglio 1927.
- FRACCAROLI A., «Dancing», in: *Corriere della sera*, 29 febbraio 1928.
- JACOTOT S., *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Nouveau Monde, Paris 2013.
- MAZZOLETTI A., *Il jazz in Italia*, EDT, Torino 2010.
- NACCI M., *L'antiamericanismo in Italia negli Anni Trenta*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- PICCHETTI E., *Mezzo secolo di danze*, Edizioni Vis, Roma 1935.
- POESIO C., «Il jazz e il regime fascista. Introduzione a una ricerca», in AA.VV., *Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven*, a cura di S. Klauk, L. Aversano, R. Kleinertz, Studio Verlag, Sinzig 2015, pp. 165-175.
- RAMPERTI M., *Luoghi di danza*, Buratti, Torino 1930.
- RIMONDI G., *Jazz Band. Percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*, Mursia, Milano 1994.
- ID., *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 1999.
- ROSE P., *Jazz Cleopatra: Joséphine Baker in her time*, Vintage, London 1991.
- RUSKAJA J., *La danza come un modo di essere*, I.R.A.G., Milano 1927 [Ristampa Alpes. Milano 1928].
- SACCHI F., «Dancing», in: *Corriere della sera*, 11 febbraio 1922.
- SÉGUIN É., *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2007.
- SOLARI P., «Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 2 ottobre 1927.
- ID., «Carri di ritorno - Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 8 novembre 1927.
- TADDEO G., «Il posto del corpo: Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre», in: *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, Nr. 4, 2013, pp. 57-116, [danzaericerca.unibo.it/](http://danzaericerca.unibo.it/).
- VENTRONE A., *La seduzione totalitaria*, Donzelli, Roma 2003.
- ID., *L'ossessione del nemico*, Donzelli, Roma 2006.
- VEROLI P., *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in AA.VV., *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, a cura di G. Poesio e A. Pontremoli, Aracne, Roma 2008, pp. 11-19.
- WERTH L., *Danse, danseurs, dancing*, F. Rieder et Cie, Paris 1925.

## NOTE

- <sup>1</sup> Si utilizzerà questa espressione, così come quella di «balli (o danze) da sala», attribuendovi l'accezione di *social dance* che, secondo la *International Encyclopedia of Dance*, «describes partnered dancing to musical accompaniment by men and women in contemporary dress on celebratory, secular occasions. These occasions are observed in a variety of settings ranging from the informal house party to the most formal ballroom gala. They involve dances with a generally agreed upon vocabulary of steps that may be combined at will by individual couples». Cfr. «Social dance – Twentieth Century Social Dance before 1960», in: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, Oxford 1998, vol. 5, pp. 626-627.
- <sup>2</sup> MARCO RAMPERTI (Novara, 1887 – Roma, 1964) inizia negli Anni Dieci la propria carriera giornalistica presso il quotidiano «L'Avanti» dove si occupa, fra l'altro, di arti visive. Al principio degli Anni Venti intraprende l'attività di critico drammatico presso «L'Ambrosiano», «Il Secolo» e, dal 1929, «L'illustrazione italiana». Esercita in seguito anche la professione di critico cinematografico, collaborando con riviste come «Mirabilia film», «Cine-Stampa», «Film» e con il quotidiano «Il Secolo. La Sera». Intellettuale dai multiformi interessi, oltre che personaggio indomito e polemico non di rado al centro di duelli e querele, nel 1925 inizia a collaborare con «La Stampa» dove dà vita a una vastissima e variegata produzione giornalistica e cura, nel 1927, la rubrica *Luoghi di danza*, incentrata sulle danze di società. Fra le altre testate che lo accolgono come collaboratore occorre ricordare poi «La Lettura», «Il Secolo XX», «Comoedia» e «Scenario». Attivo anche come prolifico e apprezzato romanziere (sua inoltre la prefazione al saggio di argomento coreico *La danza come un modo di essere* della danzatrice Jia Ruskaja), riceve il plauso, fra gli altri, di Gabriele D'Annunzio. Nel 1941 è corrispondente per «La Stampa» in Germania, da dove invia contributi di vario tipo per la rubrica *Aspetti della Germania in armi*. Tornato in Italia, e fino alla fine del conflitto mondiale, pubblica numerosi articoli in cui sostiene la necessità di continuare a combattere a fianco degli alleati tedeschi. Ciò gli costerà un processo per collaborazionismo filotedesco e la condanna a 16 anni di detenzione, poi ridotti a soli 15 mesi e successivamente raccontati nel volume *Quindici mesi al fresco* (Ceschina, Milano 1960). Dopo l'esperienza del carcere, riprende la carriera giornalistica e continua a pubblicare romanzi fra cui l'ucronico *Benito I. L'imperatore* (Scire, Roma 1950). Muore a Roma nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica. Fra i suoi volumi si ricordano inoltre: *La corona di cristallo* (Bottega di Poesia, Milano 1926), *Suor Evelina dalle bianche mani e altre storie d'amore* (Omenoni, Milano 1930), *Nuovo alfabeto delle stelle* (Rizzoli, Milano 1937), *Ho ucciso una donna!* (Ceschina, Milano 1956), *Vecchia Milano* (Gastaldi, Milano 1959), *Ombre dal passato prossimo* (Ceschina, Milano 1964).
- <sup>3</sup> Si vedano almeno: L. CERCHIARI, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, L'Epos, Palermo 2003; A. MAZZOLETTI, *Il jazz in Italia*, EDT, Torino 2010; C. POESIO, «Il jazz e il regime fascista. Introduzione a una ricerca», in: AA.VV., *Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven*, a cura di S. Klauk, L. Aversano, R. Kleinertz, Studio Verlag, Sinzig 2015, pp. 165-175.
- <sup>4</sup> Si leggano ad esempio le seguenti dichiarazioni: «Durante la guerra questa forma di svago necessario ai giovani, che andavano al campo, fu offerta ancora più completa dagli americani. [...] Essi stessi suonavano e portarono in seguito i loro strumenti da jazz-band, da cui, con un ritmo e una cadenza indiatolati, traevano suoni apparentemente discordanti e quasi di intonazione selvaggia, accompagnandoli col canto. Ma dopo, noi stessi vi facemmo l'orecchio e ci accorgemmo che quel tempo sincopato aggiungeva veramente una foga travolgente alla danza». Cfr. E. PICCHETTI, *Mezzo secolo di danze*, Edizioni Vis, Roma 1935, pp. 188-189.
- <sup>5</sup> Alla voce «onestep» del *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* si legge: «A fast ballroom dance. It was made popular in New York and England about 1910 by the dancers Vernon and

- Irene Castle [...]. Danced to a fast march of 2/4 or 6/8 time, at about 60 bars per minute, it consisted of a simple walking step for eight counts with a pivot on the first. By World War I it had spread throughout North America and western Europe. It adopted elements of ragtime [...] and from about 1912 was gradually absorbed into the various 'trot' dances». Cfr. «Onestep», in: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Grove, Oxford 2001, vol. 17, p. 412.
- <sup>6</sup> Sempre secondo *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* si tratta di «a social dance of the 20th century. The foxtrot and such ephemeral dances as the 'horse trot', 'fish walk', 'turkey trot', 'grizzly bear', 'bunny hug' and other canters or 'trots' had their origins in the one-step, two-step and syncopated ragtime dances in the USA shortly after 1910. The basis of them was a slow gliding walk and two beats per step and a fast trot at one beat per step. [...] It is claimed to have been introduced to the USA by Irene and Vernon Castle in 1914. [...] During the 1920s it developed in two distinct styles, a slow dance in the English style [...] and the 'quickstep'». Cfr. P. NORTON, «Foxtrot», in: *The New Grove's Dictionary...*, *op. cit.*, vol. 9, pp. 135-136.
- <sup>7</sup> Lo *shimmy* è definito come «a dance characterized by a rapid shaking of the shoulders and torso. It rose to national and international popularity in the 1910s and early 1920s. [...] Although widely performed as an exhibition dance by female performers, the shimmy also appeared as a social dance in the Usa and Europe. The dance was widely criticized and banned by conservatives troubled by its overt sexual character». Cfr. R. BRYANT, «Shimmy», in: *The New Grove's Dictionary...*, *op. cit.*, vol. 23, pp. 268-269.
- <sup>8</sup> A proposito del *charleston* PAULINE NORTON parla di «a lively social dance of the 1920s, said to have originated in Charleston, South Carolina, as a black American dance form. [...] It became the symbol of the frenzied social gaiety of the 'roaring twenties' that came abruptly to an end with the Wall Street crash in 1929. [...] The movements of the charleston were based on those of other black American exhibition dances [...]. They included shimmying, exuberant and sometimes violent kicking and arm-swinging, and slapping of parts of the body with the hands, all of which were performed in the seemingly awkward posture of a half-squat, with hunched shoulders, knees together and toes pointing inward; the effect, however, was one of grace and lighthearted abandon. [...] During its few years of popularity about 1925-8 it was modified by the English gliding style of dance, and the abrupt motions were replaced by subtler ones with hand on the knees or waving of the torso while rotating the hands with the palms out». Cfr. P. NORTON, «Charleston», in: *The New Grove's Dictionary...*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 500-501.
- <sup>9</sup> Giunta in Europa nel 1925, l'americana Joséphine Baker (1906-1975) ottiene i primi, straordinari successi a Parigi con la *Revue Nègre* già nel 1926. Stella incontrastata dei music-hall parigini per circa trent'anni e artista di successo sulle scene di tutto il mondo, il suo stile, ricorda HORST KOEGLER, consisteva in un «unique blend of singing, reciting, and dancing, combined with inimitable sex-appeal and minimal dress». H. KOEGLER, «Joséphine Baker», in: *The concise Oxford dictionary of ballet*, Oxford University Press, Oxford-New York 1987, p. 29. Su quest'artista si veda almeno: P. ROSE, *Jazz Cleopatra: Joséphine Baker in her time*, Vintage, London 1991.
- <sup>10</sup> Su questo punto si rimanda a A. C. ALBERTI, *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 68-69.
- <sup>11</sup> Ulteriori approfondimenti su questo aspetto si possono rintracciare nel già citato contributo di Camilla Poesio.
- <sup>12</sup> Di estremo interesse risultano le riflessioni che, rispetto alla tecnica delle danze *jazz*, sono state condotte da SOPHIE JACOTOT nel volume *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Nouveau Monde, Paris 2013.
- <sup>13</sup> Cfr. *Ivi*, p. 109 e sgg.
- <sup>14</sup> E. SÉGUIN, *Histoire de la danse jazz*, Chiron, Paris 2007, p. 146.
- <sup>15</sup> Seppur in termini generali, è tuttavia opportuno notare come i riferimenti maggiormente

impiegati a proposito di musiche e danze *jazz* siano, da un lato, legati al mondo animale (con l'allusione a versi e andature ferine) e, dall'altro, a quello della macchina (per la qualità del suono, le caratteristiche fisiche degli strumenti, il dinamismo dei movimenti). È certo possibile farsi un'idea di ciò grazie ai volumi, entrambi curati da GIORGIO RIMONDI, *Jazz Band. Percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*, Mursia, Milano 1994 e *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 1999.

- <sup>16</sup> Si leggano ad esempio le considerazioni che introducono un contributo del 1928: «La Grande Guerra ci ha divisi. Noi, generazioni nuove venute su negli anni tristi e pesanti, mentre il pericolo millenario era presente nello spirito delle cose e negli occhi degli uomini; noi, cresciuti troppo presto, tra le verità nude e, spesso, brutali, nel mondo arso dalla passione; noi ragazzi, infine, poco più che ventenni oggi, su di una sponda e 'gli altri', quelli dei cinquantenni sull'altra. [...] Cinici, siete, giovani d'oggi! Hanno detto. [...] Il jazz è una degenerazione della musica, dicono». A. GIOVENE, «Cinismo», in: *Il Clackson*, numero di saggio, gennaio 1928, ora in AA.VV., *Jazz Band. Percorsi letterari ...*, *op. cit.*, p. 200.
- <sup>17</sup> F. SACCHI, «Dancing», in: *Corriere della sera*, 11 febbraio 1922.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> A. FRACCAROLI, «Dancing», in: *Corriere della sera*, 29 febbraio 1928.
- <sup>20</sup> Su questo tema si veda M. NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli Anni Trenta*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- <sup>21</sup> O. CERQUIGLINI, «Tersicore antica e nuova. Dalle danze classiche al 'charleston'», in: *La Domenica del Corriere*, anno XXIX, n. 31, 31 luglio 1927.
- <sup>22</sup> Data l'importanza di questo personaggio rispetto alle rappresentazioni culturali del *jazz* in Italia (cfr. nota 31), giova forse riportare qualche riferimento bibliografico. Regista, scenotecnico, organizzatore teatrale e, non da ultimo, singolare figura di critico e teorico del teatro e della danza, tra le esperienze più significative nel percorso di Anton Giulio Bragaglia (Frosinone, 1890 - Roma, 1960) bisogna annoverare la fondazione, nel 1919, della Casa d'arte Bragaglia e in seguito del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936), uno dei massimi teatri sperimentali operanti in Italia tra le due guerre. Nel 1937 ottenne la direzione del Teatro delle Arti, primo esempio di «Sperimentale di Stato» attivo fino al 1943. Nel dopoguerra operò prevalentemente sul versante della produzione teorica e curò allestimenti di opere liriche.
- <sup>23</sup> Si tratta, nello specifico, di un botta e risposta consumatosi attraverso i seguenti articoli; P. SOLARI, «Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 2 ottobre 1927; A. G. BRAGAGLIA, «Charleston», in: *La Tribuna*, 28 ottobre 1927; P. SOLARI, «Carri di ritorno - Abbasso il Charleston!», in: *Il Popolo di Roma*, 8 novembre 1927.
- <sup>24</sup> A. G. BRAGAGLIA, «Charleston», *op. cit.*
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> *Ibidem*.
- <sup>27</sup> *Ibidem*.
- <sup>28</sup> Una lettura analoga, per quanto riferita al pregiudizio antitedesco, è quella condotta da ANGELO VENTRONE in *La seduzione totalitaria*, Donzelli, Roma 2003.
- <sup>29</sup> P. SOLARI, «Abbasso il Charleston!», *op. cit.*
- <sup>30</sup> J. RUSKAJA, *La danza come un modo di essere*, I.R.A.G., Milano 1927 [Ristampa Alpes, Milano 1928].
- <sup>31</sup> Qualcosa di analogo era del resto accaduto anche nel caso di *Jazz Band* (1929) di ANTON GIULIO BRAGAGLIA. Si tratta di un volume certo ben noto agli studiosi della musica *jazz* in Italia, i quali non hanno infatti mancato di farvi più volte riferimento, sebbene, notoriamente, esso si concentri su tematiche squisitamente coreiche (si vedano, oltre alle indicazioni riportate in precedenza, anche L. CERCHIARI, «How to make a career by writing against jazz: Anton Giulio Bragaglia's Jazz

- Band (1929)», in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol 49/2, 2015, pp. 462–473). Anche se in questa sede non ci si occuperà di *Jazz Band*, può tuttavia essere utile ricordare che, oltre ai dati paratestuali sicuramente di forte impatto (vale a dire il titolo e, soprattutto, le illustrazioni), solo un terzo del testo è effettivamente dedicato a *jazz* – inteso sia nei termini di ballo di società che di prassi performative – mentre, per il resto, l'attenzione è rivolta alla danza «colta» e, in particolare, a quell'istanza di rinnovamento delle scene coreiche italiane che, da anni, era al centro dell'operato di Bragaglia sia come critico e teorico sia come animatore culturale. Il ricorso alla retorica fascista che caratterizza il volume soprattutto nelle parti sulle danze *jazz* (a partire, ovviamente, dall'assunzione di moduli narrativi legati alla rappresentazione del nero come creatura primordiale) è certamente sostenuto da una strategia di auto-accreditamento nei riguardi del Regime, la quale, però, deve essere posta in strettissima relazione con quello che Bragaglia aveva da tempo iniziato a realizzare rispetto alla modernizzazione della danza teatrale. Per approfondimenti si rimanda a: P. VEROLI, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in AA.VV., *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, a cura di G. Poesio e A. Pontremoli, Aracne, Roma 2008, pp. 11–19 e a G. TADDEO, «Il posto del corpo: Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre», in: *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, Nr. 4, 2013, pp. 57–116, [danzaericerca.unibo.it/](http://danzaericerca.unibo.it/).
- <sup>32</sup> Da questo punto di vista, *Luoghi di danza* si avvicina al volume di LÉON WERTH intitolato *Danse, danseurs, dancing* (F. Rieder et Cie, Paris) e pubblicato nel 1925. In apertura della sezione dedicata a «Dancings et bals» compare infatti la seguente indicazione: «Ce sont notes prises en quelque sorte sur le vif. Elles n'expriment qu'une heure d'un jour unique. [...] Avec plus d'expérience et de méthode, on pourrait tenter un récit plus général, plus historique» (p. 60).
- <sup>33</sup> M. RAMPERTI, «Addio Tabarin», in ID., *Luoghi di danza*, Buratti, Torino 1930, pp. 35–36 [ma già M. RAMPERTI, «Addio Tabarin», in: *La Stampa*, 28 gennaio 1927].
- <sup>34</sup> Il rimando è qui al volume, curato da ANGELO VENTRONE, *L'ossessione del nemico*, Donzelli, Roma 2006.
- <sup>35</sup> M. RAMPERTI, «Le negre» in ID., *op. cit.*, p. 133–134 [ma già M. RAMPERTI, «Le negre», in: *La Stampa*, 27 luglio 1926].
- <sup>36</sup> M. RAMPERTI, «La calata delle Unne. Ovvero, Brunilde alla riscossa» in ID., *op. cit.*, p. 122.
- <sup>37</sup> *Ivi*, p. 123.
- <sup>38</sup> Un'appassionata difesa delle giovani generazioni è quella portata avanti da ANDREA GIOVENE nel già citato articolo «Cinismo»: «È questa gioventù di oggi che non vive una sola giornata simile all'altra, che non è mai sazia, che cerca il piacere con una febrilità inesausta, che adora la velocità, è maniaca dei singhiozzi sincopati delle sue orchestre selvaggio [sic], che consuma la vita nelle vie, per fanatismo politico, sulle colonne di migliaia di giornali di un'ora per necessità di azione sulle tavole del ring, sulle piste d'asfalto, sui libri degli esaltati, sugli impiantiti lucidi dei tabarins, questa gioventù che, nella sua enorme maggioranza ignora l'arte, non conosce le delicatezze della forma, adora le danze dei negri, è pazza per le canzoni dei motori, questa gioventù vorticosa e incomprendibile, signori dei cinquant'anni, soffre». A. GIOVENE, *op. cit.*, p. 202.
- <sup>39</sup> M. RAMPERTI, *Addio Tabarin*, in ID., *op. cit.*, p. 36.