

CORPI DOCILI E MACCHINE DI GUERRA . LA METAMORFOSI DELLA GINNASTICA RITMICA DALCROZIANA DALLO STATO LIBERALE AL FASCISMO

PATRICIA VEROLI
Historiadora de Danza

I

La ginnastica ritmica del viennese Emile Henri Jaques (Jaques-Dalcroze ne fu il nome d'arte) è stata notoriamente una delle esperienze formative fondamentali per lo sviluppo della modernità danzata. Essa era un sistema per l'apprendimento della musica, rivolto in quanto tale a uomini e donne. Professore di armonia dal 1892 al 1910 presso il Conservatorio di Ginevra, e poi a lungo ad Hellerau, già attorno ai primi del Novecento Dalcroze aveva acquisito una notevole fama europea, grazie anche ai suoi scritti e al trattato sul metodo che in una prima versione apparve nel 1906. La ritmica dalcroziana fu introdotta in Italia proprio di lì a poco da Luigi Ernesto Ferraria, ma non riuscì ad affermarsi fin dopo il primo dopoguerra. La sua pratica di massa si ebbe con il fascismo, il quale tuttavia ne alterò il segno, facendone strumento di educazione fisica per le donne, volta ad una loro massificazione, anziché ad una individuazione creativa, come era invece nelle implicazioni del metodo Dalcroze. Fu durante il fascismo che la ginnastica ritmica contribuì a realizzare quella metafora del corpo macchina, che, lanciata dal futurismo nel 1909, rimase a lungo latente nella retorica dello stato liberale.

Dalcroze riteneva che lo sviluppo delle capacità ritmiche dipendesse dalla coscienza della sonorità e del corpo, il quale, se correttamente indirizzato dagli esercizi musicali, poteva apprendere a variare la sua risposta energetica nello spazio e nel tempo. Con l'analisi ritmica, guidata dal maestro, di attività fondamentali come il respirare, il

camminare, il cantare, con un sistema di esercizi, singoli, di coppia e di gruppo, in parte basati sull'improvvisazione, la ginnastica dalcroziana, mirata a formare musicisti, si prestò ottimamente, anche oltre le intenzioni del suo creatore, a formare quelle danzatrici e quei danzatori che volevano sperimentare un rapporto con la musica ben più variato e creativo di quello che era dato per scontato negli ambienti ballettistici a cavallo tra 8 e 900¹. In senso più lato l'educazione dalcroziana poneva il corpo al centro di una nuova estetica del movimento, focalizzata non più su una narrazione, ma sull'esplorazione di itinerari energetici: non più racconto danzato, ma mobile configurazione astratta di forze cinetiche e di masse plastiche.

Nel voler coniugare sonorità e corporeità traducendo l'arte del suono in arte del movimento, la ricerca di Dalcroze era in sintonia, dal punto di vista estetico, con il simbolismo, che impregnava la cultura di diversi paesi europei, ma più debolmente quella italiana. Inoltre, come ha evidenziato Susanne Franco in un eccellente saggio², erano vive in essa le ricerche e le acquisizioni di molti scienziati dei tempi. Quella del viennese era una ginnastica fondata sulla convinzione, condivisa da diversi fisiologi, di una comunicazione tra sistema nervoso e muscolare: diventava allora essenziale, non il confronto con un ostacolo esterno (ad esempio un attrezzo, grande o piccolo che fosse, come voleva la ginnastica più o meno tradizionale), ma la riflessione sul movimento, sulla parte del corpo da esso interessata e sull'energia necessaria per realizzarlo nell'intensità voluta. Tutto il corpo era oggetto di analisi e di coinvolgimento (il che spiega la sua distanza dal balletto dei suoi tempi), ai fini di realizzare un movimento che nella sua razionalità aveva effetti benefici sull'intelletto. In Dalcroze viveva quell'atteggiamento romantico secondo cui un movimento vero è per forza anche bello e buono: estetica ed etica si cementavano in un ideale che utilizzava la retorica e l'immaginario della *kalokagathie* greca, di quella civiltà che, esaltata già dai romantici, diventerà di lì a poco in Isadora Duncan e nei primi moderni una molla per il riscatto culturale della danza e in particolare della donna che danza, all'epoca vista invece esclusivamente come oggetto erotico. Tra ginnastica ed arte, l'euritmica dalcroziana era innestata nella musica in modo essenziale, e ne divideva il linguaggio. Il corpo «naturale» cui mirava portava impressi (nella gestualità, nell'abbigliamento) i segni della cultura classica (dove la sua recezione tra le classi medio-alte): la sua carica utopica e razionalista sarebbe stata stravolta e corrotta dalle dittature degli anni '30.

¹ Essa non solo preparò una ingente leva di artisti moderni, i quali elaborarono una propria poetica al di fuori del contesto linguistico e spettacolare del balletto, ma consentì un arricchimento anche della preparazione e dell'approccio di coreografi formati all'interno della tecnica classico-accademica: il caso più eclatante ne fu la coreografia di Vaslav Nijinsky per la *Sagra della primavera* di Stravinsky (1913) prodotta da Diaghilev, stazione ineludibile del balletto moderno.

² Cfr. Franco 2000. Di questa autrice sono tutti gli studi moderni italiani su Dalcroze: cfr. 1995, 1997 A e B.

II

La formazione di Dalcroze si era svolta a Parigi e a Vienna, in ambienti politicamente, socialmente e culturalmente molto diversi da quelli italiani. Nella necessità urgente, «fatta l'Italia», di «fare gli italiani», il nostro paese viveva a suo modo un fenomeno più largamente europeo quale quello dell'affermarsi di un modello medico nell'interpretazione della crisi e dei mali sociali³. Paese di nascita della scuola «positiva» di Cesare Lombroso (*L'uomo delinquente*, 1876), vi era diffusa una visione antropologica che rappresentava culturalmente il corpo come teatro del «carattere» dell'uomo. In questa prospettiva che si voleva e si presentava come scientifica, «normalità» fisica e «moralità», o se si preferisce, «anormalità» fisica e criminalità venivano biologicamente legate e in modo tanto stretto da arretrare nella catena ereditaria. Se i tre congressi internazionali di antropologia criminale (1885, 1889, 1892) segnarono un progressivo distanziamento dalle posizioni italiane degli scienziati europei, inclini ad attribuire invece un ruolo essenziale all'ambiente, la scuola lombrosiana, essenzialista nel mentre si dichiarava empirica⁴, rimase a lungo dominante in Italia per un insieme di fattori tra cui non è forse da sottovalutarsi la pervasiva concezione morale cattolica. La temperie positivista aveva ovvie implicazioni antimetafisiche e laiche, ma colpiva forse in qualche modo il segno il medico francese Alexandre Lacassagne, che guidò la reazione all'antropologo veneto con la scuola di Lyon, nell'osservare che le «cicatrici» lombrosiane erano fin troppo simili al «peccato originale»⁵. Il segno del male, o della malattia, la «degenerazione», termine di gran moda alla fine dell'800, veniva a manifestarsi comunque per Lombroso in quella che Barbara Spackman ha brillantemente definito «degeneration»⁶: uomo e donna mostravano un pericoloso confondersi degli «attributi» ritenuti specifici del loro sesso con quelli del sesso opposto. Mascolinizzazione della donna e femminilizzazione dell'uomo venivano ad essere «elementi costitutivi della retorica decadente della malattia»⁷. Tralascio qui le implicazioni di questa prospettiva rispetto

³ Foucault ha nitidamente descritto i meccanismi discorsivi in cui si è concretizzata la «medicalizzazione» della società. Egli ha evidenziato come nel XIX secolo alle categorie metafisiche di virtù e peccato vadano sostituendosi quelle di normale e anormale, di salute e malattia (Foucault 1995, pp. 136-139).

⁴ I lombrosiani sottovalutavano esplicitamente l'importanza della teoria a fronte dei risultati empirici e negavano l'evidenza che ogni procedura scientifica, e dunque anche la loro, si basava per forza su presupposti teorici (Babini-Minuz-Tagliavini 1986, passim). L'induzione aveva un «fascino mitico e retorico anche quando... non figurava come metodologia operante». (Nye 1984, p. 109).

⁵ Nye 1984, p. 103 e segg.

⁶ Spackman 1989, pp. VIII e 30.

⁷ Ivi, p. VIII.

alla valutazione (o meglio alla svalutazione) del lavoro femminile, anche di quello delle danzatrici⁸.

Quando teorizzarono da noi i principi di un'educazione al movimento, i padri della ginnastica, i cosiddetti ginnasiarchi, avevano di mira una «bonifica» dei corpi che potesse intervenire, secondo la vulgata darwiniana dell'epoca, come fattore dell'evoluzione, reindirizzando il cosiddetto «uso e disuso delle parti», ritenuto determinante per la conformazione fisio-biologica. Su questo erano tutti (o quasi) d'accordo. Bisognava agire adeguatamente su un corpo che non era solo un apparato locomotore, ma un soggetto sociale e morale. Ed erano anche da considerare le necessità militari della nuova Italia. Nel 1878 la legge De Sanctis rese l'insegnamento della ginnastica obbligatorio nelle scuole di ogni ordine e grado, comprese le elementari, sia per le donne che per gli uomini⁹. Per l'uomo si affermava la ginnastica dello svizzero Rudolf Obermann (1812-1869), fondatore a Torino della prima Società ginnastica e seguace della scuola tedesca di Muth e di Jahn, per i quali una solida costruzione del corpo maschile era garanzia di nobiltà morale e di virtù eroica. Con l'uso esasperato degli attrezzi, la pedagogia ufficiale dell'uomo veniva dunque impostata anche da noi su robustezza e disciplina e diveniva strumento di reclutamento ideologico¹⁰. Nelle «Istruzioni ai Programmi» scolastici emanati assieme alla Legge De Sanctis, veniva precisato che le maestre dovevano tenere presente che «le esercitazioni ginnastiche [delle ragazze] debbono avere semplicità e *grazia*, ed evitare tutto ciò che può assumere l'aspetto di spettacolo scenico o atletico»¹¹. Per meglio intendere il senso di queste istruzioni, va ricordato che fin dal '600 si era affermata una tradizione di insegnamento della danza alle classi aristocratiche. Per le donne, si era ritenuto che essa educasse alle buone maniere ed avesse anche fini igienici. Per gli uomini, la danza si integrava con la scherma per conferire scioltezza ed agilità. La legge De Sanctis non comportò la sparizione della danza dai programmi dei collegi-convitto maschili e degli educandati (quei collegi Reali o governativi che costituivano l'unica possibilità di educazione post-elementare per le donne). Essa rimase, e come insegnamento autonomo dalla ginnastica, ma con una differenza: nei collegi maschili i corsi di danza non culminavano con un esame, il cui superamento

⁸ Cfr. Veroli 2001, capitolo I.

⁹ Sul concreto e problematico calarsi delle idee dei vari ginnasiarchi nella realtà sociale italiana e nelle strutture scolastiche si veda Ferrara 1992.

¹⁰ Sulla costruzione del modello di mascolinità in quest'epoca in un ambito più generalmente europeo cfr. il classico Mosse 1997.

¹¹ Teja 1995, p. 13. Il corsivo è mio, trattandosi di termine destinato a restare nevralgico nella retorica del movimento femminile.

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

era essenziale, assieme ad altri, per il conseguimento di un titolo. Negli educandati, invece, la danza restò materia scolastica a tutti gli effetti¹².

Due dei maggiori ginnasiarchi dei tempi, ambedue ispirati dalla scuola tedesca, Felice Valletti ed Emilio Baumann, pur mantenendo ferma la necessità di quella ginnastica femminile che per molti era ancora un sacrilegio, ritenevano di doversi adattare alla situazione sociopolitica esistente in Italia. «Saremmo ben lieti», scrivevano al Ministro della Pubblica Istruzione Allievi nel 1886 commentando le nuove regole della ginnastica per le scuole, «di poter applicare gli stessi programmi alle scuole femminili. Ma non abbiamo potuto nascondervi che è sempre viva e generale l'opinione dell'inferiorità fisica della donna, come è pure manifesta la diversità degli uffici dei due sessi...»¹³. Una ginnastica callistenica sembrava essere l'unica adatta alla donna pùbere¹⁴, in quanto educazione al movimento che sottostava, era funzionale ed educativa rispetto ai ruoli di genere, quelli che statuivano per lei uno status in tutto e per tutto subordinato all'uomo¹⁵.

Il canone della *grazia* si andava costituendo come fondamentale per la donna e sarebbe stato poi esaltato dal fascismo. Era un parametro concepito in una visione della donna come madre: l'educazione al movimento doveva servire a formare tutto e solo quanto in lei, corpo e carattere, era possibile, all'interno però del suo ruolo biologico. Non a caso qualità attribuita alla Madonna in una delle preghiere più importanti del cattolicesimo, l'*Ave Maria*, la *grazia* era una bellezza piegata ad un «uso» domestico e familiare e ad una funzione di riproduzione genetica. Essa

¹² Ad esso provvedevano maestre di ballo professioniste (ex ballerine). Sulla danza negli educandati vedi Scafidi 1994 A e 1994 B. Nel 1847 già Oberman, del resto, cui sicuramente non era sfuggita l'evoluzione della tecnica classico-accademica soprattutto femminile (essa aveva conquistato ormai, con l'uso delle scarpette a punto, una certa dimensione aerea), aveva osservato che la danza «moderna», «richiedendo un movimento vivacissimo delle estremità inferiori congiunto ad una quasi totale e forzata inazione delle superiori», era inadatta a favorire «una naturale proporzione delle membra» (Teja 1995, p. 138).

¹³ Teja 1995, pp. 17-18.

¹⁴ Con ovvia derivazione terminologica dalla lingua greca (dove kallos significa bello), si parlava di callistenia per le donne sin dall'800. Lo svizzero Henri Clias aveva così differenziato la ginnastica femminile da quella maschile nel suo libro *Callisthénie*, ed un testo anonimo italiano, pubblicato a Milano, precisava questo indirizzo educativo già nel 1829 (Teja 1995, pp. 123-126).

¹⁵ Baumann (1910): «La callistenia dovrà...promuovere la bellezza fisica della donna e consisterà di movimenti che aggiungano alla persona grazia ed eleganza non disgiunte da una certa espressione di fermezza e di forza [...]. La ginnastica...converta pure in leonessa la nostra fanciulla, ma sia come una leonessa senza criniera; conservi la sua voce argentina ed insinuante, conservi la proporzione e la venustà delle membra rotonde; sia forte senza jattanza, ferma senza durezza, promessa sicura di moglie, di madre e di massaia egualmente saggia» (Teja 1995, p. 160). Il Baumann conseguentemente voleva aboliti «tutti i passi ritmici (di ballo) con e senza accompagnamento di canto, perché afrodisiaci ed anti-psico-cinesici» (Ivi, p. 164).

implicava fisicamente e moralmente moderazione, riservatezza e decoro. Ed andava valutata con ogni prudenza perché, aggiungeva Baumann, «...sì, sono graziose le fanciulle che ballano e cantano e suonano le nacchere nello stesso momento, ma se vi aggiungiamo i sonagli alle punte delle vesti, abbiamo le baccanti dipinte sulle pareti a Pompei»¹⁶.

In questo clima asfittico, in cui tutte le suggestioni provenienti dai paesi più progrediti del nostro sembravano dovere spegnersi, eruppero le idee del fisiologo torinese Angelo Mosso (1846-1910), allievo dello scienziato e pioniere del cinema Marey. Nel suo pensiero sono rintracciabili molte delle suggestioni vive in Dalcroze. Ambedue focalizzavano l'attenzione sull'energia corporea ed esaltavano la respirazione. Ambedue erano inclini a seguire un metodo ginnico ispirato a quello svedese di Ling, basato non sulla contrazione dei muscoli ma sulla loro distensione. L'uno e l'altro credevano in una educazione del corpo che implicasse un ruolo attivo sia di riflessione che di creatività da parte del soggetto, uomo e donna. Mosso non era meno consapevole dei suoi colleghi della realtà italiana, ma faceva dell'educazione fisica femminile l'asse attorno al quale doveva costruirsi un ruolo sociale della donna profondamente rinnovato. Essa veniva da lui differenziata da quella dell'uomo, proprio perché la donna doveva recuperare quella agilità e quella forza che potevano renderla uguale socialmente a lui, pur nel rispetto dei diversi ruoli biologici. Grande viaggiatore ed uno dei primi entusiasti del sistema educativo statunitense¹⁷ e delle pratiche ginniche inglesi, Mosso era partecipe, assieme a Dalcroze, di uno dei grandi miti della fine del secolo: l'esaltazione, già romantica, per la natura e la riscoperta dell'attività fisica all'aria aperta come risorsa da contrapporre ad un urbanesimo reso soffocante dall'industrializzazione. Comune ai due era anche una delle *idées fixes* dell'epoca: quella secondo cui non solo la vita sedentaria (usuale per le donne, di cui era fortemente osteggiata la realizzazione al di fuori della domesticità), ma anche la lettura e l'intellettualizzazione, ritenute conseguenza degli imperativi della vita moderna, provocavano una «degenerazione del sistema nervoso», che poteva portare alle forme estreme dell'epilessia (detto *morbis herculeus*, perché si riteneva generalmente colpisse solo gli uomini) e dell'isteria (*morbis uterinus*, ritenuto esclusivo delle donne)¹⁸. Alla fine degli anni '80 dell'Ottocento Mosso aveva inventato uno strumento misuratore della fatica, anche mentale: l'ergògrafo, o miògrafo. In lui, come in altri studiosi, viveva un mito positivo delle conquiste scientifiche. Come ha dimostrato Anson Rabinbach in un brillante studio, la scoperta della termodinamica, di un'energia

¹⁶ Baumann (1910), vedi Teja 1995, p. 159.

¹⁷ Cfr. *La democrazia e l'educazione fisica* (pp. 233-270) e *L'educazione moderna della donna* (pp. 273-337) in Mosso 1903.

¹⁸ Cfr. Rabinbach 1990, pp. 153-163 e, per l'Italia, Bonetta 1990, pp. 268-275.

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

universale che non poteva essere distrutta ma era soggetta a dissipazione, aveva fatto nascere negli scienziati una mira produttivistica ed efficientistica che implicava uno studio scientifico dell'uomo e del suo corpo, vero e proprio motore che doveva essere messo in grado di produrre al massimo col minimo sforzo, affinché il benessere suo e della società nel suo insieme potesse essere il più elevato possibile¹⁹. Mosso, da fisiologo, accentrava l'attenzione sull'efficienza del corpo, ma non per indurne differenze essenzialiste tra uomo e donna, piuttosto per controbilanciare ed anche modificare l'influenza dell'ambiente. I giochi agonistici all'aperto da lui promossi per ambo i sessi volevano favorire, proprio come gli esercizi di Dalcroze, spontaneità ed originalità. Volevano essere una pratica individualizzante e socializzante, scuola di vigoria e di resistenza, ma anche di rispetto dell'altro, nel riconoscimento della parità dei diritti di ognuno. Si sottendeva alle idee sia di Dalcroze che di Mosso una concezione del valore profondamente umano dell'educazione, che recepiva in fondo i principi pedagogici di Pestalozzi e di Fröbel.

La svolta nazionalistica e militaristica di fine secolo rese impensabile la riforma del fisiologo torinese. Il mito di Roma, che lo stato italiano aveva assunto come insegna sin dal suo nascere, rendeva la ginnastica militaristica ben più atta del razionalismo «romantico» di Mosso a produrre i nuovi eroi «latini» di cui si sentiva il bisogno²⁰.

III

E' difficile immaginare che il torinese Ferrara, dopo avere seguito, unico italiano, i corsi di Dalcroze a Ginevra nell'estate del 1908, non abbia preso contatti con Mosso. E' significativo comunque che pochi mesi dopo egli divulgava il metodo nel grande Congresso musicale-didattico che si tenne a dicembre a Milano, in occasione del centenario del locale Conservatorio. Le considerazioni con cui presentò la ritmica furono di ordine fisiologico ed in parte tratte di peso dal Trattato di Dalcroze. Egli esaltò la necessità di un insegnamento che educasse la volontà ad assoggettare la muscolatura tramite esercizi razionali che colla ripetizione sarebbero diventati istintivi. Lo studio del corpo era dichiarato indispensabile a sviluppare i mezzi fisici in modo da rendere possibile l'espressione della molteplicità dei sentimenti umani. «Si tratta», insisteva Ferrara, «di incanalare le forze vive dell'essere, di disputarle alle correnti incoscienti e di orientarle verso quella meta prefissa che è la vita ordinata, intelligente ed indipendente». Il risultato di una educazione siffatta sarebbe stato «il sistema nervoso

¹⁹ Rabinbach 1990, pp. 1-12.

²⁰ Vedi la critica dei giochi di Mosso in Jerace 1893 e più ampiamente sulle circostanze della inaccettabilità di Mosso, Ferrara 1992, pp. 161 e segg.

divenuto più intenso e più potente al servizio di una volontà più rapida e più precisa»²¹. A sostegno del metodo Dalcroze, Ferrara riportava le opinioni positive del fisiologo Valentino De Grandis (Università di Genova), di un assistente di Mosso all'Istituto di Fisiologia di Torino, Carlo Foà, di Vittorio Aducco, docente di fisiologia all'Università di Pisa e di Marco Treves, libero docente di psichiatria all'Università di Torino. Quest'ultimo legame si spiega con le implicazioni neurologiche del metodo Dalcroze, che si riteneva potesse agire con successo sulle aritmie²², disturbi che anche in Italia, nella nascente scuola psichiatrica derivata da Lombroso, erano ritenuti causa dell'epilessia e dell'isteria.

Iniziava così l'apostolato del Ferrara, che divulgava l'anno dopo il metodo sul periodico torinese «La Donna»²³, che, moderatamente emancipazionista, da tempo svolgeva un'azione a favore di una ginnastica femminile²⁴. Nello stesso 1909 Ferrara fondava a Torino una scuola di pianoforte in cui apriva un insegnamento di ritmica, e vi ospitava una dimostrazione del suo maestro. Il legame con la pratica ed il mondo musicali, che egli mantenne, fedele in questo al pensiero di Dalcroze, fece sì che, come altrove in Europa, egli si rivolgesse in pratica a classi medio-borghesi, anche se, a stare alle poche testimonianze fotografiche esistenti, i suoi corsi non erano, almeno agli inizi, esclusivamente femminili. La mira del Ferrara, servita da ulteriori iniziative di divulgazione del metodo in ambito prettamente musicale²⁵, era chiaramente quella di ottenere la sua adozione negli Istituti musicali del paese. Seguendo anche in questo le inclinazioni del primo Dalcroze, alquanto negativo e scettico sulla danza della sua epoca, Ferrara insistette nel mantenere agganciata la ritmica alla fisiologia e alla scienza, e cercò il più possibile di passare sotto silenzio le potenzialità di movimento artistico che essa favoriva²⁶. Subito dopo la guerra, egli perorava l'istituzione della ritmica nei conservatori in una lettera aperta al Ministero dell'Istruzione²⁷. La Commissione permanente d'Arte musicale, istituita presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero, in cui sedevano vari

²¹ Ferrara 1908, p.100.

²² Su questo più ampiamente cfr. Franco 2000, pp. 79-80.

²³ Ferrara 1909.

²⁴ Aveva divulgato una ginnastica da camera che la bambina doveva svolgere assieme al padre (20 aprile 1905), e anche lo sport nell'educazione femminile americana (5 gennaio 1906).

²⁵ Cfr. Ferrara 1917 A, B e C.

²⁶ Così nel 1917 (Ferrara A) egli citava volentieri specialisti di estetica musicale (Riemann, Lalo, Breithaupt) e l'italiano M. L. Patrizi, che sulla «Rivista Musicale Italiana» del 1903 aveva pubblicato su «La nuova fisiologia dell'emozione musicale», ma additò come imprecisi gli articoli apparsi su «La Lettura» (novembre 1909) e «Noi e il mondo» (settembre 1914). In quest'ultimo l'autore Alfonso Mongiardini era palesemente interessato alla nuova danza moderna, che intuiva legata alla esperienza dalcroziana.

²⁷ Ferrara 1919.

musicisti (tra cui Arturo Toscanini), accettò la proposta limitatamente alle città di Roma, Milano e Napoli. Senonché essendo il Ferrara l'unico docente disponibile (assieme alla moglie Olimpia Claro, anch'ella allieva di Dalcroze, in qualità di sua assistente), l'apertura dei corsi (facoltativi dal punto di vista curricolare) avvenne solo a Milano nell'anno scolastico 1920-21. Essi vi furono ripetuti fino al dicembre 1923, quando vennero soppressi colla motivazione di una frequenza quasi nulla. E' da ritenere che lo scetticismo dei musicisti più tradizionali, tra cui era lo stesso direttore del Conservatorio Galignani, ne fu la causa²⁸.

Nonostante le vicissitudini del Ferrara²⁹, il primo dopoguerra vide una certa divulgazione delle idee dalcroziane ed un crescente interesse per il fenomeno del ritmo. In questo i futuristi furono precoci: se Marinetti nel Manifesto della danza del 1917 non riconobbe nella ritmica altro che un'igiene muscolare, ricerche sulla visualizzazione del ritmo, stimulate, più che dal positivismo di Marey (peraltro soggiornante spesso in Italia), dal vitalismo bergsonian³⁰ e da suggestioni occultiste³¹, portarono alle sperimentazioni di fotodinamica dei fratelli Anton Giulio e Arturo Bragaglia, che indagarono anche sulle corrispondenze simbiotiche tra ritmo meccanico e ritmo umano nella prospettiva del corpo-macchina marinettiano. Certi principi della ritmica dalcroziana vennero trasmessi in varie scuole private³², dove è presumibile tuttavia una loro declinazione funzionale alla poetica delle insegnanti, che, da artiste,

²⁸ «Se il Ministro mi avesse chiesto quali insegnamenti sono utili e quali no, avrei fatto osservare che la ginnastica ritmica è un insegnamento non contemplato nel presente statuto e che gli alunni non sono obbligati di frequentare ed infatti non lo frequentano. La ginnastica ritmica, lo dichiaro ancora una volta, io la credo un insegnamento utile preconservatoriale» (*Galignani al Ministero*, 3 gennaio 1923, in Archivio Centrale dello Stato, Antichità e belle arti, Div. II, 1913-1923 B. 351). E' da notare che Toscanini, direttore artistico oltre che d'orchestra nel Teatro alla Scala di recente costituito in ente autonomo, aprì un corso di ginnastica ritmica nell'anno 1923-24, non successivamente ripreso. Fu forse il Ferrara o la moglie a tenere le classi.

²⁹ Della sua attività didattica fu di certo debitore Pietro Romano, docente a Torino di Metodologia, storia ed estetica applicate all'educazione fisica, che pubblicò *una Storia dell'educazione fisica in relazione con l'educazione generale* nel 1925, lo stesso anno in cui uscì un testo di Jaques-Dalcroze. Allieva del Romano fu l'atleta Andreina Gotta Sacco, che, forte di conoscenze musicali, avrebbe nel 1952 avviato un corso di ginnastica ritmica all'ISEF e pubblicato un suo testo, in cui tuttavia le idee dalcroziane si cumulavano ad altre esperienze più moderne (Cfr. Teja, pp. 67 e segg.).

³⁰ Nel 1911 Bergson aveva partecipato di persona al I Congresso internazionale di filosofia di Bologna, ed era uscita la ristampa del suo libro *La filosofia dell'intuizione*, curata da Papini.

³¹ Pure nel 1911 usciva per i tipi dei fratelli Bocca di Milano e Roma l' *Introduzione alla teosofia* di Elena Blavatskij.

³² Tra le più importanti quella delle due sorelle russe Bella e Raja Markman a Torino, aperta nel 1923, quella fiorentina delle due sorelle russe Nadia e Marussia Yartseff, attiva in tutto il terzo decennio del Novecento, quella romana delle tre sorelle tedesche Jeanne, Leonie e Lily Braun. Cfr. anche Lily Braun, *Danza e musica*, «Il Tevere», 24 giugno 1927.

vi cercavano di avviare un movimento di danza moderna. In ambienti medici il ritmo continuò ad essere studiato nella sua potenzialità di igiene mentale, e sarebbe da verificare quanto fossero diffuse le idee dello psichiatra Treves, unico medico italiano a partecipare al I Congresso internazionale del ritmo, che si tenne all'Institut Jacques-Dalcroze di Ginevra nel 1926³³. In questi anni, in cui la donna, rafforzata dalle esperienze extradomestiche fatte nelle ultime fasi della guerra, viveva un periodo di crescente emancipazione (pur non sancita dalla conquista dei diritti elettorali politici), si svolse una controffensiva culturale mirante a ristabilire i modelli di genere vigenti prima del conflitto. L'enorme successo e diffusione di un trattato dai fondamenti nonostante tutto metafisici come *Sesso e carattere*, di Otto Weininger (ristampato nel 1922), che considerava la donna «la colpa dell'uomo fatta carne», avveniva nella crescente ostilità con cui erano guardate psicologia e psicanalisi. Il movimento del corpo femminile continuava ad essere visto più come sintomo patologico che come tramite di comunicazione espressiva. L'ipoteca lombrosiana, del resto, continuava a vivere anche nell'ostilità con cui si guardava all'agonismo femminile: nel 1926 il suo potenziale individualizzante era ritenuto da un esimio studioso causare la virilizzazione della psiche e, tramite riflessi neuro-endocrini, anche una modificazione della struttura scheletrica inibitiva della maternità³⁴.

Vi erano le premesse per una strumentalizzazione ed una metamorfosi della ginnastica ritmica. Con Regio Decreto del 14 ottobre 1923, Giovanni Gentile introduceva la ritmica dalcroziana come materia obbligatoria nei Regi licei femminili, dove si sostituiva in sostanza all'insegnamento della danza, abolita contestualmente da Gentile in tutte le scuole. L'innovazione aveva più rilievo teorico che pratico, ostacolata come certo fu dalla mancanza di corpo insegnante. Tuttavia il pensiero di Gentile era chiaro: egli sganciava la ritmica dall'educazione musicale e, leggendovi una potenzialità educativa virata su una moderata dose di fisicità e sulla *grazia*, la riservava alle donne, privilegiandola alla danza, dalla valenza virtuosistica e scenica non controllabile.

IV

Quando il fascismo iniziò a creare i dispositivi necessari per realizzare quella che voleva essere una vera e propria rivoluzione antropologica, esso riprese certi principi dello stato liberale, valorizzandoli ed esaltandoli. Il corpo era investito di mire igieniche

³³ Cfr. Treves 1926.

³⁴ Così Jerace in Teja, p. 73.

e salutistiche e, come già alla fine dell'Ottocento, si mirò ad una educazione improntata ad un preciso statuto di genere. Il nodo della virilità, centrale nell'apparato discorsivo del fascismo³⁵, fondava sul mito della «nazione armata», ed il complementare accento sulla *grazia* come canone del femminile, non era nuovo neanch'esso. E tuttavia nuovi diventarono nell'ampia, articolata e coordinata dimensione che il regime riconobbe all'educazione fisica e nelle ansie eugenetiche che lo animavano. L'educatore veniva definito «ingegnere biologico» e «costruttore della macchina 'uomo'»³⁶. Il mito dell'efficienza rimpiazzava l'ideale morale dello stato pre-fascista: nel collassare della nozione di soggetto in quella di individuo-massa, l'efficienza operava a quel doppio livello del privato e del pubblico che si fondevano nell'obbedienza al regime e nella partecipazione al consolidamento dello Stato-potenza³⁷. Già nel 1923 l'ENEF (Ente Nazionale di Educazione Fisica), il nuovo Istituto fondato da Gentile per gestire l'educazione fisica sottraendola alla scuola, precisava nelle sue istruzioni che la donna non aveva bisogno di sagomare un corpo potente e vigoroso. Per lei si doveva mirare a elasticità e spigliatezza, ed a «quella *grazia* di atteggiamenti e di movenze che si traducono in una bellezza superiore»³⁸. I nuovi obiettivi demografici lanciati da Mussolini col Discorso dell'Ascensione (maggio 1927) portarono ad una progressiva messa a fuoco varata dal Gran Consiglio del Fascismo nella seduta del 16 ottobre 1930: la missione sancita come «fondamentale» della donna era la maternità. Posti questi capisaldi, i fascisti avviarono quella può essere definita una vera e propria «cultura del corpo».

«Sono fermamente convinto», proclamava Mussolini nel 1932 al Sindacato dei medici fascisti, «che il nostro modo di mangiare, di vestire, di lavorare e di dormire, tutto il complesso delle nostre abitudini quotidiane, deve essere riformato. Bisogna far agire gli elementi della natura sul nostro corpo, prima di tutto l'aria, il sole ed il movimento...»³⁹. Scomparso ormai da anni Mosso, veniva recuperata la sua strategia educativa, distorcendone però la finalità individualizzante e democratica. Il dato fisiologico (completato da considerazioni antropometriche di matrice lombrosiana) è centrale nell'importante trattato di Poggi-Longostrevi sulla *Cultura fisica della donna* (1933). L'autore vi statuisce ufficialmente il recupero della ginnastica ritmica, per la sua fondatezza fisiologica che mira al massimo risultato col minimo sforzo. «La forma è funzione», afferma⁴⁰.

³⁵ Cfr. Spackman 1995 e 1996 (pp. 114-155).

³⁶ Così nei lavori della Commissione per lo studio di un progetto relativo all'ordinamento dell'educazione fisica e della preparazione militare del Paese (Ferrara, p. 213)

³⁷ Per la realizzazione dell'ergonomia in questo periodo cfr. De Grazia 1981.

³⁸ Teja 1995, p. 51.

³⁹ AO 1996, p. 53.

⁴⁰ Poggi-Longostrevi, pp. 150-171.

Non è un caso che nei primi anni '30 si realizzino le danze previste da Marinetti nel suo Manifesto del 1917: ora è fissata l'economia del corpo-macchina, e le danze futuriste possono essere proposte da Poggi-Longostrevi come esemplari per la nuova educazione del corpo. Nel contempo questo ideologo precisava l'insufficienza del metodo Dalcrozè come metodo di educazione fisica mirato ad uno sviluppo armonico del corpo. Esso poteva essere conseguito solo con una cultura fisica eugenicamente impostata, quella che avrebbe poi permesso di dedicarsi agli sport ed alla danza⁴¹.

Eppure la ritmica andò diventando una componente essenziale dell'educazione delle giovani al punto da costituire uno dei pilastri della formazione delle allieve dell'Accademia di Orvieto (fondata nel 1932), le future insegnanti dell'Organizzazione Nazionale Balilla e della Gioventù Italiana del Littorio. Ricerche sono in corso per individuare i tempi e le modalità dell'insegnamento della ritmica all'interno dell'ONB e poi della GIL (in cui l'ONB si sarebbe trasformata notoriamente nel 1937). Non aiuta gli studi l'avvenuta irreparabile dispersione delle carte del fondatore dell'ONB, Renato Ricci, il quale, affascinato dalle idee di Mosso, guardò all'educazione fisica come ad uno strumento di individualizzazione⁴².

Come vennero scelti dal regime gli insegnanti di ritmica? E quale ritmica si insegnò? Sono domande alla cui risposta sto lavorando. Scomparso presumibilmente Ferrara (le cui tracce si perdono dopo gli anni '20), non risulta che Jaques-Dalcroze abbia dato ulteriori dimostrazioni del metodo dopo il 1925, né che suoi allievi abbiano fedelmente trasmesso da noi il suo metodo in scuole private. Ed è possibile che sia stata una certa divulgazione delle idee di Rudolf Bode, allievo ribelle del maestro viennese, a ispirare i corsi di Amalia Musso, nei cui saggi la ginnastica ritmica veniva eseguita anche senza musica⁴³. Insegnanti di varia provenienza, tra cui Angiola Sartorio a Firenze e Cesca Bozzi Sicione a Milano, ne trasmisero accezioni diverse, comunque presumibilmente già lontane dall'euritmica nella sua concezione dalcroziana⁴⁴.

⁴¹ Poggi-Longostrevi, pp. X-XI e 207-217.

⁴² Egli era quindi contrario al campionismo ed al militarismo. Innamorato dei sistemi educativi inglesi ed americani (come lo era stato Mosso), favorì viaggi di studio degli accademisti (gli uomini, allievi della Accademia della Farnesina, e le accademiche di Orvieto) anche negli Stati Uniti (cfr. Veroli 2001, capitolo ottavo).

⁴³ Musso 1927, p. 5. Nei due trattati della Musso si produceva uno slittamento dell'educazione musicale in una ginnico-plastica in funzione ideologica grazie ad esercizi su tematiche come *Scuola fascista*, *Piccole Italiane*, etc. (cfr. Musso 1930). Su Bode cfr. Franco 1997 B.

⁴⁴ Angiola Sartorio era stata allieva di Rudolf Laban, il grande padre della danza moderna, colui che aveva sistemato organicamente anche la teoria di Dalcroze all'interno di un grande e complesso sistema di analisi e didattica della danza: la scuola Sartorio valorizzava la creatività personale e costituiva per questo un unicum nella situazione italiana, ma fu chiusa nel 1938 (Cfr. Veroli 2001, capitolo 10). Posizioni ritmiche di Cesca Bozzi Sicione, di cui S. Franco ha rinvenuto una corrispondenza con lo

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

E' certo comunque che il ritmo divenne, ben più che corso scolastico: vero e proprio cardine del rapporto tra il duce e il suo popolo. Solo esso poteva assicurare quella razionalizzazione della massa che le toglieva la temibilità con cui era stata guardata alla fine dell'Ottocento, quando la si riteneva una vera e propria fornace di istinti brutali e ingestibili. Nelle masse «ritmiche» (come le ha denominate Elias Canetti) raccolte negli stadi, il severo ordinamento geometrico, con la precisa ed uniforme separazione di un corpo dall'altro, non favoriva l'individualità ma il controllo. La cadenza rendeva il movimento talmente omogeneo da far apparire quasi «una singola creatura danzante, una creatura con cinquanta teste e cento gambe e braccia, tutte moventesi nello stesso modo e con lo stesso fine»⁴⁵: una sorta di gigantesco meccanismo, insomma, pulsante e inarrestabile. In questo contesto la spettacolarità della ginnastica ritmica femminile, dimostrazione di *grazia* e *flessibilità moltiplicata*⁴⁶, confermava l'utilità massificante di un tipo di pedagogia che non aveva in sé né il dispositivo competitivo e individualizzante dello sport (accettato ormai dal regime anche per le donne), né la valenza espressiva della danza. Sotto lo sguardo del duce, donne ed uomini mostravano di potere, sapere e volere essere per lui corpi docili e macchine di guerra, ognuno potendo occasionalmente ridursi a niente di più che un minuscolo frammento della gigantesca M che, composta sui prati dello stadio, non era più solo l'iniziale del nome del capo, ma il simbolo del suo corpo divenuto segno.

Resumen

Partiendo de la idea de que la gimnasia rítmica de Jaques-Dalcroze fue un elemento básico en el decurso de la danza moderna, la autora examina su implantación y desarrollo en Italia, desde finales del siglo XIX, en que se da una exaltación de la actividad física al aire libre en contacto con la naturaleza, como elemento de la educación de los ciudadanos, pasando por el estudio de personajes clave como Ferrara, y de la introducción del dalcrozismo en el sistema educativo italiano, en 1923; un

stesso Laban, sono riprodotte in Poggi-Longostrevi (tavole 52-65). Ringrazio qui Flavia Pappacena per aver potuto consultare il fascicolo *Arte del Movimento alla R. Accademia di Brera*, compilato dalla Sicione facendo uso di notizie e fotografie delle proprie *Danze architettoniche*, dove una segnaletica meccanica coesiste con pose più convenzionali e alquanto statiche, in uno stile che sembrerebbe di poter definire quanto meno eclettico.

⁴⁵ Canetti 1982, p. 38.

⁴⁶ E fors'anche «forme viventi» così come le voleva l'Euritmica di Steiner, che ebbe una sua diffusione in questi anni (Baratto 1939), come inducono anche a ritenere certi accenni di Poggi-Longostrevi alla descrizione nello spazio di cerchi, ellissi, cifre ad otto e simboli dell'infinito (p. X).

elemento de significada importancia para el fascismo, que tanto apoyó la cultura del cuerpo, para lograr aquellas impresionantes «masas rítmicas» en desfiles y estadios, de las que habla Elias Canetti.

Summary

Under the assumption that Jaques-Dalcroze's rhythmic-gymnastics has been a basic element in the history of Modern Dance, the author examines its implantation and development in Italy, since the end of the 19th century, when open air physical activity in contact with nature was exalted as a substantive element for the citizens education. Milestones in this development are studied, like the role of the educator Ferraria or the introduction, in 1923, of Dalcrozism into the Italian educative system, which was an important element for the Fascism, so supportive of the culture of the body, to achieve those impressive «rhythmical masses», in demonstrations or stadiums, described by Elias Canetti.

Bibliografia

- AO, 1996, *Accademiste a Orvieto. Donne ed educazione fisica nell'Italia fascista 1932-1943*, a cura di L. Motti e M. Rossi Caponeri, Quattroemme, Ponte San Giovanni, PE.
- BABINI V. P., MINUZ F., TAGLIAVINI, A., 1986, *La donna nelle scienze dell'uomo. Immagini del femminile nella cultura scientifica italiana di fine secolo*, Franco Angeli, Milano.
- BARATTO, L., 1939, *Euritmia. La nuova arte del movimento creata da Rudolf Steiner*, Fratelli Bocca, Milano.
- BONETTA, G., 1990 *Corpo e nazione. L'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*, Franco Angeli, Milano.
- CANETTI, E., 1982, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano.
- DE GRAZIA, V., 1981, *The Culture of Consent. Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FERRARA, P., 1992, *L'Italia in palestra. Storia, immagini e documenti della ginnastica dal 1833 al 1973*, La Meridiana Editori, Roma.
- FERRARIA, L. E., 1908, *La ginnastica ritmica nel metodo di E. Jaques Dalcroze*, in *Atti del Congresso Musicale-Didattico*, Archivio del Conservatorio Giuseppe Verdi, Milano, pp. 17, ms.

Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica...

- , 1909, *Ginnastica ritmica di Jaques Dalcroze. Dialogo possibile tra una signorina ed un maestro di pianoforte*, «La Donna», 5 dicembre.
- , 1917, A, *La Ginnastica ritmica ed il metodo Jaques-Dalcroze*, «Musica» (Roma), a. XI, n. 21.
- , 1917, B, *La Ginnastica Ritmica ed il metodo Jaques -Dalcroze*, «Musica» (Roma), a. XI, n. 22.
- , 1917, C, *La Ginnastica Ritmica ed il metodo Jaques-Dalcroze*, «Musica» (Roma), a. XI, n. 23.
- , 1919, *Per l'adozione negli Istituti Italiani del metodo Jaques-Dalcroze*, «Rivista Musicale Italiana», a. XXVI, fasc. 3 e 4.
- , 1920, *Il metodo Jaques-Dalcroze in Italia. Documenti, confutazione di apprezzamenti errati, frammenti di lezioni, conferenze, ecc.*, Istituto Italiano di Ritmica Dalcroziana, via Ospedale 24, Torino.
- , 1925, *A proposito della soppressione della scuola di ritmica dalcroziana (Ginnastica ritmica) nel R. Conservatorio di Milano*, «Rivista Musicale Italiana», a. XXXII, fasc. 2.
- FOUCAULT, M., 1995 (1976), *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris.
- FRANCO, S., 1995, *Armonie del corpo, del gesto e del movimento. Influenza dell'estetica applicata di François Delsarte e del delsartismo nella pedagogia plastico-musicale di Jaques-Dalcroze*, «Biblioteca Teatrale», n. 34, aprile-giugno.
- , 1997, A, *Emile Jaques-Dalcroze*, in Carandini, S. - Vaccarino, E., *La generazione danzante*, Di Giacomo, Roma, pp. 303-333.
- , 1997, B, *Ginnastica e corpo espressivo. Il metodo Bode*, in «Teatro e storia», Annali 4, XII.
- , 2000, *New Sciences, New Bodies. The Cultural Context of Eurhythmics*, in AA. VV., *3ème Congrès International du Rythme*, Editions Papillons, Genève.
- JAKUES-DALCROZE, E., 1925, *Ritmo. Musica e educazione*, prima traduz. ital. autorizzata dall'autore. Con saggi di musica e XL tav. illustrative, Ulrico Hoepli, Milano.
- , 1986, *Il ritmo la musica e l'educazione*, introd. a cura di L. Di Segni Jaffé, ERI, Torino.
- JERACE, M., 1899, *La ginnastica e l'arte greca*, Fratelli Bocca, Torino
- MOSSE, G. L., 1997, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi.
- MOSSO, A., 1903, *Mens sana in corpore sano*, Fratelli Treves, Milano.
- , 1911, *L'educazione fisica della donna*, Fratelli Treves, Milano.

- , 1927, *Ginnastica ritmico-estetica femminile. Educazione degli atteggiamenti e dei movimenti*, Tip. Silvestrelli e Cappelletto, Torino.
- , 1930, *Danze espressive. Figurazioni ritmiche*, S. Lattes & C., Torino.
- NYE, R. A., 1984, *Crime, Madness & Politics in Modern France. The Medical Concept of National Decline*, Princeton University Press, Princeton, N. J.
- RABINBACH, A., 1990, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, s.i.l.
- SCAFIDI, N., 1994, A, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative dell'Ottocento (1ª parte)*, «Chorégraphie», a. 2, n.3, pp. 75-90.
- , 1994, B, *La danza nelle istituzioni scolastiche governative nell'Italia dell'Ottocento (2ª parte) – Il Maestro*, «Chorégraphie», a. 2, n. 4.
- SPACKMAN, B., 1989, *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to d'Annunzio*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- , 1995, *Fascist Women and the Rhetoric of Virility*, in Robin Pickering –Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism and Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- , 1996, *Fascist Virilities. Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- TEJA, A., 1995, *Educazione fisica al femminile. Dai primi corsi di Torino di Ginnastica educativa per le maestre (1867) alla ginnastica moderna di Andreina Gotta-Sacco (1904-1988)*, Società Stampa Sportiva, Roma.
- TREVES, M., 1926, *Le Rythme dans les phénomènes de la vie*, in *Compte-Rendu du Ier Congrès du Rythme tenu à Genève du 16 au 18 Août 1926*, Secrétariat de l'Institut Jaques-Dalcroze, Genève, pp. 317-344.
- VEROLI, P., 2001, *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Città di Castello (in corso di pubblicazione).