

In arte Jia Ruskaja: zone d'ombra e nuovi cantieri di ricerca

Giulia Taddeo
(Università degli Studi di Genova)
giulia.taddeo@unige.it

Articolo sottoposto a *double blind* peer review

Title: Jia Ruskaja: blind spots and new lines of research

Abstract: The essay analyses two recent volumes on Russian born dancer Jia Ruskaja, who lived and worked in Italy from the 1920s until her death, in 1970: Gianluca Bocchino's *Jia Ruskaja. La dea danzante* and Flavia Pappacena's *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*. Through the comparison between these publications, the paper aims at reflecting on the most controversial aspects of Ruskaja's life and work: her training as a dancer, her role in Italian society as an artist and dance teacher, her ties with the political power, both during the fascist period and after the World War II.

Keywords: Jia Ruskaja, Fascism, Personal archives, Biography, Oral History

Negli studi sulla storia della danza italiana, una figura come quella di Jia Ruskaja (nome d'arte di Evgenija Fëdorovna Borisenko, Kerč', Crimea 1902-Roma, 1970), fondatrice e direttrice per un trentennio della prima scuola statale consacrata all'arte coreica, ossia l'attuale Accademia Nazionale di Danza (AND), assume di per sé una rilevanza considerevole.

La centralità conquistata da Ruskaja a livello istituzionale, frutto di una tenacia e di una sapienza diplomatica esercitate senza posa per almeno cinquant'anni, si intreccia al mistero che avvolge le sue origini tartare, al fascino maliardo con cui riuscì a stregare, giovanissima danzatrice moderna e attrice, l'Italia degli anni Venti, fino alle polemiche che costellarono ogni suo traguardo: dalla co-direzione della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala all'inizio degli anni Trenta, per la quale non avrebbe posseduto un'adeguata preparazione coreutica, ai presunti privilegi accumulati nel tempo all'interno dell'AND, luogo protetto in cui difendere e trasmettere una poetica e un metodo di analisi del movimento propri, conosciuti con il nome di Orchestica.

Una figura così spinosa che, al netto degli affondi su particolari aspetti del suo percorso professionale, sono a lungo mancate ricognizioni sistematiche e, soprattutto, costruite su un'adeguata base documentaria. A simili carenze si pon-

gono l'obiettivo di sopperire due studi, diversi per impostazione e approccio, pubblicati nel 2023: *Jia Ruskaja. La dea danzante* di Gianluca Bocchino (edito per Neoclassica, Roma) e *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, di Flavia Pappacena (uscito per l'editore romano Gremese)¹.

Il volume di Bocchino, archivista presso la Biblioteca dell'AND, è pubblicato dalla Fondazione dell'Accademia Nazionale di Danza nell'ambito di un progetto finanziato dal Fondo Unico dello Spettacolo-Ministero della Cultura. In questo quadro produttivo, si comprende bene la scelta di fondo condotta dall'autore, che privilegia la valorizzazione del Fondo Ruskaja, dal quale proviene la ricchissima mole di documenti su cui è costruita l'argomentazione. Bocchino, infatti, confeziona una dettagliata biografia umana e professionale di Jia Ruskaja, scegliendo, ogniqualevolta se ne presenti l'opportunità, di offrire al lettore ampi stralci (se non la versione integrale) dei documenti esaminati, dispiegando un variegato ventaglio di fonti: documenti personali (dal passaporto all'atto di morte), corrispondenza, rassegna stampa e materiali promozionali, programmi di sala, materiali di lavoro, regolamenti dell'AND. A ciò si aggiunge una densa documentazione fotografica, che copre tutto il periodo dagli anni Venti agli anni Settanta, nonché un'appendice, dove spicca una minuziosa cronologia degli spettacoli ai quali Jia Ruskaja ha preso parte, come danzatrice e/o come coreografa, a partire dagli anni Venti: questo apparato, realizzato incrociando le informazioni dei programmi di sala con quelle desunte dalla stampa, tiene conto non solo dei debutti ma anche delle repliche, indicando per ogni rappresentazione il programma dettagliato e gli interpreti coinvolti. Segue un elenco delle coreografie, degli scritti e la trascrizione delle testimonianze di alcune delle allieve di Ruskaja.

Assai più articolata si presenta la struttura del volume di Flavia Pappacena, figura centrale nel campo degli studi sulla danza in Italia, punto di riferimento nelle ricerche sulla danza del Settecento e dell'Ottocento, nonché allieva della stessa Ruskaja e, dal 1974 al 2012, docente di Teoria della Danza ed Estetica della Danza presso l'AND. La trattazione si sviluppa in due sezioni principali. La prima, che copre circa la metà del volume, è firmata da Pappacena e si concentra sugli aspetti salienti della parabola professionale di Ruskaja: le qualità dell'interprete, la poetica coreografica, il progetto didattico, la proposta di una teoria e scrittura della danza. La seconda parte, invece, accoglie la voce di altre studiose, chiamate a riflettere sui temi della capacità progettuale e dell'eredità della russa: Roberta Albano, Nika Tomasevic, Grazia Grosso, Elena Viti. Le appendici si compongono di una Cronologia delle coreografie (per ogni titolo è indicato anno e luogo di rappresentazione) e di un'interessante panoramica dei soggetti delle coreografie ideate dal 1934 al 1948.

Al libro cartaceo, però, si aggiunge una sezione online, accessibile tramite QR-code, che in realtà costituisce una sorta di secondo tomo: in questo caso l'intento è

¹ Per il complesso degli studi su Ruskaja, si rimanda alle ricche bibliografie offerte dai volumi qui in esame.

indagare l'eredità di Ruskaja, recita il titolo, *dagli anni Settanta agli anni Dieci del XXI secolo*. Il tomo online intreccia veri e propri saggi con alcune raccolte di materiali, vale a dire le spigolature riportate nei *Numeri Unici* pubblicati dall'AND dal 1956 al 1965 e, a cura di Valerio Basciano, il testo del Decreto Ministeriale del 30 settembre 2009 n. 35, che, facendo seguito all'inclusione dell'AND nel quadro dell'Alta formazione artistica, musicale e coreutica (AFAM), stabiliva i settori artistico-disciplinari, con le relative declaratorie e campi disciplinari di competenza della stessa AND.

L'ampia operazione di ricerca guidata da Flavia Pappacena poggia però su bacini documentari diversi rispetto al libro di Bocchino: come dichiarato più volte nel testo, in tempi recenti il Fondo Ruskaja sarebbe risultato di difficile consultazione, tanto che, nella bibliografia conclusiva, si indica come esso sia stato visionato negli anni Novanta e nessun documento ivi custodito è direttamente citato nel testo. In questo caso, gli archivi di riferimento sono quelli delle allieve di Ruskaja, poi docenti e in qualche caso direttrici dell'AND (Lia Calizza, Flavia Pappacena, Giuliana Penzi, Elena Viti), cui si aggiungono, specie per la componente iconografica: l'Archivio fotografico Angelo Maltese/AFI Siracusa, l'Archivio Fondazione INDA-Istituto Nazionale Dramma Antico, l'Archivio Storico Indire-Istituto Nazionale Documentazione Innovazione Ricerca Educativa e l'Archivio storico Istituto Luce. Dalla Bibliothèque Nationale de France viene invece la consultazione del *Dossier biographique* dedicato a Ruskaja. In conclusione a una bibliografia che esplicita soprattutto fonti secondarie, si riporta l'elenco dei testimoni e le date (o i periodi) in cui sono stati intervistati.

Comparando la trattazione di Gianluca Bocchino con quella di Flavia Pappacena (e degli studiosi che con lei hanno collaborato), sembrano aprirsi nuove piste di ricerca: da una parte, rispetto ai nodi ancora da sciogliere circa il ruolo di Ruskaja nell'arte, nelle istituzioni e nella società (soprattutto) italiana; dall'altra parte, a proposito dei nuovi cantieri di ricerca che queste recenti pubblicazioni lasciano intravedere.

Nelle pagine che seguono cercheremo di indicare entrambi questi percorsi, concentrando l'attenzione solo sul percorso di Ruskaja e non, dunque, sulle vicende dell'AND all'indomani della sua morte.

1. *Il nodo della formazione*

Se vi è un tratto caratteristico nella figura di Ruskaja, e nelle narrazioni che sul suo conto sono state costruite, questo è il mistero. Mistero attorno alla data di nascita, alle origini, alla formazione, alla fuga dalla Crimea, che, figlia di un ufficiale dell'esercito zarista, abbandona all'indomani della Rivoluzione d'Ottobre, alla vita privata. Rispetto all'indagine storiografica, però, il tema della formazione come danzatrice si rivela quello più intricato e stringente: Ruskaja è stata continuamente accusata di non possedere un'adequata preparazione coreutica e, pertanto, di non poter ricoprire il prestigioso ruolo di direttrice dell'AND.

Le informazioni contenute nei volumi di Bocchino e Pappacena, benché precise, lasciano ancora aperte delle possibilità di ricerca, che, purtroppo, l'attuale conflitto russo-ucraino rende impossibili da praticare: si apprende infatti che, per un settennio, la giovane Ruskaja frequenta l'Istituto Kušnikov di Kerč', dove, accanto a materie scientifiche e letterarie, trovavano spazio anche la ginnastica e la danza. Uno studio su questa scuola e sul suo ordinamento didattico dissiperebbe i dubbi sugli anni fondamentali in cui, adolescente, Ruskaja si avvicina alle arti del movimento. Anche rispetto all'arrivo in Europa, nel 1920, rimangono forse alcune strade da percorrere: dalle fonti attualmente disponibili – costituite prevalentemente dalle dichiarazioni della stessa Ruskaja – comprendiamo che la giovane, dopo il matrimonio in Inghilterra con l'ufficiale dell'esercito inglese Daniel Douglas Pole Evans, si sarebbe presto spostata a Ginevra per tentare gli studi in Medicina e, poi, in Germania, spinta dal desiderio di fare cinema. È forse possibile che gli archivi di questi Paesi custodiscano traccia del passaggio di Ruskaja, la quale nei suoi primi mesi europei non sembrerebbe interessata all'arte della danza. L'avvicinamento a Tersicore, come si sa, giunge con l'arrivo in Italia e l'incontro con Anton Giulio Bragaglia, vulcanico paladino delle avanguardie artistiche nella Roma degli anni Venti e futuro direttore del Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936), il quale, ricorda Pappacena, «intrecciò con la giovane una intensa relazione sentimentale e intellettuale mirata alla costruzione di un personaggio nello stile degli Indipendenti, a cui Bragaglia attribuì uno pseudonimo che la distinguerà da subito come unica»². «Attraverso Bragaglia» afferma Bocchino «Ruskaja viene introdotta nel mondo culturale capitolino, nutrendosi di teatro, musica, letteratura e nuove idee. Le primissime testimonianze documentali ci portano al maggio del 1921 presso la Casa d'Arte Bragaglia in via dei Condotti a Roma, dove Ruskaja si esibisce in danze ucraine»³. Queste primissime esibizioni, evidentemente incentrate su danze di carattere, si protraggono per buona parte del 1921, mentre il debutto di Ruskaja come danzatrice moderna presso il Teatro degli Indipendenti avviene l'8 gennaio del 1923. Cosa succede in questo lasso di tempo? Si tratta di un momento estremamente delicato rispetto alla trasformazione di Ruskaja in danzatrice: agli Indipendenti, infatti, la giovane si esibirà in un ampio ventaglio di ruoli (benché predomineranno quelli da *femme fatale*) e, secondo Pappacena, in assoli prevalentemente improvvisati⁴. In questo quadro, allora, il 1922 diventa un anno strategico da indagare: è possibile che la giovane fosse accanto a Bragaglia e, forse, l'enorme Fondo Anton Giulio Bragaglia custodito presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma (pure consultato da Bocchino), potrà rivelare ancora qualche altra informazione in tal senso, così come una ricognizione capillare delle attività degli artisti legati alla Casa d'Arte Bragaglia.

² F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gremese, Roma 2023, p. 21.

³ G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, Neoclassica, Roma 2023, p. 34.

⁴ F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 62.

Alla luce di quanto osservato fin qui, è anche evidente come, nel caso di Ruskaja, la formazione non possa risolversi in un periodo circoscritto, ma finisca per espandersi almeno su tutto il suo primo quinquennio di lavoro in Italia, intrecciandosi con la questione dei luoghi frequentati e delle influenze ricevute. In questo senso, il riferimento al cenacolo torinese di Riccardo e Cesarina Gualino, cui fa solo rapidi accenni Pappacena, diventa un altro snodo nevralgico, meritevole di ulteriori approfondimenti archivistici, nonché di un dialogo serrato con gli studi già esistenti⁵. Torino, dove Ruskaja si trova già nel 1924, può rappresentare uno dei luoghi in cui, benché mediata, la nostra artista è entrata in contatto con la lezione di Isadora Duncan e con gli altri artisti della cerchia dei Gualino: si pensi almeno ai coniugi Sacharov, che Ruskaja coinvolgerà nelle attività dell'Accademia⁶ e che si distinsero per la ricercatezza visiva delle rappresentazioni, in cui, come sarà poi per la russa, un ruolo centrale è dato dal costume e dalla capacità di evocare, nel complesso dell'allestimento, precise atmosfere sceniche. Sempre da Torino, potrebbe essere giunta l'influenza di Émile Jaques-Dalcroze e quella della ginnastica di Hébert.

Una rete ricchissima, ma bisognosa di una mappatura precisa che incroci le date, i passaggi, i contatti possibili e che aiuti a contestualizzare quel «sostanziale mutamento di prospettiva»⁷ indicato da Pappacena nella produzione artistica ruskajana: dalle prime esperienze coreiche presso il teatro di Bragaglia, alle *danze classiche* (composizioni corali dal soggetto anche assai vario, benché con una propensione per atteggiamenti, forme e stilemi grecizzanti), fino alla formulazione dell'Orchestica, rispetto alla quale il riferimento a Dalcroze sembrerebbe determinante, se non altro per l'integrazione danza-musica e per l'impostazione delle lezioni di propedeutica alla danza.

Un aspetto da non sottovalutare, sempre in termini di formazione, riguarda poi il cinema, che, forse, fu il primo ambito nel quale Ruskaja cercò di cimentarsi e che rimase presente almeno fino ai primi anni Trenta, quando, apprendiamo da Bocchino, continuano ad arrivarle proposte di ingaggio come attrice, dopo la partecipazione a *Giuditta e Oloferne* di Baldassarre Negroni nel 1928. In questo senso sono preziose le pagine del volume di Bocchino che raccontano l'estrema incertezza lavorativa in cui versa Ruskaja nel momento in cui sceglie di allontanarsi dalla cerchia bragagliana, già nell'autunno del 1923: uno snodo biografico dal quale emerge come Ruskaja non avesse ancora scelto la danza in maniera esclusiva e, anzi, tentasse di costruirsi un profilo eclettico, a metà fra teatro e grande schermo. Viene allora da chiedersi, anche alla luce degli studi sulla danza

⁵ Si vedano ad esempio le indagini di Francesca Ponzetti (*Cesarina Gualino e i suoi diari degli anni Venti*) e Samantha Marenzi (*Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*) pubblicati in «Teatro e Storia», n.s., a. XXXI, n. 38, 2017, pp. 303-306 e 307-369.

⁶ F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 64 n. 36.

⁷ *Ivi*, p. 57.

nel cinema muto italiano⁸, se non possa essere utile analizzare le pellicole degli anni Venti proprio nell'ottica di coglierne una fonte di ispirazione per le danze di Ruskaja. Lo stesso dicasi, più in generale, per la documentazione di carattere fotografico, tanto quella reperibile all'interno di volumi e riviste di settore, quanto quella collezionata dallo stesso Bragaglia o prodotta dal suo studio fotografico: un repertorio potenzialmente vastissimo di pose, atteggiamenti e figure che Ruskaja potrebbe aver introiettato e inserito nelle proprie danze, in un processo di formazione evidentemente eterodosso e al contempo profondamente impregnato dei linguaggi della modernità.

2. A Milano: il salotto, il libro, le scuole

Se la formazione di Ruskaja non smette di sollevare interrogativi e mostrare punti ciechi, ancora carichi di domande appaiono i primi anni che l'artista trascorre a Milano, tra il 1927 e il 1928. Si tratta di un altro passaggio cruciale (Bocchino parla, per il 1928, di «anno della svolta»⁹): nel giro di pochi mesi Ruskaja prende casa in via della Spiga, dà alle stampe il volume *La danza come un modo di essere* e apre la sua prima scuola presso il Teatro dal Verme, denominandola Scuola di Danze Classiche. Questi tre episodi aprono la strada non solo a fondamentali riflessioni di carattere artistico (la poetica difesa all'interno del volume o il programma didattico impostato nella scuola), ma anche di natura sociale.

A proposito del salotto di via della Spiga, Francobaldo Chiocci – autore di una biografia di Ruskaja assai citata sia da Bocchino che da Pappacena – afferma:

nella sua abitazione molto chic, e molto frequentata, già diventata un salotto letterario. Scrittori e giornalisti vi facevano lunghe anticamere, divorando nell'attesa della “divina”, sempre tarda a comparire, vassoi di cioccolatini. Lo racconta Marco Lamperti, che di quel salotto fu un cronista, oltre che un assiduo come Fracchia, Bacchelli, Ugo Ojetti, Orio Vergani, Abbiati, Buzzati, Salvator Gotta, Marino Marini, Marotta, Piovene, Borghese, Emanuel, Benassi, De Sica, Chiarelli, Repaci e tanti altri.¹⁰

Un ventaglio di presenze, a voler dar credito a Chiocci, assolutamente straordinario, che, se verificabile (ad esempio) tramite la corrispondenza conservata presso il Fondo Ruskaja, disegnerebbe una ricchissima geografia di relazioni capace di fare chiarezza sul posizionamento della russa nel panorama culturale italiano della fine degli anni Venti.

Solo un filo vale la pena di seguire in questa sede. Dietro quel Marco Lamperti citato da Chiocci è forse da vedere lo scrittore Marco Ramperti, che firma la prefazione di *La danza come un modo di essere* e che chi scrive ha più

⁸ Cfr. E. Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Aracne, Roma 2017.

⁹ G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, cit., p. 67.

¹⁰ F. Chiocci, *La danza come modo d'essere*, in G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, cit., p. 87, n. 136.

volte indicato come l'effettivo autore del volume, uscito per l'editore milanese Alpes nel giugno del 1928. Non v'è dubbio che, vista la poca dimestichezza con l'italiano, Ruskaja non sia l'autrice materiale del libro: le ipotesi a oggi più accreditate, secondo quanto afferma anche Pappacena, vedrebbero in Anton Giulio Bragaglia il *ghostwriter* di *La danza come un modo di essere*. Qualche dubbio potrebbe essere dissipato proprio seguendo l'indicazione di Chiocci rispetto alle cronache mondane che Lamperti (ma Ramperti) potrebbe aver scritto a proposito del salotto di Ruskaja: uno spoglio sistematico di una testata come «Ambrosiano», cui Ramperti collabora in questi anni, sarebbe forse utile, così come un'attenta analisi comparata fra gli scritti di Ramperti e *La danza come un modo di essere*, onde coglierne eventuali vicinanze in termini d'immaginario e stile.

Gli altri luoghi nevralgici nell'esperienza professionale di Ruskaja nella Milano degli anni Venti (e poi Trenta) sono le scuole. La prima, aperta nel novembre del 1928, la seconda dopo la fine della collaborazione con la Scala, dove, come si diceva, Ruskaja è impegnata in qualità di co-direttrice della Scuola di Ballo tra il 1932 e il 1934. Entrambe le scuole private di Ruskaja mostrano un'impostazione che confluirà nell'AND, non solo per il complessivo ordinamento dei corsi, ma anche per l'attenzione alle materie teoriche e culturali. Questi ultimi aspetti sono assai ben dettagliati nei volumi in esame, ma aprono anche la possibilità di includere altre questioni: chi sono, ad esempio, i docenti delle materie teoriche? Siamo in grado di rintracciarne i profili e i programmi didattici? E, soprattutto: cosa sappiamo della retta di ammissione? Quest'ultimo è un problema centrale, perché riguarda l'eventuale selezione delle allieve che, sulla base del censo, era possibile operare. Inoltre: è rimasta qualche traccia delle relazioni con le allieve e con le loro famiglie? Si fa riferimento, com'è ovvio, soprattutto a eventuali testimonianze cartacee, sotto forma di lettera, biglietto, omaggio.

Numerose, soprattutto per ciò che accade a partire dagli anni Quaranta, sono invece le testimonianze orali confluite nel volume di Pappacena: queste voci non sono quasi mai riportate in forma diretta e, soprattutto, per intero, sotto forma di trascrizione delle interviste realizzate dalla stessa Pappacena o da Grazia Grosso. Benché il punto di vista dei testimoni sia costantemente evocato nel corso della trattazione, rimane forse inappagato il desiderio di leggerne (o di ascoltarne, viste le possibilità offerte dal digitale) le parole. La quantità dei soggetti coinvolti (almeno diciotto, stando alla bibliografia) pone anzi le basi per una vera e propria indagine di storia orale dai contorni assai articolati: il terreno dell'impiego delle fonti orali negli studi teatrali è dissodato ormai da tempo¹¹ e può indicare un altro possibile ampliamento delle indagini condotte sin qui, proprio grazie alla tessitura delle memorie individuali (inevitabilmente parziali) sulla base di criteri scientifici rigorosi.

¹¹ Si veda ad esempio l'ampio progetto ORMETE (Oralità Memoria Teatro), diretto da Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, i cui esiti sono accessibili sul sito: <https://www.ormete.net/homepage/>.

3. I rapporti col potere, durante e oltre il fascismo

La sfida forse più ardua che si pone dinanzi a chi voglia condurre uno studio storiografico su Ruskaja riguarda il tema delle sue relazioni con il potere politico, quello fascista prima, quello dell'Italia repubblicana poi.

Le pubblicazioni di Bocchino e Pappacena lasciano certo affiorare il contesto socio-politico in cui si dipana l'avventura ruskajana, ma non affrontano direttamente il problema. Da una parte Pappacena, che privilegia gli approfondimenti sulla poetica, sulla didattica e sulla teoria della danza, lascia cadere considerazioni di carattere generale, come quando dichiara: «È noto l'appoggio – sostanziale – che Ruskaja ebbe dalle istituzioni fasciste, tuttavia, senza certo voler negare la posizione privilegiata che ella riuscì a conquistarsi presso gli alti ranghi del regime, va chiarito come tale appoggio fosse incanalato in un percorso generale di promozione e modernizzazione delle arti»¹².

Dall'altra parte, ancora a proposito del trasferimento a Milano sul finire degli anni Venti, Bocchino ricorda:

La vita meneghina consente a Jia di incontrare diverse personalità culturali e politiche del fascismo italiano, insinuandosi con scaltrezza e decisione nelle pieghe della vita dell'alta borghesia, utilizzando le sue doti migliori per potersi costruire un futuro da regina. Si ricorda, ad esempio, il suo rapporto di amicizia con Dino Alfieri, che, in quegli anni, fu prima presidente dell'Istituto fascista di Cultura di Milano e dell'Ente Nazionale della Cooperazione (1925-1929) e poi dal 1929 sottosegretario al ministero delle Corporazioni.¹³

Oltre a citare Dino Alfieri, che diviene Ministro della Cultura Popolare nel 1937 (vale a dire in anni di grande affermazione professionale per Ruskaja), Bocchino indica, in nota, anche un faldone della corrispondenza della russa che consentirebbe di far luce sulle sue relazioni col fascismo¹⁴.

Si tratta di documenti che urge tirare fuori dagli archivi e affrontare lucidamente, a ormai oltre cinquant'anni dalla morte di Ruskaja, il problema del sostegno che ricevette dal Regime, accogliendo l'invito rivolto da Concetta Lo Iacono, la quale giustamente dichiarava: «Mi chiedo ancora quale *metus reverentialis* impedisca di parlare con trasparenza della Ruskaja. La storiografia su Aldo Borelli, suo secondo marito e direttore del Corriere della sera nel Ventennio, è più franca e trasparente. Come la Ruskaja, anche Borelli trovò con abilità la via del compromesso nella politica del momento, facendosi apprezzare da Mussolini e dai suoi gerarchi»¹⁵.

¹² F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., sezione online, p. 14.

¹³ G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, cit., p. 87.

¹⁴ *Ibidem*, n. 134.

¹⁵ C. Lo Iacono, *Canone inverso. Scuola italiana e scuola russa all'alba del Novecento*, in E. Cervellati e G. Taddeo, *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020, p. 74.

L'altro grande nodo relativo alle relazioni con il potere politico riguarda le polemiche che si scatenarono soprattutto negli anni Cinquanta, quando da più parti¹⁶ l'AND fu accusata di proporre un metodo didattico obsoleto e incapace di formare fanciulle da avviare poi alla professione di danzatrici e maestre di danza. Detto altrimenti, secondo i detrattori le risorse economiche che lo Stato italiano destinava all'AND sarebbero state mal impiegate, determinando una situazione di immotivato monopolio, rinforzato dalla Legge n. 28 del 1951, secondo la quale solo chi era in possesso di un diploma (o di un'abilitazione) dell'Accademia era titolato a esercitare il mestiere di maestro di danza.

Seppur con toni e strategie differenti, entrambi i volumi in esame difendono l'operato di Ruskaja, sottolineandone la lungimiranza, la tenacia vulcanica e, soprattutto, l'ampio ventaglio di iniziative messo in campo come direttrice dell'AND. Tra queste ultime, nel volume di Pappacena, un'attenzione massiccia è dedicata alla teoria della danza, alla fondazione e al coordinamento dell'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza e, soprattutto, al ruolo di intellettuale esercitato da Ruskaja sia attraverso gli scritti (compresi quelli «caduti nell'oblio»¹⁷), sia grazie alla vera e propria fondazione di una rivista, i già citati *Numeri Unici* dell'AND.

L'impressione complessiva, però, è che la trattazione – in entrambi i libri considerati – tenda verso l'autoreferenzialità, finendo per considerare come prioritarie (se non esclusive) le fonti prodotte dall'AND e dalla stessa Ruskaja, la cui voce si dispiega potente e solitaria. Emblematica in tal senso risulta la scelta di riproporre, nella sezione online del volume di Pappacena, quella che viene intitolata *Rassegna stampa degli spettacoli 1928-1960 dai Numeri Unici dell'Accademia*, a cura di Grazia Grosso. Più volte questo contributo, benché utile, viene indicato come la prova della fortuna critica di cui Ruskaja godette trasversalmente a partire dagli anni Trenta. Non è tuttavia specificato a sufficienza, ci pare, che la rassegna è interamente composta di stralci di articoli confezionati dalla stessa Ruskaja per essere inseriti all'interno di una rivista pubblicata dall'Accademia con evidenti finalità di autoaccreditamento.

Alla luce della totalità dei documenti disponibili, vi sono altre domande da porre rispetto alle polemiche del Secondo Dopoguerra. In questo quadro, una fonte insostituibile è costituita dagli esercizi finanziari¹⁸: cosa sappiamo della ge-

¹⁶ I nomi più ricorrenti sono quelli di Fedele D'Amico, Adriaan H. Luijtdjens, Gino Tani, Giovanni Carandente.

¹⁷ Tra i testi che Tomasevic considera dimenticati dagli studiosi vi sarebbe anche *Danza italiana vittoriosa*, che Ruskaja sigla sulla rivista «Scenario» il 6 giugno 1939 (Cfr. N. Tomasevic, *Quattro saggi di Ruskaja caduti nell'oblio*, in F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 205). Tuttavia, un'analisi dell'articolo è disponibile in G. Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017, pp. 223-224.

¹⁸ Lo stesso Bocchino fa riferimento all'esistenza di questo tipo di documentazione in *Jia Ruskaja: carte private e carte pubbliche. L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, 2017, pp. 77-101, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7652>.

stione economica di questa scuola pubblica, nonché dai costi contenuti per la maggioranza delle allieve? Come venivano destinate le risorse? Sono non solo interrogativi eticamente legittimi, ma anche sempre più all'ordine del giorno nel quadro degli studi teatrologici, dove la documentazione economica e amministrativa è ormai imprescindibile¹⁹.

Anche i *Numeri Unici* potrebbero costituire un piccolo cantiere di ricerca a se stante: è possibile studiarli con le stesse metodologie impiegate per le riviste teatrali? E soprattutto: nel Fondo Ruskaja sono disponibili documenti che consentano di entrare nel dietro le quinte, fornendo informazioni su modalità di ingaggio e pagamento dei collaboratori, scelta e attribuzione delle tematiche, modalità ed entità della diffusione? Si tratta di una pubblicazione dotata di una qualche eco effettiva all'infuori dell'AND o rappresentò solo un canale privilegiato – diremmo oggi – con il principale *stakeholder*, vale a dire il Ministero della Pubblica Istruzione?

Vi sono infine delle zone in cui il punto di vista dei detrattori dell'AND sembra farsi più pungente. Si è detto dell'accusa di obsolescenza del metodo didattico. L'obiettivo polemico non era tanto l'insegnamento della tecnica classico-accademica, che Ruskaja aveva introdotto nell'ordinamento didattico delle proprie scuole sin dagli anni Trenta, quanto la presenza dell'Orchestra, che costituiva una peculiarità dell'offerta didattica dell'AND. A simili elementi di criticità si sarebbe aggiunta l'impossibilità, per le allieve, di maturare una effettiva esperienza di palcoscenico e lavorare come professioniste nei teatri nazionali ed internazionali.

Ora, occorre rilevare come, più volte, nel volume di Pappacena, si riconosca che, verso la fine degli anni Quaranta, la vena coreografica di Ruskaja si fosse ormai esaurita, in buona parte – si afferma – a causa dell'enorme mole di lavoro generata dal nuovo ruolo di Direttrice dell'Accademia.

Se si consulta la cronologia compilata da Bocchino, però, i titoli del repertorio ruskajano, risalenti alla fine degli anni Trenta, vengono riproposti praticamente per tutti gli anni Cinquanta, tanto nei saggi di fine anno quanto nelle esibizioni del Complesso artistico dell'AND (compagnia composta di allieve dell'Accademia, la cui attività anche sarebbe interessante studiare): si tratta di una scelta che colpisce, specie considerando che gli anni Cinquanta rappresentano un decennio di grande apertura rispetto alle più prestigiose compagnie internazionali (soprattutto inglesi e statunitensi) e, più in generale, di rinnovata circuitazione artistica grazie all'affermazione di prestigiosi festival di arti performative²⁰.

Si aggiunga poi, come osserva Grazia Grosso, che la scarsa possibilità di esibirsi come danzatrici costituisce l'unico rammarico delle allieve di Ruskaja da lei

¹⁹ A titolo d'esempio si può citare l'esistenza di un Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN 2022), intitolato *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* e incentrato proprio sulla dimensione economica nello spettacolo dal vivo italiano (<https://site.unibo.it/performing-arts-economics/en>).

²⁰ Su questi temi: G. Taddeo, *Come prima, meglio di prima: danzare in Italia dal Dopoguerra al miracolo economico*, in E. Cervellati e G. Taddeo, *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, cit., pp. 95-110; G. Taddeo, *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, I libri di Emil, Città di Castello 2020.

intervistate: «una delle rare delusioni riportate dalle testimonianze si nutre della scarsa, se non nulla in alcuni periodi, possibilità di esibirsi, di danzare. Nell'intento di far crescere e progredire l'attività generale dell'Istituto, la Direttrice lasciò che la promozione dell'attività artistica si impoverisse»²¹.

Se a tutto ciò si somma la centralità dell'Orchestra che, perlomeno nelle sue forme esteriori, rievocava il classicismo ellenizzante delle danze libere degli anni Venti e Trenta, emergono chiaramente degli elementi che meglio spiegano le tesi degli avversari, di cui pure occorre tenere conto nella globalità del resoconto storiografico.

L'altro polo scottante delle polemiche degli anni Cinquanta era costituito, si diceva, dalla Legge 28/1951, che consentiva l'insegnamento della danza, anche in forma privata, solo ai diplomati e agli abilitati dell'AND: la possibilità dell'abilitazione, introdotta come correttivo alla legge, non divenne prassi, dato che il bando relativo fu aperto solo nel 1951 e, *una tantum*, nel 1958. Ne seguì una decisa alzata di scudi che culminò nel luglio 1956 in una lettera aperta al Ministro della Pubblica Istruzione firmata da oltre cinquanta intellettuali e artisti. Vi si leggeva:

[...] la legge con cui si conferisce a una commissione presieduta dalla direttrice dell'Accademia il compito di rilasciare patenti all'insegnamento anche privato della danza è in aperto contrasto con lo spirito e la lettera della Costituzione della Repubblica, la quale all'art. 33 così si esprime "L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento". Enti o privati hanno il diritto di istituire scuole ed istituti di educazione, senza oneri per lo Stato.²²

E sarà proprio con la motivazione dell'illegittimità costituzionale che questa legge sarà abrogata con la sentenza della Corte Costituzionale 240/1974. Si tratta di un testo importante, che vale la pena citare diffusamente:

[...] Subordinando, infatti, esclusivamente al possesso di un particolare titolo scolastico-professionale un insegnamento artistico, anche se esplicato nell'ambito meramente privato e senza tendere al riconoscimento di alcun valore legale dei risultati conseguiti, la disposizione in oggetto, con l'incidere – direttamente – sulla libertà professionale, viene altresì a determinare, indirettamente, ingiustificate limitazioni alla libertà di arte e scienza e del relativo insegnamento. [...] sarebbe altrettanto assurdo e contrastante con il principio dell'art. 33, primo comma, precludere l'attività professionale di un musicista, di un coreografo, di un regista o di un attore, sol perché sprovvisto di un diploma legale, quanto impedirgli di formarsi o di usare quel che, nell'uso comune si chiama appunto, una sua scuola, insegnando, se ne ha la vocazione, l'arte nella quale è esperto a coloro che liberamente lo desiderino per i motivi più svariati [...]. E del resto, corsi liberi a diverso livello – talora propedeutici ed informativi, più spesso di perfezionamento ed alta specializzazione – con sempre maggior frequenza si tengono,

²¹ G. Grosso, *Jia Ruskaja nelle testimonianze delle sue allieve: la memoria nelle parole e nel corpo*, in F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 236.

²² Il testo completo della lettera è oggi consultabile in G. Taddeo, *Festivaliana*, cit., pp. 200-202.

nel nostro come in ogni altro paese del mondo, da artisti di qualsiasi nazionalità, ai quali non si chiede se e quale titolo di studio o di abilitazione abbiano conseguito, e danno risultati spesso eccellenti, com'è dimostrato dalla comune esperienza, formando allievi che in breve volger di tempo raggiungono vasta notorietà.²³

In termini di indagine storiografica, emergono due ulteriori ordini di problemi.

Da un lato, è inevitabile chiedersi quale sia l'*iter* che conduce alla Legge 28/1951 e come Ruskaja abbia reagito al subbuglio che ne seguì: possibile che le carte del suo archivio non contengano alcuna traccia di tutto ciò? Ebbe un ruolo nella formulazione della legge e vi fu qualcuno, in Parlamento, che perorò le sue cause? Cercò appoggi e difese istituzionali? Grazie all'attenta ricostruzione di Bocchino, scopriamo l'intensa trattativa che, rivolgendosi anche al Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Giulio Andreotti, Ruskaja intavolò per ottenere la prestigiosa sede del Castello dei Cesari sull'Aventino, dove giunse anche grazie all'interessamento dell'amico Gaetano Martino²⁴, presidente dell'AND, nonché Presidente della Sesta Commissione Istruzione e Belle Arti alla Camera dei deputati (1948-1954) e Ministro della Pubblica Istruzione nel 1954. Tutto ciò suggerisce che, per puntare al cuore del problema, i rapporti con Martino – la cui vedova, spiega Bocchino, diviene esecutrice delle volontà testamentarie di Ruskaja²⁵ – debbano divenire oggetto in un approfondimento specifico.

Dall'altro lato, molto importante appare il ruolo dell'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza istituita nel 1957, vale a dire l'anno dopo la pubblicazione della famosa lettera contro Ruskaja: sotto l'egida dell'ANID, i cui aderenti provengono da tutto il territorio nazionale, si introducono iniziative meritorie quali corsi di approfondimento e viaggi di formazione all'estero, ma, soprattutto, ci si ripromette di «iniziare lo studio di un sistema unitario nell'insegnamento»²⁶.

Introdurre una normalizzazione nell'insegnamento di una disciplina costituisce un'operazione culturalmente assai delicata, che necessariamente seleziona alcuni orientamenti a scapito di altri: cosa si fece concretamente? Quali erano le posizioni dei soci, che annoveravano artisti e docenti anche assai diversi fra loro, su questo tema? Vi fu un accordo su linee di metodo comuni? Non è chiaro quante volte l'associazione si riunì e quali temi affrontò: sempre dal saggio di Grazia Grosso apprendiamo che nel 1962 fu diramato presso gli aderenti un sondaggio intitolato *Inchiesta sui problemi artistici della danza*²⁷, i cui esiti – che sembrerebbero pubblicati sul *Numero Unico* del 1963-1964 – non sono però resi noti.

²³ Per il testo completo si rimanda a <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1974/07/31/074C0240/s1>.

²⁴ G. Bocchino, *Jia Ruskaja. La danzante*, cit., pp. 167-171.

²⁵ *Ivi*, p. 194.

²⁶ G. Grosso, *Il radicamento dell'Accademia sul territorio: l'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza e la legge del 1951*, in F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, cit., p. 255.

²⁷ *Ivi*, pp. 265-266.

4. *Vedere Ruskaja, danzatrice e coreografa*

Tanto il volume di Gianluca Bocchino quanto quelli di Flavia Pappacena disvelano un repertorio iconografico e videografico davvero nutrito, il quale di per sé potrebbe diventare oggetto di studi specifici, consentendo di sviluppare un duplice sguardo: ristretto, in quanto orientato ad analizzare, nella tecnica e nello stile, le coreografie di Ruskaja; allargato, dato che potrebbe giovare di un approccio comparativo, che metta le immagini di Ruskaja (e delle sue preziose allieve) in relazione con quelle, pure assai numerose, di danzatrici e coreografe moderne, soprattutto degli anni Venti e Trenta.

Sul piano della produzione fotografica e filmica, allora, le domande che si aprono sono numerose, ma anche capaci di toccare ambiti differenti: con quale finalità furono realizzati servizi fotografici e documentari? Cosa ci dicono le immagini a proposito del passaggio di Ruskaja da *femme fatale* del Teatro degli Indipendenti a custode delle Vestali dell'Aventino negli anni Cinquanta, il tutto passando per l'eclettismo coreografico degli anni Trenta, carico di riferimenti al mondo classico, ma anche all'Ottocento romantico, al Rinascimento italiano e al gotico? È possibile costruire una biografia ruskajana sotto forma di immagine? Cosa rivelerebbe su di lei e sull'Italia del Novecento?

Nella ricca mole di documenti e discorsi che la riguardano, Ruskaja finisce forse fuori fuoco, laddove un'analisi ravvicinata della sua produzione artistica e della sua immagine potrebbe mostrarla sotto una nuova luce, a patto che, però, l'indagine accolga confronti con il modernismo coreico internazionale. Danzatrice fra le danzatrici, coreografa fra le coreografe del suo tempo: uno studio così impostato, potrebbe ridimensionare la portata e l'appropriatezza di alcune polemiche – come la celebre *guerra dei gonnellini* degli anni Trenta – ma anche riconoscere limiti e possibilità reali nella produzione artistica della russa. Lo stesso potrebbe dirsi, benché la questione esuli da un'indagine strettamente iconografica, per quanto concerne il progetto didattico: sarebbe interessante, infatti, una comparazione fra il metodo dell'AND, ad esempio nei primi anni di attività, e quello di equivalenti istituzioni internazionali.

La quantità e la natura delle domande sollevate dai volumi di Bocchino e Pappacena dimostrano come la materia sia ancora vivace e ricca di spunti. I contributi poderosi di questi autori aggiungono un materiale prezioso per la ricerca, entrambi indicando, al fondo, la specificità della visione ruskajana della danza: un percorso di scoperta e costruzione del sé che colloca il corpo al centro e che, nel congiungere materiale e spirituale, studio della danza e delle discipline teoriche, si mostra come profondamente umanistico.