



## Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

---

# La critica di danza come oggetto di studio: note preliminari attorno al caso dell'Italia fascista

Giulia Taddeo

---



**Editore**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Edizione digitale**

URL: <http://danse.revues.org/1342>

ISSN: 2275-2293

**Notizia bibliografica digitale**

Giulia Taddeo, « La critica di danza come oggetto di studio: note preliminari attorno al caso dell'Italia fascista », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1342>

---

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

---

# La critica di danza come oggetto di studio: note preliminari attorno al caso dell'Italia fascista

Giulia Taddeo

---

- 1 Il presente contributo accoglie alcune considerazioni circa gli orientamenti metodologici della ricerca dottorale da me recentemente conclusa<sup>1</sup> e incentrata sulle relazioni fra danza e stampa in Italia durante il ventennio fascista. Data l'ampiezza della questione e i numerosi fattori di complessità del periodo storico considerato, procederò dapprima fornendo qualche dato di carattere contestuale e poi soffermandomi su alcuni concreti aspetti della metodologia che ha sorretto la mia indagine.
- 2 Nell'Italia del Ventennio<sup>2</sup> i discorsi giornalistici sulla danza vedono la luce in un contesto di progressiva «fascistizzazione» della stampa e dei mezzi di comunicazione. Sorretto dal costante interesse del Fascismo per le potenzialità degli strumenti di informazione e propaganda, simile processo di allineamento rispetto all'ideologia e alle politiche del Regime si articola nel tempo lungo molteplici piste d'azione, che, come hanno ormai ampiamente rilevato gli studi specialistici sull'argomento<sup>3</sup>, possono spaziare – giusto per richiamare alcuni esempi – dalla sostituzione forzata di proprietari e direttori di testata all'epurazione di giornalisti dalla dubbia fede politica, dalla costituzione di appositi organismi, enti e ministeri (da ultimo, nel 1937, il celebre Ministero della Cultura Popolare) al dispaccio di direttive ai giornali da parte dello stesso Benito Mussolini, dalle diffamazioni infide ai brutali sequestri.
- 3 Pur nella massiccia (oltreché dittatorialmente imposta) adesione alle direttive dello Stato fascista e nonostante il diffuso «grigiore<sup>4</sup>» che attraversa buona parte della stampa italiana durante tutto il Ventennio, la produzione giornalistica accoglie al proprio interno, specie in rapporto agli ambiti artistici e letterari<sup>5</sup>, alcuni spazi di confronto che, sovente originati proprio da politiche e «parole d'ordine» provenienti dall'alto, offrono la possibilità di cogliere gli orientamenti culturali del tempo e, seppur in maniera non

sempre agevole, il diverso livello di connessione e dipendenza rispetto al contesto socio-politico.

- 4 Nel caso che qui mi interessa, vale a dire quello relativo al discorso giornalistico di argomento coreico, la definizione di idee, tendenze estetiche e gusti complessivi e, parallelamente, l'individuazione di possibili implicazioni (e imposizioni) politiche appaiono ancor più complesse, non solo a causa della peculiare posizione che, in quanto pratica artistica, la danza si trova a ricoprire nel corso di tutto il Ventennio, ma anche in ragione della reticenza mostrata dalla stampa nel parlare di danza (e, conseguentemente, del corpo danzante) in quanto autentica forma d'arte.
- 5 Sul piano delle pratiche, infatti, si nota come, a differenza di quanto ad esempio accaduto nel caso del cinema<sup>6</sup>, delle arti visive o dell'architettura<sup>7</sup>, la danza<sup>8</sup> non riceva un'attenzione privilegiata da parte del Regime, il quale vi ravvisa forse uno strumento secondario nell'essenziale opera di mitopoiesi affidata alle altre arti e a sua volta attraversata da orientamenti molteplici - fra cui il costante tentativo di fondere, in una sorta di «modernistica arcaicità<sup>9</sup>», modernità, tradizioni classiche e anima popolare - e contraddizioni costitutive:
- «Ci furono probabilmente artisti che risposero all'appello per opportunismo, ma altri, e non furono certo fra i minori artisti del proprio tempo, non solo aderirono al fascismo perché ne accettavano l'ideologia politica, ma perché lo interpretarono come un nuovo senso religioso dell'italianità, accettando con entusiasmo la concezione della funzione politica dell'arte nella creazione dello Stato nuovo<sup>10</sup>».
- Forse proprio in conseguenza di questa mancata centralità, il panorama delle attività tersicoree italiane di epoca fascista appare caratterizzato, sebbene sullo sfondo di diffuse criticità economiche e creative<sup>11</sup>, da una singolare eterogeneità, nella quale confluiscono formule spettacolari di tradizione, percorsi imprenditoriali indipendenti, festival e rassegne sostenuti a livello statale.
- 6 Accanto al ballo di matrice ottocentesca ospitato nella cornice dei grandi teatri d'opera e a iniziative imprenditoriali tese alla rinascita della tradizione coreica italiana (celebre il caso dei Balletti di San Remo<sup>12</sup>), infatti, la danza trova spazio, spesso assumendo forme «libere» e «moderne», anche in altri contesti, dai teatri d'avanguardia (come il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia<sup>13</sup>), alle grandi manifestazioni teatrali e musicali protette dallo Stato (ad esempio il Maggio Musicale Fiorentino), agli spettacoli allestiti sui palcoscenici dei teatri all'aperto, le cui declinazioni coreiche si rivelano particolarmente affini, se non altro per il richiamo alla classicità e per la loro intrinseca ritualità, all'articolato repertorio di miti, riti e simboli<sup>14</sup> di Regime.
- 7 La varietà e l'a-sistematicità che connotano il panorama produttivo sembrano riproporsi anche nei discorsi giornalistici dedicati alla danza, nei quali, pur muovendo da un generale scetticismo rispetto all'argomento e dalla diffusa tendenza a dedicare solo pochi, sbrigativi accenni all'arte di Tersicore, prendono corpo però alcuni approcci ben definiti, nei quali si riverberano non solo punti di vista e convinzioni di natura artistica, ma si ravvisano anche influenze di carattere più smaccatamente politico.
- 8 Occorre tuttavia sottolineare come, almeno secondo il punto di vista di chi scrive, l'incisività del contesto politico sulla produzione giornalistica di argomento coreico si eserciti non tanto sotto forma di esplicite costrizioni o censure (il che del resto appare in linea con la già citata condizione di «marginalità» delle pratiche tersicoree), quanto in quelle di una sagomatura del discorso sulla danza attorno a tematiche e questioni

estetico-culturali dominanti, a partire, notoriamente, dal problema dell'«italianità» dell'arte, del rapporto con la tradizione e, parallelamente, con la «modernità<sup>15</sup>».

- 9 Se si eccettua il caso particolare di chi, come Anton Giulio Bragaglia, affida ai propri contributi giornalistici il compito di difendere e propagandare un'idea di danza come espressione della “rivoluzione” fascista e dei profondi mutamenti del proprio tempo, è evidente come, su un piano più generale, il discorso giornalistico sulla danza si muova lungo percorsi in larga parte ereditati dal periodo liberale e, in definitiva, dalla seconda metà dell'Ottocento. Questi ultimi, tendendo sovente a concepire lo spettacolo coreografico attraverso i criteri del «virtuosismo» e della «spettacolarità<sup>16</sup>», attraversano i processi che in epoca fascista connotano gli ambiti della stampa (dunque la sua irreggimentazione) e delle pratiche coreiche (poste ormai a confronto con esperienze di provenienza straniera, come il ballo russo, la ritmica di derivazione dalcroziana o la danza d'espressione) non solo uscendone in definitiva arricchiti, ma anche introiettando alcuni degli atteggiamenti e delle tendenze politico-culturali coeve.
- 10 Tutto ciò si può rilevare non solo nel sintonizzarsi dei singoli discorsi sulla danza rispetto agli orientamenti politici delle testate che li accolgono – si pensi alla difesa di posizioni nazionaliste che emerge in quotidiani come *Il Tevere* o *Il Giornale d'Italia* – ma, soprattutto, nella loro confluenza all'interno di categorie culturali maggioritarie (come quella dell'identità nazionale dell'arte) che plasmano le aspettative di cronisti e commentatori e, talvolta, divengono l'agone per dibattiti dal respiro più ampio; questo è il caso, notoriamente, della cosiddetta «guerra di gonnellini<sup>17</sup>» dell'inizio degli anni Trenta, durante la quale, in un intreccio complesso di interessi personali e convincimenti estetici, classicisti e modernisti della danza si trovano a polemizzare sulle colonne di quotidiani e periodici al fine di dare un volto nuovo (o quantomeno rinnovato) alle pratiche coreiche del proprio tempo.
- 11 Di fronte a un simile stato di cose, che rimanda a una problematicità impossibile da articolare compiutamente in questa sede, è chiaro come la mia ricerca, incentrata sull'analisi del discorso giornalistico dedicato alla danza del periodo fascista, abbia dovuto fronteggiare numerose difficoltà, a partire da quelle relative al trattamento delle fonti primarie.
- 12 La costruzione stessa del corpus documentario, infatti, ha richiesto la messa in campo di un duplice ordine di operazioni: è stato innanzitutto necessario condurre uno spoglio sistematico di alcune testate quotidiane e periodiche, selezionate<sup>18</sup> sulla base di tre criteri fondamentali, vale a dire il livello di pertinenza rispetto all'argomento trattato (soprattutto nel caso dei periodici teatrali e musicali), la diffusione (certo connessa al prestigio delle testate stesse e allo spessore dei loro collaboratori) e il grado di vicinanza al Regime (dacché, com'è noto, il fascismo tentò costantemente di catalizzare le migliori energie intellettuali e artistiche del proprio tempo).
- 13 A ciò bisogna aggiungere il lavoro di ricognizione dell'ampia e significativa rassegna stampa reperita presso il Fondo Aurel Milloss<sup>19</sup> (Fondazione Giorgio Cini, Venezia) e presso la Cia Fornaroli Collection (*Dance Division – New York Public Library for the Performing Arts, New York*<sup>20</sup>); ne è derivato un corpus di materiali fondamentalmente bipartito e costituito, da una parte, da cronache di spettacolo e, dall'altra, da articoli sulla danza di carattere genericamente culturale, dal pezzo di colore, all'intervista, alla digressione estetica.

- 14 Rispetto a questo tipo di fonti, infatti, si è rivelato indispensabile costruire, rifuggendo qualunque attitudine meramente applicativa, degli opportuni rudimenti metodologici: muovendo dall'individuazione di caratteri e anomalie ricorrenti nei testi in esame (a partire dall'assenza, al loro interno, di descrizioni e riferimenti consistenti al corpo danzante), ho cercato di collocare i testi al centro di quella rete di relazioni culturali che connettono una singola occorrenza discorsiva al proprio contesto di riferimento mediante legami col sistema dell'informazione, con la comunità dei lettori, con le pratiche della scena e, in generale, con un certo sistema di credenze e valori.

Ho così adottato una prospettiva basata sull'ibridazione fra approccio storiografico e apporti provenienti dalla semiotica della cultura, il cui carattere è ben sintetizzato nelle parole della semiotica Anna Maria Lorusso:

«Il modo in cui vorremmo intendere questa locuzione (semiotica della cultura) è un modo debole, *esclusivamente prospettico*, che aspira a definirsi non per una specificità di oggetto [...] ma per una specificità di pertinenza: considerare culturalmente il senso [...]. Non crediamo, infatti, che la cultura sia qualcosa che abbia una natura in qualche modo sostanziale, [...] crediamo semmai che sia più simile a un effetto di senso, a una risultante che appare a seguito di una serie di operazioni di osservazione o a un'ipotesi regolativa che ci è utile per parlare di noi, attribuirci delle identità, spiegarci il mondo<sup>21</sup>».

- 15 Il punto di vista culturale, animato dalla volontà di intercettare le dinamiche sottese a fenomeni culturali spesso densi e sfaccettati, ha indirizzato la mia indagine verso numerosi fronti, dalla ricerca della posizione che, in termini concettuali ed espressivi, la danza assume all'interno del panorama giornalistico del Ventennio; alle considerazioni circa la reticenza a descrivere apertamente l'azione del corpo danzante; all'individuazione, ancora, dei meccanismi che disciplinano l'esercizio dello sguardo e della produzione di parola da parte del critico.
- 16 Tuttavia, non potendo né entrare effettivamente nel merito di simili questioni né tantomeno affrontare i nodi teorico-contenutistici precedentemente suggeriti, restringerò il campo attorno ad un esempio di ordine tecnico, che, collocandosi sullo sfondo delle problematichità culturali e discorsive già evocate, riguarda le modalità con cui, nelle cronache di spettacolo pubblicate sui quotidiani del tempo fascista, sono concepiti, declinati e trasformati in prassi operativa due concetti-chiave come cronaca e critica.
- 17 Perché, innanzitutto, parlare di cronache e non di recensioni? Accanto alla volontà di impiegare la terminologia in voga nel periodo in esame, simile scelta lessicale rimanda anche alla struttura fisica del giornale e all'organizzazione interna dei suoi contenuti.
- 18 Se è infatti vero che, all'interno dei quotidiani, le cronache di spettacolo trovano solitamente posto all'interno della pagina culturale – la cosiddetta «terza» – non mancano tuttavia casi in cui, soprattutto dinanzi a «terze» particolarmente ricche e prestigiose, le cronache di spettacolo si trovino a scivolare tra la seconda, la quarta o la quinta pagina.
- 19 Ciò sembra significare che, nella generale categorizzazione degli eventi del mondo che definisce l'architettura complessiva di un quotidiano, le cronache di spettacolo non rivestono lo stesso ruolo degli altri articoli di «terza»: a differenza dell'elzeviro, che rappresenta lo spazio della divagazione letteraria, e dell'articolo di fondo o di secondo taglio, che ospitano generalmente il momento della riflessione e dell'approfondimento, infatti, la cronaca si riferisce a eventi transitori, spesso uguali a loro stessi, di cui si tende

a fornire un accattivante e chiaro resoconto senza diffondersi in riflessioni dal respiro più ampio.

- 20 A ben guardare, inoltre, si può parlare di *cronaca* solo se esiste una notizia da riferire, la quale, in questo caso, discende soprattutto dalla capacità di rispondere al seguente interrogativo: lo spettacolo ha avuto successo? Nel fornire ragguagli circa le reazioni del pubblico risiede, cioè, la principale funzione delle cronache di spettacolo da me studiate: di natura eminentemente informativa, simile funzione – come peraltro suggerisce un autore di riferimento per i miei studi come Jurij Lotman<sup>22</sup> – non costituisce un dato meramente tecnico, ma plasma la struttura interna del testo cronachistico e, parimenti, modella la qualità dello sguardo del cronista, sovente disperso nei dettagli dell'evento mondano o pigramente adagiato negli stilemi di una scrittura giornalistica consunta.
- 21 Un significativo esempio dell'influenza che la funzione cronachistica esercita sulla complessiva articolazione (al contempo formale e contenutistica) delle cronache di spettacolo, può forse essere rintracciato negli spazi «fissi» che, al loro interno, sono spesso riservati alle reazioni degli spettatori, dacché questi testi ospitano quasi sempre, alternativamente in apertura o in chiusura, un riferimento generale al tipo di accoglienza del pubblico (descritta non di rado mediante aggettivi standardizzati come «fredda», «calda», «cordiale», «simpatica») o, altrettanto spesso, riportano espressioni relative al numero di chiamate ad autori e interpreti.
- 22 È proprio in una simile operazione di registrazione che si afferma la natura essenzialmente informativa delle cronache di spettacolo, le quali, fin dal titolo (quasi sempre caratterizzato dalla presenza di indicazioni sul titolo dell'opera, sul nome degli autori e su quello del teatro in cui lo spettacolo va in scena), denunciano il loro carattere fondamentalmente funzionale, lontano dunque (seppur con le dovute eccezioni<sup>23</sup>) da particolari ambizioni letterarie e volontà eversive rispetto alle convenzioni giornalistiche vigenti.
- 23 Nonostante ciò, è però evidente che questi testi conservano sempre al proprio interno degli spazi di manovra e di espressione individuali, riservando al cronista la possibilità di concentrarsi almeno su due aspetti che vale ora la pena di nominare singolarmente: l'individuazione, nello spettacolo, di elementi di novità e, soprattutto, l'esercizio di quella che, per tutto il Ventennio, sarà definita come *critica*.
- 24 Rispetto al rilevamento di ciò che appare nuovo o comunque singolare, allora, è bene soffermarsi, più che sui numerosi commenti di costume e gli aneddoti che a più riprese puntellano le cronache di danza, su quei casi in cui i cronisti indugiano con maggiore dovizia di particolari nel descrivere le caratteristiche di coreografie e interpreti.
- 25 Si tratta evidentemente di una tendenza minoritaria ma che, non casualmente, emerge più di frequente in relazione ad artisti e compagnie di particolare rilievo e, soprattutto, considerati portatori di una proposta artistica diversa, eccentrica, talvolta rivoluzionaria. Si possono forse interrogare le ragioni di questa particolarità volgendo nuovamente lo sguardo alla semiotica e riflettendo sul fatto che, come ogni testo, anche le cronache di spettacolo presuppongono l'esistenza di quello che Umberto Eco ha definito «Lettore Modello<sup>24</sup>»:
- «il Lettore Modello può essere definito soprattutto in relazione a due livelli semioticamente pertinenti: il livello cognitivo, o relativo al sapere [...] e il livello passionale, relativo piuttosto al tipo di partecipazione con cui il testo suggerisce (o prescrive) di porsi di fronte a ciò che viene detto<sup>25</sup>».

- 26 La cronaca di uno spettacolo di danza, cioè, si rivolge a un tipo di lettore di cui presuppone gusti e conoscenze, ed è sulla base di una simile ipotesi che tenderà a considerare nuovi o interessanti alcuni aspetti dell'azione scenica a discapito di altri: si può allora supporre che, talvolta, non ci si diffonda nella descrizione dell'azione danzata semplicemente perché si ritiene che essa non presenti elementi effettivamente originali e, di conseguenza, non ascrivibili nel novero delle conoscenze di cui si pensa che i lettori siano già in possesso.
- 27 Non a caso, dunque, le descrizioni meno approfondite riguardano spesso le danze ritenute più tradizionali (e quindi sostanzialmente il balletto), dinanzi alle quali i cronisti sembrano considerare sufficienti solo pochi aggettivi per evocare modalità di gestione, disposizione e rappresentazione del corpo in scena che si credeva fossero già ampiamente note.
- 28 Il ricorso a un'aggettivazione sintetica e allusiva dipende poi dall'ampiezza degli spazi effettivamente riservati alla cronaca: per tutto il periodo qui in esame, infatti, le cronache di danza sono spesso inserite in resoconti di serate composite e costituite, com'è noto, dall'opera lirica e dal balletto; ciò riduceva chiaramente la porzione di testo di argomento coreico, anche perché l'attenzione dei cronisti, quasi sempre a vario titolo esperti di musica, ricadeva essenzialmente sullo spettacolo operistico.
- 29 Da una simile situazione, certo scompaginata in casi eccezionali, si può arguire come, fatta salva la già citata funzione informativa delle cronache, la sinteticità e l'allusività nella descrizione dello spettacolo coreico divenissero una necessità: se, infatti, una cronaca doveva rendere conto prima di tutto del successo dello spettacolo e fornire alcune essenziali notizie su autori e interpreti, si capisce come i cronisti avessero ben poco spazio per sviluppare un discorso sulla danza ricco e organico.
- 30 Il problema della limitatezza degli spazi per la danza investe, a vari livelli, anche la componente più squisitamente critica – concepita, nei testi presi in esame, come emissione di un giudizio di valore sull'opera di cui si rende conto – che, al di là degli intenti meramente informativi, ogni cronaca porta necessariamente con sé.
- 31 Non costituisce certo una novità asserire che l'assolvimento di una particolare funzione testuale e la conseguente predilezione di alcune questioni a discapito di altre costituiscano, di per sé, un vero e proprio atto critico e che, in ultima analisi, la dicotomia cronaca-critica ha poca ragione d'essere, in quanto mira a separare due aspetti che in realtà tendono a compenetrarsi vicendevolmente. Voglio però insistere su una simile contrapposizione perché essa torna con frequenza nelle cronache in esame: a più riprese, infatti, i cronisti distinguono, nelle proprie argomentazioni, il momento della cronaca da quello della critica, dichiarando, con non pochi vezzi retorici, che quest'ultimo aspetto è non soltanto quello più difficile da affrontare ma anche quello che, dato il poco spazio a disposizione, si dovrà necessariamente trattare solo per accenni.
- 32 La critica, insomma, viene presentata come la componente problematica, ma necessaria, del testo cronachistico, sia, come si diceva, perché essa richiede ampi spazi in cui riuscire ad articolarsi con agio, sia, soprattutto, perché implica il possesso di competenze specifiche sulla danza con cui in realtà i cronisti, ancora una volta ricorrendo a un *escamotage* sostanzialmente retorico, dichiarano spesso di avere ben poca familiarità.
- 33 Operazione definita ripetutamente per via negativa, la critica è costantemente rievocata mediante la constatazione di ciò che dovrebbe essere, vale a dire la produzione di un

giudizio estetico frutto di preparazione e studio consapevoli, ma che, per mancanza di tempo e competenze, non può essere.

- 34 Seppur adombrando una specie di malcelata e spesso snobistica indifferenza rispetto alla possibilità di acquisire quelle competenze che si consideravano mancanti e di cimentarsi *de visu* con l'esperienza e l'interpretazione dello spettacolo coreico, è proprio questa sorta di oscillazione, teorica e operativa al contempo, fra cronaca e critica a lasciar emergere la possibilità che le parole di cronisti e commentatori, per quanto coagulate in unità testuali destinate ad avere vita breve e irreparabilmente connesse alla dimensione dell'evento spettacolare, accolgano al proprio interno una visione della danza più densa, articolata e complessa: un modo di pensare la danza *tout court* quindi, di teorizzarla forse; sicuramente, un modo di volerla.
- 35 Pur prendendo le mosse da concrete esperienze di fruizione spettacolare, infatti, l'esercizio della critica si innesta su un terreno densamente popolato, in cui coabitano convenzioni culturali e aspirazioni individuali, tendenze estetiche dominanti e gusti personali, fenomeni sociali e talenti singoli, stilemi di scrittura consueti e ricerche linguistiche originali.
- 36 Fare critica, detto altrimenti, può essere concepito come l'esito di una mediazione<sup>26</sup> in cui il critico, teso fra l'unicità della singola occorrenza spettacolare da un lato e il complesso di conoscenze, usi e convenzioni culturali che lo circondano dall'altro, tenta consapevolmente di costruire un proprio percorso intellettuale e, in qualche misura, letterario, in cui, sulla spinta dell'incontro con l'opera d'arte, i dati contestuali sono rimodulati in chiave personale, il tutto per approdare a una scrittura etimologicamente complessa, cioè piena di pieghe, nicchie e zone d'ombra, in cui può accadere che un tentativo di descrizione pura ceda alla tentazione del *sensu* o le ipotesi di storicizzazione divengano la chiave di volta per la formulazione di giudizi di merito.
- 37 Ecco allora che, tornando a guardare il caso dell'Italia fascista alla luce di quanto detto fin qui, ci si può soffermare su alcuni interrogativi fondamentali: posti tutti i limiti e le reticenze del caso, che tipo di valore conferire ai discorsi giornalistici sulla danza del periodo fascista? Come valutare le scelte terminologiche di volta in volta operate? E, soprattutto, in che modo considerare la posizione di chi, durante il Fascismo, di danza ha parlato ampiamente e direttamente? È forse possibile, infine, che la messa in campo delle problematiche che ho richiamato ci fornisca qualche appiglio per una non troppo arbitraria rilettura di una fase della storia della cultura italiana su cui hanno lungamente gravato preconetti e infruttuosi giudizi di merito<sup>27</sup>?
- 38 Seppur sostanzialmente concentrando l'attenzione sugli aspetti "formali" delle mie fonti di ricerca, ho cercato di suggerire alcuni dati di contesto e spunti interpretativi circa una materia – la critica e, più in generale, la cultura di danza in Italia durante il Fascismo – fino a oggi forse ingiustamente trascurati, e le cui complessità costitutive necessitano di essere indagate senza il ricorso ad attitudini giudicanti ma con l'intento di comprenderne dinamiche e fattori costitutivi.



---

## BIBLIOGRAFIA

- BELARDELLI Giovanni, *Il Ventennio degli intellettuali*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- BEN GHIAT Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema di regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- CANNISTRARO Philip V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- CASTRONOVO Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- DOGLIANI Patrizia, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Torino, UTET, 2014.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- FORNO Mauro, *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.
- GATTI Guido Maria (a cura di), *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Carlo Bestetti, 1954.
- GENTILE Emilio, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- GENTILE Emilio, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- GUILBERT Laure, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.
- LORUSSO Anna Maria, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- MALVANO Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.
- MURIALDI Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- NICOLODI Fiamma, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984.
- NICOLOSO Paolo, *Gli architetti di Mussolini*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- PAOLUCCI Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2010.
- PEDULLÀ Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- RAMPERTI Marco, «Guerra di gonnellini», *Ambrosiano*, 9 novembre 1933.
- SASPORTES José, «Virtuosismo e spettacolarità. La risposta italiana alla decadenza del balletto romantico», in MORELLI Giovanni (a cura di), *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 303-315.
- TADDEO Giulia, «Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre», *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n° 4, dicembre 2013, pp. 57-116, [on line], <http://www.danzaericerca.unibo.it/>, pagina consultata il 15 dicembre 2015.
- TADDEO Giulia, «Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista», *Danza e ricerca Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n° 7, a. VII, dicembre 2015, pp. 137-191, [on line], [www.danzaericerca.unibo.it/](http://www.danzaericerca.unibo.it/), pagina consultata il 4 luglio 2016.

TANI Gino, *Il balletto in Italia*, in GATTI Guido Maria (a cura di), *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Carlo Bestetti, 1954, pp. 73-107.

VEROLI Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria italiana musicale, 1996.

VEROLI Patrizia, «Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo», *Chorégraphie*, n°10, a. V, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 31-49.

VEROLI Patrizia, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001.

VEROLI Patrizia, «Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library», *Dance Chronicle*, n° 3, vol. 28, 2005, pp. 323-362.

VEROLI Patrizia, «La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)», in POESIO Giannandrea, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 11-19.

VIOLI Patrizia, LORUSSO Anna Maria (a cura di), *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

## NOTE

1. La ricerca in questione si è conclusa il 5 giugno 2015 con la discussione, presso il dipartimento delle arti dell'università di Bologna, della tesi dal titolo *All'opera ha fatto seguito il ballo: danza e stampa nell'Italia fascista*.

2. Gli estremi cronologici qui considerati vanno dalla data della Marcia su Roma (28 ottobre 1922) alla destituzione e all'arresto di Benito Mussolini (25 luglio 1943).

3. Cito almeno: CANNISTRARO Philip V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975; CASTRONOVO Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991; MURIALDI Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008; FORNO Mauro, *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

4. Del problema del «grigiore» di molti giornali del tempo parla a più riprese Paolo Murialdi nel già citato volume *La stampa del regime fascista*.

5. Si può avere certo un'idea di simili dibattiti attraverso i riferimenti ad essi contenuti negli studi su arti visive, musica e teatro di epoca fascista. Giusto per citare alcuni titoli di riferimento rimandiamo a: MALVANO Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; NICOLODI Fiamma, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; PEDULLÀ Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

6. Sul cinema si veda sicuramente BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema di regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

7. Su questo punto si rimanda a NICOLOSO Paolo, *Gli architetti di Mussolini*, Milano, Franco Angeli, 1999. Sulla città di Roma: GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

8. È qui d'obbligo richiamare le ricerche di Patrizia Veroli, tra cui: *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria italiana musicale, 1996 e *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001. Il caso della danza sotto il nazismo è stato invece indagato da GUILBERT Laure, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.

9. Vedi: GENTILE Emilio, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 187.

10. *Ibid.*, p. 180. Aspetti interessanti sulla questione si ritrovano anche nel recente volume di DOGLIANI Patrizia, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Torino, UTET, 2014, pp. 199-244. Sul tema della cultura fascista, inoltre, si può richiamare anche BELARDELLI Giovanni, *Il Ventennio degli intellettuali*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
11. Di «crisi» parla già TANI Gino, «Il balletto in Italia», in GATTI Guido Maria (a cura di), *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Carlo Bestetti, 1954, pp. 73-107.
12. Vedi: VEROLI Patrizia, «Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo», *Chorégraphie*, n° 10, a. V, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 31-49.
13. Su Bragaglia e la danza vedi almeno: VEROLI Patrizia, «La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)», in POESIO Giannandrea, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008, pp. 11-19; ci permettiamo poi di citare il nostro «Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre», rivista *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n° 4, dicembre 2013, pp. 57-116, [on line], [www.danzaericerca.unibo.it/](http://www.danzaericerca.unibo.it/), pagina consultata il 15 dicembre 2015.
14. Deduco questa triade concettuale da GENTILE Emilio, *Il culto del littorio*, op. cit.
15. Il concetto di modernità è peraltro al centro del volume di BEN GHAT Ruth, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2000.
16. Vedi: SASPORTES José, «Virtuosismo e spettacolarità. La risposta italiana alla decadenza del balletto romantico», in MORELLI Giovanni (a cura di), *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 303-315.
17. Così denominata a partire dal titolo un articolo firmato da RAMPERTI Marco, «Guerra dei gonnellini», *Ambrosiano*, 9 novembre 1933.
18. L'emerografia dettagliata è disponibile in TADDEO Giulia, «Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista», *Danza e ricerca Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n° 7, a. VII, dicembre 2015, pp. 131-191, [on line], <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/5962/5682>, pagina consultata il 4 luglio 2016.
19. Su Milloss si veda VEROLI Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, op.cit.
20. Sulla Cia Fornaroli Collection si veda VEROLI Patrizia, «Walter Toscanini, Bibliophile and Collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library», *Dance Chronicle*, n° 3, vol. 28, 2005, pp. 323-362.
21. LORUSSO Anna Maria, *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 4.
22. Così Lotman: «Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi di informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione, che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e che genera nuove informazioni». In LORUSSO Anna Maria, *Semiotica della cultura*, op. cit., p. 77.
23. È qui d'obbligo citare, oltre a Anton Giulio Bragaglia, almeno il critico del quotidiano milanese *Il Secolo. La Sera* Paolo Fabbri e il ben più celebre Alberto Savinio.
24. Vedi: ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979 (edizione francese: *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985).
25. VIOLI Patrizia, LORUSSO Anna Maria (a cura di), *Semiotica del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 69-70.
26. Su questi aspetti traggo spunto da PAOLUCCI Claudio, *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani, 2010.
27. Per un inquadramento sulle interpretazioni del fascismo: GENTILE Emilio, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

---

## RIASSUNTI

Esaminare la critica come uno specifico ambito di studi sulla danza implica la presa in carico di istanze diverse, connesse non soltanto ai caratteri costitutivi di un simile oggetto di ricerca, ma anche ai differenti momenti storici analizzati. Nel quadro della mia ricerca, che mira a ricostruire il panorama dei discorsi giornalistici sulla danza comparsi sulla stampa italiana durante il Fascismo, si è rivelato necessario partire da alcune riflessioni preliminari legate alla natura stessa dell'atto critico - che, mediante l'ibridazione tra approccio storiografico e spunti provenienti dalla semiotica della cultura, ho concepito essenzialmente in termini di pratica interpretativa - con l'intento di mostrare come, anche in un momento storico in cui non è dato di rilevare la presenza di critici di danza professionisti, è ciononostante possibile rintracciare discorsi giornalistici di argomento coreico non solo dotati di una propria forma di coerenza e organicità, ma anche forieri di stimoli per gli studi in danza generalmente intesi.

Examiner la critique comme un domaine spécifique d'étude sur la danse implique la prise en charge de diverses exigences, liées non seulement aux caractéristiques primaires d'un tel objet de recherche, mais aussi aux différents moments historiques analysés. Dans le cadre de ma recherche, qui vise à reconstruire le panorama des discours journalistiques sur la danse parus dans la presse italienne durant le fascisme, il s'est avéré nécessaire de faire en sorte que quelques réflexions préliminaires, ayant trait à la nature même de l'acte critique (que, à travers l'hybridation entre historiographie et sémiotique de la culture, j'ai conçu essentiellement en termes de pratiques d'interprétation), puissent m'aider à mieux examiner mes sources de recherche. Cela étant dans le but de démontrer comment même dans un moment historique où il n'est pas possible de relever la présence des critiques professionnels de la danse, il est néanmoins possible d'identifier des discours journalistiques sur ce sujet non seulement dotés d'une forme spécifique de cohérence et d'organicité, mais aussi précurseurs d'idées pour les études relatives à la danse en général.

In order to examine the criticism as a proper field within the dance research, we are required to take in consideration some preliminary issues related not just to this particular subject but also to the different historical moments in which dance criticism can get developed. In my research, aiming to reconstruct the panorama of Italian journalistic argument about the dance during the fascist period, it was necessary to make some theoretical statements about the nature of criticism itself (which, by borrowing some ideas both from historiography and semiotics of culture, I consider in terms of interpretative practice), which are proved to be useful for analysing primary sources. Saying this, I wish to prove that, even during the Fascism (when a professional dance criticism did not exist in Italy), Italian journalism produced some interesting discourses on dance, capable to feed the research on that specific historical moment and to enrich dance studies as a whole.

## INDICE

**Mots-clés** : critique de danse, fascisme, interprétation, presse

**Parole chiave** : critica di danza, fascismo, interpretazione, stampa

**Keywords** : dance criticism, Fascism, interpretation, press

## AUTORE

### GIULIA TADDEO

Après la licence en *Storia, scienze e tecniche della musica e dello spettacolo* à l'université de Rome Tor Vergata, elle obtient son master en *Discipline dello spettacolo dal vivo* à l'université de Bologne.

Depuis 2011, elle est doctorante au département des arts de l'université de Bologne, où, sous la direction d'Elena Cervellati, mène ses recherches autour des relations entre la danse et la presse en Italie pendant la période fasciste. Elle a obtenu une bourse d'étude à la Fondazione Giorgio Cini de Venise et elle fait partie du comité de rédaction de la revue *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, dirigée par Eugenia Casini Ropa.