

Alberto Spadolini e la danza¹

Rosella Simonari



Alberto Spadolini e Liane Daydé

La danza per Spadolini (1907-1972) è stata, nell'arco della sua carriera artistica, un punto di riferimento costante, fatto di molteplici aspetti che comprendono la sua formazione romana degli anni Venti, il successo come danzatore degli anni Trenta e Quaranta e la sua attività di pittore soprattutto dagli anni Cinquanta in poi. Costituisce una specie di *fil rouge*, una chiave di lettura per comprenderne la complessità. Vorrei iniziare da una foto che risale alla fine degli anni Quaranta, inizio dei Cinquanta. Una foto che appartiene ad un servizio fatto assieme alla ballerina Liane Daydé nello studio di danza del maestro Alexandre Volinine a Parigi, 132 Avenue de Villiers, dove Spadolini studiò negli anni Trenta. Spadolini viene ritratto in una posa danzante con una gamba piegata e l'altra allungata dietro, il torso è leggermente inclinato, un braccio è allungato e l'altro tiene in mano una tavolozza. La sua posa sembra quasi presentare quella di Daydé che gli sta davanti. Se Spadolini indossa abiti comuni, quali una camicia chiara e un paio di pantaloni, Daydé indossa una calzamaglia chiara, scarpette da punta e un body scuro, come se stesse facendo delle

¹ Questo saggio è stato pubblicato su Marco Travaglini, *Bolero-Spadò. Alberto Spadolini, una vita di tutti i colori* (Modigliana: Litografia Fabbri, 2007), pp. 118-126. Lo ripropongo con un paio di cambiamenti stilistici e ulteriori immagini, ma lascio intatto il resto seppure ulteriori scoperte poi abbiano portato a riconsiderare alcune questioni sulle quali sto lavorando. È inoltre la rielaborazione di un precedente scritto, "Alberto Spadolini: danzatore primitivista o pittore di ballerine?" presente sul sito al seguente indirizzo <http://www.albertospadolini.it/index.php?page=rosellasimonariart> (consultato il 4 ottobre 2015) e di un intervento dal titolo "La Venere nera e 'le danseur nu': la danza di Josephine Baker e la danza di Alberto Spadolini", fatto in occasione della conferenza *La riscoperta di Alberto Spadolini: la vita, la danza, la pittura*, Università di Macerata, 3 maggio 2007. Vorrei ringraziare Marco Travaglini per avermi aiutato nelle ricerche, per avermi lasciato consultare l'Archivio Bolero-Spado' e per avermi permesso di ripubblicare le fotografie che arricchiscono il saggio.

prove per uno spettacolo. Daydé sta sulle punte in quinta posizione con il torso inclinato in un *cambré* laterale e il viso rivolto verso l'obiettivo fotografico. Le braccia sono in seconda ma inclinate anch'esse secondo la linea del torso. A formare un ulteriore effetto c'è il riflesso di entrambi nello specchio dello studio che rivela anche una porta, il quadro di una donna che indossa forse una pelliccia e la tela per intero alla quale Spadolini sta lavorando. Il gioco delle ombre delle due figure contribuisce infine all'effetto di moltiplicazione delle forme.

Questa foto è particolarmente esemplificativa del rapporto fra Spadolini e la danza in quanto, in qualche modo, ne riassume i passaggi fondamentali. Negli anni Venti in cui si formò come pittore decoratore a Roma, Spadolini fu soprattutto spettatore di spettacoli di danza andati in scena nei teatri della capitale. Non abbiamo quasi nessuna notizia su di lui in quegli anni, ma sappiamo che frequentava il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia che promulgò la messa in scena di diversi spettacoli di danza. Spadolini nella foto è una sorta di spettatore dell'esecuzione di Daydé, il suo sguardo è rivolto verso di lei. Tuttavia non è spettatore 'passivo', in quanto partecipa alla posa della ballerina riflettendone la dinamica. Anche il suo torso è inclinato e le braccia sono aperte. Spadolini è quindi parte integrante di questa foto, è danzatore accanto ad una danzatrice. E Spadolini fu danzatore una volta emigrato in Francia all'inizio degli anni Trenta. Divenne famoso per i suoi assoli in cui indossava costumi succinti, danzò accanto a Josephine Baker e studiò danza classica appunto con il maestro Volinine, che era stato ballerino dei Balletti Russi e partner di Anna Pavlova. Infine Spadolini è anche pittore di danza. Dalla fine degli anni '50 in poi inizia una serie di quadri popolati di eteree creature per lo più vestite di candidi tutù. E nella foto Spadolini tiene in mano una tavolozza, dietro di lui c'è una tela a cui sta probabilmente lavorando. Come si afferma in un articolo del Resto del Carlino del 13 agosto 1957, "Spadolini continua ad occuparsi della danza, ma come pittore, fissando sulla tela quel mondo in cui aveva avuto un ruolo da protagonista".² Il rapporto fra Spadolini e la danza si può riassumere quindi secondo le tre coordinate di spettatore, danzatore e pittore, coordinate che sono da intendersi correlate fra loro e non necessariamente ed esclusivamente rapportabili alle tre fasi della sua evoluzione artistica. Ad impreziosire queste coordinate c'è nella foto la presenza di un quadro, che a detta di Daydé, raffigura Anna Pavlova,³ uno dei simboli della danza classica del primo novecento, simbolo di quell'ideale soave che ritroviamo nelle tele del pittore marchigiano.

Spadolini non è l'unico pittore ad essersi cimentato con la danza. Accanto a lui vengono alla mente due esempi fra loro divergenti per formazione e intenti, Oskar Schlemmer, artista tedesco che visse nella prima metà del Novecento e Shen Wei, artista cinese contemporaneo trapiantato a New York e fondatore di una sua compagnia di danza di successo, la Shen We Dance Arts. Schlemmer è famoso per la creazione del *Balletto Tradico* (1916, 1922), rappresentazione basata sul numero tre che per l'artista era "un numero estremamente importante, dominante, in cui l'ego monomane e il contrasto dualistico vengono superati per dar vita al collettivo".⁴ In quest'opera sono i costumi voluminosi a determinare il movimento, limitando il corpo e, allo stesso tempo, stimolandolo secondo nuove movenze fortemente ispirate a linee geometriche. Shen Wei, d'altro canto, propone uno stile più organico con un'attenzione al cromatismo e al dinamismo delle figure sul palco. Di particolare interesse uno dei suoi lavori, *Connect Transfer* (2004), dove i danzatori, vestiti di tute aderenti nere o grigie, dipingono direttamente sul palco con colori che portano su di un guanto. I movimenti che ricorrono sono quelli della circolarità e, al termine della danza, il palco-tela

² Citato in Marco Travaglini, "Spadolini e Liane Daydé", in *Bolero-Spado', Alberto Spadolini, una vita di tutti i colori*, p.74.

³ Marco Travaglini, "Spadolini e Liane Daydé", in *Bolero-Spado', Alberto Spadolini, una vita di tutti i colori*, p. 74. Secondo quanto riportato da Daydé il ritratto è opera di Spadolini, notizia che pone un'interessante riflessione. Pavlova infatti morì nel gennaio del 1931. A quell'epoca non sappiamo con certezza se Spadolini fosse già in Francia. Se non incontrò mai Pavlova, tesi alquanto probabile, probabilmente la ritrasse ispirandosi ad una foto.

⁴ C. Raman Schlemmer, "La visione utopica nelle danze di Oskar Schlemmer", in Elisa Vaccarino, a cura di, *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia* (Milano: Skira, 2000), p. 81.

rappresenta una sorta di testo del movimento appena conclusosi. Sia nel caso di Schlemmer che di Shen Wei, si può notare una continuità fra la loro pittura e la loro danza, mentre in Spadolini c'è uno scarto ai limiti della contraddizione. Le danze con le quali divenne celebre erano infatti caratterizzate dal gusto primitivista ed esotico che poco aveva a che vedere con l'estetica romantica del balletto.

Le ragioni di questo scarto sono principalmente due, una di carattere temporale e l'altra ha a che fare con la mancanza di documentazione. Spadolini infatti dipinse i quadri dedicati al balletto molti anni dopo il suo debutto come danzatore primitivista. È ragionevole pensare che la sua poetica mutò nel corso degli anni. Inoltre ad una più attenta analisi, come si vedrà più avanti, Spadolini si cimentò anche con passi della tradizione accademica. Secondo Marco Travaglini, Spadolini creò anche le scenografie per i suoi numeri, ma non si sa molto al riguardo, per cui questo scarto è anche il frutto della frammentarietà delle fonti e dei documenti finora recuperati. Nel corso degli anni Travaglini ha fatto numerose scoperte e nuove informazioni vengono acquisite continuamente per cui è possibile che la documentazione, anche riguardo a questo aspetto, si arricchisca presto di nuovi elementi. Il panorama che in questa sede si vuole proporre tiene conto di questa frammentarietà ed è per questo da ritenersi come il cantiere di un palazzo che si sta costruendo, ossia è un *work in progress* fatto spesso di supposizioni e di intuizioni. Si seguirà Spadolini nelle sue tre fasi artistiche, quella romana che lo vede probabilmente spettatore di spettacoli di danza, quella parigina che lo proclama il “Rodin vivente”⁵ e quella che lo vede pittore di ballerine.

Spadolini spettatore (anni Venti)

Secondo le fonti rintracciate da Travaglini, Spadolini giunse a Roma dodicenne nel 1919 e divenne presto apprendista del pittore del Vaticano Gian Battista Conti per poi unirsi al gruppo di artisti che ruotava attorno al Teatro degli Indipendenti. Roma a quei tempi era particolarmente attiva sul fronte della danza, specialmente per quanto riguarda la promozione di un tipo di danza nuova, diversa dal balletto, che era ancora caratterizzato da uno stile tardo-ottocentesco e che faticava a rinnovarsi. Di notevole successo erano ancora i balletti di Luigi Manzotti caratterizzati da un numero spropositato di comparse e dall'esaltazione, di matrice coloniale, dei valori del Risorgimento italiano.⁶ Comunque all'inizio degli anni Venti in Italia erano venuti in tournée i Balletti Russi, simbolo del rinnovamento della tradizione accademica, ma avevano suscitato più curiosità che un dibattito sullo svecchiamento dell'arte tersicorea.⁷ Promulgatori del rinnovamento erano figure come Anton Giulio Bragaglia e gli artisti e intellettuali futuristi, che alla danza avevano dato un ruolo preponderante.

Sin dal 1913 Filippo Tommaso Marinetti, fra i protagonisti del futurismo, aveva prestato attenzione alla danza nel “Manifesto del teatro di Varietà”, che “stabilì i principi fondanti del teatro futurista, e anche del teatro di danza.”⁸ Il testo nomina con fervore clown, saltimbanchi, autori, attori, maghi e solamente una danzatrice, Loïe Fuller, famosa per le sue danze serpentine dove il costume di lunghi panneggi contribuiva a formulare il movimento coreografico. L'aggressività, l'esaltazione della forza e della velocità del manifesto contribuiscono a gettare le basi per un modo differente di intendere il teatro e la danza, modo che verrà ulteriormente concretizzato in un altro manifesto, il “Manifesto della Danza Futurista” del 1917, che se per alcuni versi, come sottolinea Veroli, rappresenta un punto di vista abbastanza conservatore rispetto al precedente e ad altri

⁵ Così lo chiamò Legrand-Chabrier, “La Joie de Paris”, Carnet, 18 dicembre 1932.

⁶ Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria – Donne, danza e società in Italia 1900-1945* (Città di Castello: Edimond, 2001), pp. 23-30.

⁷ Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria – Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, p. 151.

⁸ Patrizia Veroli, “The Futurist Aesthetic and Dance”, in Günter Bergahns, a cura di, *International Futurism in Arts and Literature* (Berlino: Walter de Gruyter, 2000), p. 426. Per quanto concerne la danza futurista si veda anche Elisa Vaccarino, a cura di, *Giannina Censi – Danzare il Futurismo* (Milano: Electa, 1998).

manifesti, per altri versi mette al centro del discorso l'arte della danza. Si ripudia il balletto e si esalta "la macchina, l'uomo muscoloso, il corpo stra-mascolino."⁹ Questa estetica può aver influenzato Spadolini che si ritrovò a danzare proprio nei teatri di varietà e che nelle sue danze mostrava un corpo atletico, muscoloso, virile e si esibiva in numeri altamente ritmati.¹⁰

Bragaglia (1890-1960), regista, giornalista, saggista e sperimentatore nel campo della fotografia, vanta una vastissima bibliografia, fatta di innumerevoli articoli su giornali e riviste dell'epoca oltre che di diversi libri che fanno riferimento alla danza, come *Scultura vivente* (1928), *Jazz Band* (1929), *Evoluzione del mimo* (1930), *La bella danzante* (1936) e *Danze popolari italiane* (1950).

Tra questi testi l'ultimo è quello che parla di Spadolini danzatore. Bragaglia gli dedica il capitolo finale dove esalta le sue qualità di danzatore 'naturalmente' votato al movimento. Spadolini per lui è "contadino pittore e ballerino, anima schietta, talento semplicemente naturale."¹¹ Parla del suo debutto avvenuto quasi per caso e del suo successo. Bragaglia, che aveva cara l'estetica futurista, presenta uno Spadolini danzatore futurista che divenne famoso senza aver studiato danza e le cui performance erano caratterizzate da acrobazie accostabili al volo, uno dei simboli del tardo futurismo.¹² Inoltre legittima il suo ritratto con una serie di citazioni di critici che in Francia avevano esaltato le danze di Spadolini. Fra questi vi è l'autorevole critico di danza André Levinson che riconduce le evoluzioni acrobatiche di Spadolini alla tradizione italiana dell'Ottocento, Fernand Divoire che afferma: "la coreografia di Spadolini è ispirata dalla verità psicologica,"¹³ Paul Valéry che lo definisce "mistico, mitologico e faunescio"¹⁴ e Maurice Rostand che lo chiama "poeta doppiato da un atleta."¹⁵ Nonostante la retorica futurista e lo stile personalissimo di scrittura, Bragaglia riesce a fornire un quadro piuttosto complesso della figura di Spadolini, sottolineando anche la sua spiritualità e religiosità: "l'intensità dei suoi atteggiamenti e slanci materiali è animata da un sottostante spirituale."¹⁶ Spadolini era infatti molto religioso e, secondo Travaglini, si era fatto terziario francescano dopo la seconda guerra mondiale. Bragaglia stesso nomina lo scapolare, il fazzoletto che i terziari erano soliti portare al collo.

Tornando allo Spadolini spettatore degli anni romani, possiamo aggiungere che frequentando Bragaglia ebbe sicuramente l'opportunità di vedere una serie di danzatori e danzatrici che rappresentavano il nuovo in Italia e, in parte, anche in Europa. L'anno dell'inaugurazione del Teatro degli Indipendenti, il 1923, fu per esempio particolarmente ricco e vide anche l'esibizione di una pupilla di Bragaglia, Eugenia Borisenko, in arte Jia Ruskaia.¹⁷ Nel 1925, inoltre, Mary Wigman si esibì al Teatro d'Arte diretto da Pirandello e suscitò grande attenzione. Il critico Barilli, che disdegnava alquanto la danza moderna, la definì "negra bianca" e descrisse così alcuni dei suoi movimenti: "le sue mani tentano e tormentano l'aria con le più isteriche carezze,"¹⁸ rivelandone comunque la notevole presenza scenica e abilità drammatica.

⁹ Patrizia Veroli, "The Futurist Aesthetic and Dance", p. 435.

¹⁰ Da notare che nonostante ciò Spadolini non si riconosceva nell'estetica dei pittori moderni e preferiva l'arte dei maestri del Rinascimento italiano. Si veda per esempio l'intervista a Spadolini di Charles Etienne, "Spadolini, ou les confidences d'un homme nu", *Sourire*, 27 aprile 1932 (Archivio Bolero-Spado).

¹¹ Anton Giulio Bragaglia, "Spadolini danzatore d'istinto", in *Danze Popolari Italiane* (Roma: Enal, 1950), p. 269.

¹² Sul Futurismo si veda per esempio Luigi Scivo, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti* (Roma: Bulzoni, 1968) o anche il più recente Francesco Bruno, *Storia e genesi delle avanguardie. Il Futurismo* (Napoli: Edizioni Scientifiche, 1996). Per una breve introduzione si veda l'agile volume di Sylvia Martin, *Futurismo*, tr. Tania Calcinaro (Köln: Taschen, 2005).

¹³ Fernand Divoire, citato in Anton Giulio Bragaglia, p. 274.

¹⁴ Paul Valéry, citato in Anton Giulio Bragaglia, p. 273.

¹⁵ Maurice Rostand, citato in Anton Giulio Bragaglia, p. 271.

¹⁶ Anton Giulio Bragaglia, p. 272.

¹⁷ Si veda a questo proposito Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria – Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, soprattutto il capitolo 6.

¹⁸ B. Barilli, citato in Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria – Donne, danza e società in Italia 1900-1945*, p. 195.

Spadolini danzatore (anni Trenta e Quaranta)



Un'immagine di Spadolini danzatore primitivista

Verso l'inizio degli anni Trenta Spadolini decide di emigrare in Francia non senza difficoltà. È solo dopo aver trovato lavoro nello studio di Paul Colin, che gli è permesso restare. Poi, nella primavera del 1932, la sua vita cambia radicalmente e da spettatore della danza qual era, si trasforma in danzatore protagonista della scena. Attorno al debutto di Spadolini danzatore ruota una sorta di leggenda che lo vede improvvisatore talentuoso. Raccontando l'evento nella rivista *Vedettes* del 1941, Jenny Josane scrive che nell'udire le note della seconda Rapsodia di Liszt, Spadolini, che stava lavorando all'allestimento di una scenografia con il gruppo di lavoro di Paul Colin, si mise a ballare.

All'impresario che voleva immediatamente ingaggiarlo, Alberto rispose divertito: “Ma io non ho mai appreso a ballare!” “Che importa, voi farete ciò che vorrete, non dovete occuparvi d'altro!”...Non aveva né partitura, né costume, così che debuttò vestito d'un lenzuolo. Interpretò una danza antica e tutta la poesia greca si materializzò nella sala in delirio.¹⁹

Era il 9 aprile del 1932.²⁰ Dal quel momento Spadolini fu ripetutamente esaltato per il suo ‘naturale’ senso del ritmo, ma quanto di vero ci sia in questo aspetto è difficile a dirsi. Al momento non si hanno fonti per accertare una sua eventuale presenza in scuole di danza prima del suo debutto, ma come abbiamo visto probabilmente aveva una buona conoscenza del panorama della danza almeno per quanto riguarda l'Italia. Travaglini inoltre sottolinea come sin da bambino non stesse mai fermo e di come praticasse vari sport fra cui quello del calcio e del nuoto. Inoltre la sua

¹⁹ Jenny Josane citata in Marco Travaglini, *Bohero-Spado' – Alberto Spadolini, una vita di tutti i colori*, p. 26.

²⁰ Charles Étienne, “Spadolini, ou les confidences d'un home nu”, *Le Sourire*, 27 April 1933.

vocazione teatrale lo portava spesso ad allestire un palcoscenico dove esibirsi nelle “gesta di Giulio Cesare o di Sandokan.”²¹ Il suo fisico era quindi sin dall’infanzia votato al movimento.

È comunque nel dicembre del 1932 con il debutto nella nuova rivista del Casino de Paris, *La Joie de Paris*, che Spadolini viene acclamato come vera e propria rivelazione. Dati i costumi succinti fu presto soprannominato ‘danseur nu’ e fu esaltato per il suo fisico atletico e statuario. Assieme a Baker incarna l’ideale primitivista di danzatore ‘barbaro’. Come è noto Josephine Baker assurse a diva della rivista francese a seguito della sua esibizione ne *La Revue Negre* del 1925, dove si presentò nuda con una gonnellina di piume a coprirle maliziosamente i fianchi. In seguito in una nuova rivista al Folies Bergère indossò la celeberrima gonnellina di banane con la quale fu immortalata nei lavori di Paul Colin.²² E, come è stato già detto, proprio presso lo studio di Colin Spadolini iniziò a lavorare una volta giunto in Francia. Questi elementi contribuirono a sedimentare in lui le basi per i suoi numeri. Spadolini veniva infatti apprezzato soprattutto per i suoi assoli. Interessante quello de “L’homme et la machine” che faceva parte della rivista del 1932. Nei documenti contenuti nell’Archivio Bolero-Spado’ vi è un’immagine tratta da questa danza, Spadolini si erge nella sua quasi nudità al centro del palco, circondato da uomini coperti di tute scure che sembrano muovere dei grandi macchinari. È il trionfo dell’uomo ‘primitivo’ contro il progresso, della forza e istinto contro la razionalità.

Abbiamo un solo filmato che presenta una danza di Spadolini. È tratto dal film *Marinella* (1936) diretto da Pierre Caron con Tino Rossi come protagonista. Essa è però altamente esemplificativa del suo stile. Il film narra la storia di un pittore-decoratore che, fermatosi a cantare mentre lavora, viene scoperto come fenomeno e diviene presto famoso come cantante. La storia, come ha ben notato Travaglini, riflette la leggenda che condusse Spadolini alla fama. Spadolini appare solo durante il suo numero in un locale alla moda frequentato da gente benestante. Le donne sfoggiano abiti lunghi ed eleganti, gli uomini completi scuri da sera. Il locale è simile a molti dell’epoca con una pista centrale dove gli ospiti danzano accompagnati da musiche melodiche. Ai lati ci sono dei tavolini dove altre persone sorseggiano dei drink e chiacchierano. Al termine di un brano musicale, all’applauso degli ospiti segue un abbassamento di luci, è l’unico segnale che lo spettacolo sta per iniziare.

Il palco è posto su di un lato della pista da ballo ed è chiuso da un sipario che a questo punto si apre per rivelare un mondo completamente diverso da quello che sia gli ospiti del locale che gli spettatori del film hanno visto, ossia un mondo ‘primitivo’ ed esotico. La scenografia, non completamente illuminata, rivela la gigantografia di un uomo o forse di una divinità pagana dalla pelle scura. È a torso nudo e indossa una maschera che raffigura un animale dal lungo becco e dal muso circondato di piume. Quest’uomo sta seduto forse a gambe incrociate, i genitali sono nascosti da un palco che si erge a forma di tamburo su cui in piedi si staglia Spadolini, anche lui quasi totalmente nudo eccetto che per una sorta di slip fatto forse di cuoio che copre i suoi genitali e che è agganciato ad una cintura caratterizzata da un anello centrale in corrispondenza dell’ombelico, le anche rimangono scoperte. Il contrasto fra questo mondo e quello del locale è fortissimo, il fatto poi che il numero non venga presentato da nessuno contribuisce ulteriormente a creare uno spartiacque di atmosfera. Il pubblico del locale non verrà mai inquadrato durante la danza, segno che i due mondi sono completamente separati.

È questo un tipo di danza primitivista, in quanto si ispira a quel gusto per le culture definite come ‘primitive’ che influenzarono gran parte dell’estetica modernista, da Matisse a Picasso, da

²¹ Marco Travaglini, *Bolero-Spado’ – Alberto Spadolini, una vita di tutti i colori*, p.16.

²² Molti sono gli studi fatti su Baker. In italiano è stata tradotta la monografia di Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra*, tr. Laura Sgorbati Buosi (Milano: Frassinelli, 1990) oltre che la sua autobiografia scritta assieme al marito Jo Bouillon, *Josephine* (Milano: La Salamandra, 1984).

Stravinsky a Nijinsky.²³ Era questo il frutto culturale più significativo delle esperienze coloniali e che per questo proponeva uno sguardo coloniale da civiltà che si autoproclamava civilizzatrice e superiore rispetto a quella colonizzata.²⁴ Questo atteggiamento è evidente nella separazione tra il momento dello svolgersi del film e l'assolo di Spadolini. Ai movimenti composti e misurati degli ospiti del locale si contrappongono i gesti aggressivi e sensuali del danzatore, interprete forse di una qualche cultura africana dedita all'adorazione di una divinità. La carica erotica della sua danza emerge sin dalla posizione in cui si trova Spadolini, ossia sul tamburo-palco in corrispondenza dei genitali della gigantografia che gli sta dietro. I suoi gesti iniziali sono di ostentazione di forza, con i pugni chiusi innalza le braccia aperte come a mostrare i suoi muscoli. I suoi movimenti sono quasi tutti fatti sul posto, c'è spazio per poco spostamento sul palco-tamburo. Spadolini divarica le gambe, le piega e batte i pugni chiusi sulle cosce. Il passaggio da un movimento ad un altro è quasi sempre fatto attraverso dei piccoli salti.



Spadolini nell'assolo del film *Marinella*

Da questo tipo di danza, che fu esemplificativa dello stile di Spadolini, possiamo tracciare un confronto con le danze di Baker. Seppure danzarono insieme, entrambi divennero celebri nei loro assoli. Se prestiamo attenzione alle foto che li ritraggono in pose danzanti, possiamo notare che Baker ha di solito un'espressione sorridente, mentre Spadolini è serio e concentrato. Nelle sue danze Baker spesso gioca con il suo corpo assumendo anche pose spiritose ed ironiche come quella che contraddistingue il Charleston, con le gambe piegate e le braccia che si incrociano sulle

²³ Si veda Darrell Wilkins, "La modernità: la danza e l'avanguardia parigina dal primitivismo alla 'moderna classicità'", in Gabriella Belli, Elisa Guzzo Vaccarino, a cura di, *La Danza delle Avanguardie* (Milano: Skira, 2005), pp. 113-122. Si veda inoltre Marianna Torgovnik, *Gone Primitive* (Chicago: Chicago University Press, 1990).

²⁴ Questo discorso si collega agli studi postcoloniali, ossia a quell'insieme di teorie di matrice soprattutto anglosassone, che si sono sviluppate a seguito della disgregazione delle imprese coloniali. A tal proposito si veda Edward Said, *Orientalismo*, trad. Stefano Galli [e. o. 1978] (Milano, Feltrinelli, 1999), Edward Said, *Cultura e Imperialismo*, trad. Stefano Chiarini, Anna Tagliavini (Roma: Gamberetti, 1998) e Franz Fanon, *I dannati della terra*, trad. Carlo Cignetti [e. o. 1961] (Torino: Edizioni di Comunità, 2000).

ginocchia in un sapiente gioco ottico. Baker prima di divenire l'icona sexy delle riviste parigine era stata una promettente performer comica e clownesca negli spettacoli a cui aveva partecipato quando ancora negli Stati Uniti. Spadolini esprime invece un pathos che rimanda piuttosto al *duende*²⁵ del flamenco spagnolo. Lo stesso Bagaglia sottolinea che “mentre egli danza il suo viso diventa furioso come posseduto da un demone, ch'egli teme; lo si vede dai passaggi mimici che esprimono, appunto, il terrore della propria furia.”²⁶

Nelle danze primitiviste di Spadolini non c'è spazio per la comicità e ogni gesto è fatto con intensità e forza. Un altro aspetto che contraddistingue il loro modo di danzare sta proprio nell'approccio al movimento. Il corpo di Baker è fluido, secondo lo studioso Ramsay Burt, che cita Brenda Dixon Rottschild, nelle sue danze ella si muoveva secondo il “policentrismo/poliritmia”, ossia un tipo di movimento che “può irradiarsi da qualsiasi parte del corpo”, e nel quale “due o più centri possono operare simultaneamente.”²⁷ Spesso il suo bacino non è in asse, ma è spostato da un lato o all'indietro. L'uso del bacino caratterizza il suo modo di ballare e non a caso è spesso sottolineato dai costumi, la gonnellina di piume ne *La Revue Nègre* e la gonnellina di banane nella rivista al Folies Bergere. Dalle foto e dalla performance nel sopra citato film, possiamo dire che il bacino di Spadolini è di solito in asse con il resto del corpo e che la sua articolazione è molto meno fluida rispetto a quella di Baker, con lo spostamento fuori asse in caso di alcuni passi ma sempre accompagnato da uno spostamento di una gamba o comunque del peso del corpo.

Questo diverso modo di danzare è collegato anche al loro diverso modo di concepire la danza classica. Baker iniziò a prendere lezioni di danza classica probabilmente verso il 1926 dopo che Giuseppe Abatino, detto Pepito, divenne il suo amante e manager. Oltre a farle fare lezioni di buone maniere e di canto, le fece prendere lezioni di danza classica.²⁸ Un numero piuttosto singolare della rivista del 1932 a cui partecipò anche Spadolini, “Le singerie du XVIII^o siecle”, presentava infatti Baker che danzava sulle punte e quale incarnazione de ‘l'exotisme 1732.’²⁹ Era un numero parodico e probabilmente questo era il modo in cui Baker vedeva il balletto. Un filmato presso gli archivi Gaumont Pathé mostra Baker che danza sulle punte. Come ha rilevato la studiosa Andrea Harris il suo modo di danzare è piuttosto anticonvenzionale e mescola la danza accademica con la danza jazz. Baker cammina sulle punte, a gambe piegate, con il sedere sporgente indietro ed esibendosi in mosse di carattere caricaturale. Accanto a lei quale *porteur*, c'è proprio Spadolini che mostra una maggiore precisione nell'esecuzione dei passi. Baker non amava quindi il balletto e nel momento in cui si ritrovò a studiarlo e ad utilizzarlo nelle sue danze, lo fece adattandolo al suo stile esuberante, contaminando la danza sulle punte con il senso del ritmo della danza jazz. Lo stesso Jean-Claude Baker, suo figlio adottivo e biografo, riporta quanto segue a proposito di cosa Baker pensasse delle ballerine: “Sembrano dei piccoli uccelli stupidi...terribili.”³⁰

Di diversa opinione era Spadolini che due anni dopo il suo debutto cominciò, come si è detto in apertura, a prendere lezioni di danza classica presso la scuola di Alexandre Volinine. A differenza

²⁵ La parola *duende* è difficile da definire, fa riferimento ad una qualità propria del/la performer di flamenco (sia egli/ella danzatore, musicista o cantante), che trascende la dimensione spazio-temporale e lo/la porta ad uno stato di trance. Si veda a tal proposito Maria Cristina Assumma, *Il fascino e la carne – il flamenco racconta* (Roma: Melusina, 1995), pp. 13-16.

²⁶ Anton Giulio Bragaglia, p. 273.

²⁷ Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance* (Westport: Praeger, 1996), p. 14. Ramsay Burt, “‘Savage’ Dancer: Tout Paris goes to See Josephine Baker”, in *Alien Bodies – representations of modernity, ‘race’ and nation in early modern dance* (London: Routledge, 1998), pp. 57-83.

²⁸ Lynn Haney, *Naked at the Feast* (London: Robson Books, 2002), p. 121.

²⁹ Si veda il programma di sala del Casino de Paris della stagione 1932-1933 e per esempio la recensione di Pierre de Regnier, “Josephine et sa revue”, nome rivista non chiaro, 9 dicembre 1932. Per quanto concerne la relazione fra Baker e la danza classica rimando al saggio di Andrea Harris, “Passo a Quattro: Baker, Spadolini, il balletto e gli archivi”, in *Alberto Spadolini – La meravigliosa avventura, tra arte e mistero, di un anconetano a Parigi*, Fabio Filippetti, Franco Copparo, a cura di (Osimo: Edizioni Brillarelli, 2007), pp. 75-78, e al saggio di Beth Genné, “‘Glorifying the American Woman’: Josephine Baker and George Balanchine”, *Discourses in Dance*, vol. 3, n. 1, 2005, pp. 31-57.

³⁰ Jean-Claude Baker e Chris Chase, *Josephine, the Hungry Heart* (New York: random House, 1993), p. 12 (fotografie).

di Baker, Spadolini vedeva nel balletto un ideale di bellezza e grazia. Il suo studio fu ben messo in pratica nel numero di danza del film *Marinella*, dove esegue dei passi di danza classica, quali dei piccoli *pas de bourrée*, dei *cambré*, un salto in *attitude* con la gamba davanti piegata e un leggero *cambré* enfatizzato dallo scatto della testa all'indietro. Spesso poi nelle pose che lo ritraggono in foto si può notare un lirismo e un portamento che rimandano alla danza classica. Nell'intervista rilasciata a Charles Etienne, Spadolini, parlando della sua carriera dice: “debuttando ufficialmente all'Eldorado di Nizza, per me si aprì un'esistenza più favorevole. Fui a Monte-Carlo, poi a Parigi, all'Empire, con un numero di danza classica. Infine La Joie de Paris.”³¹ Spadolini non esita a sottolineare che uno dei suoi numeri era di stile classico. Purtroppo non si hanno documentazioni al riguardo, ma solo per il fatto di menzionarlo ci fa pensare che sin dagli esordi per Spadolini la danza classica era un ideale da seguire. All'interno del materiale ritrovato da Travaglini nell'Archivio Bolero-Spadò c'è una foto di un giovane Spadolini con una partner che indossa un tutù bianco e lungo. Le loro braccia sono unite in un passaggio della coreografia, la danzatrice sta sulle punte e ha il viso coperto dal braccio alzato. Dietro di loro ci sono quattro file di ballerine dai tutù altrettanto lunghi. La loro posa con il busto inclinato di lato e le braccia aperte fa pensare al numero di una rivista o un galà ispirato al balletto. Che sia una foto dello spettacolo all'Empire di cui parla orgogliosamente Spadolini? Forse. Per ora possiamo solo supporlo.



Spadolini nel *Bolero*

Spadolini praticò anche altri tipi di danza quali danze dal sapore spagnolescante e jazz. In particolare il suo più grande successo fu la coreografia creata per il *Bolero* di Ravel che danzò per circa seimila volta a quanto dice Bragaglia.³² Danzò anche in spettacoli assieme alla ballerina spagnola Nati Morales e collaborò con Carmen Amaya per la realizzazione di un documentario chiamato “Souvenirs d'Espagne”. Nel 1938 partecipò alla conferenza organizzata da Maurice Rostand “La Poésie et la Danse” presso gli Archives de la Danse e si esibì in una serie di

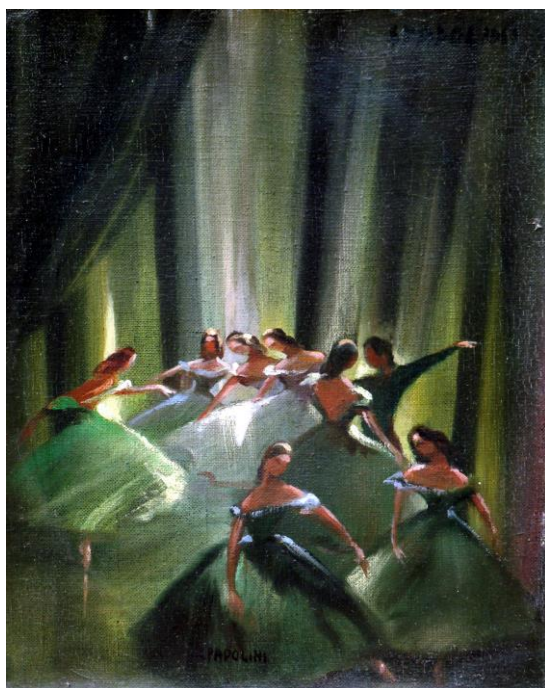
³¹ Charles Etienne, “Spadolini, ou les confidences d'un home nu”.

³² Anton Giulio Bragaglia, cit., p. 271.

“dimostrazioni sui diversi aspetti della danza”³³ attraverso le sue coreografie con musiche che spaziavano dal *Bolero* di Ravel all’*Adagio in do minore* di Beethoven, da *Tempo 38* di Leval a *Jazz* di Duke Ellington.

Spadolini pittore (anni Cinquanta, Sessanta, Settanta)

Alla conferenza *Il mistero del Bolero-Spado’*: Alberto Spadolini, una vita di tutti i colori del 19 dicembre 2006, il prof. Sergio Sadotti ha parlato della sua esperienza come conoscente di Spadolini. In un’occasione Spadolini gli sottolineò il fatto che Degas, famoso pittore di ballerine, non avesse mai danzato, mentre egli aveva una considerevole esperienza al riguardo. Questa affermazione è importante per capire la poetica di Spadolini artista e soprattutto di Spadolini pittore di ballerine e ballerini. Dalla documentazione che abbiamo e dalla datazione approssimativa fatta dei suoi quadri, possiamo dire che Spadolini iniziò a dipingere i quadri dedicati alle ballerine dalla fine degli anni Quaranta in poi, quando la sua carriera di danzatore si stava chiudendo. Il paragone con Degas è stimolante. Entrambi i pittori non sembrano interessati a ritrarre i volti delle ballerine³⁴ In Degas sono spesso nascosti dalla posizione di schiena come nei quadri che vedono le ballerine sedute mentre si allacciano le scarpette o dalla prospettiva del quadro che le ritrae da lontano come in *Etoile* (1878). In Spadolini le ballerine sono di solito ritratte da lontano e il viso non ha dettagli. Un’eccezione è data dal quadro *Ballerini spagnoli* in cui i volti vengono delineati e in *Duilio, la*



Gruppo danzante



Ballerini spagnoli

premiere leçon de danse (1947), in cui la ballerina è di spalle ma Duilio, il protagonista del quadro, è ritratto in tutta la sua enigmaticità. In entrambi gli artisti è il tutù a rappresentare il principale oggetto di attenzione, anche nel sopra citato quadro a soggetto spagnolo, la gonna della ballerina ricorda più un tutù da balletto che un costume spagnolo ed è comunque il punto luce centrale del dipinto. In Degas i tutù arrivano sotto il ginocchio e si colorano di diverse sfumature, dal classico bianco al celeste azzurro, dal viola al verde e al giallo, insomma sembrano costituire il punto di

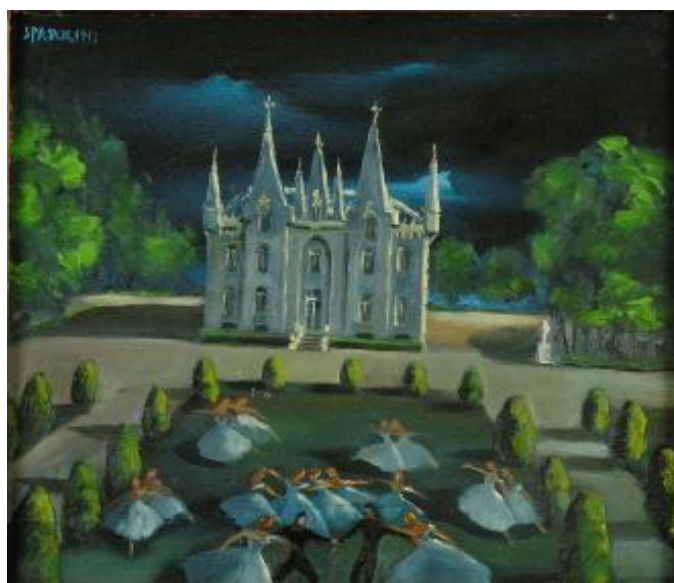
³³ Autore non specificato, “Maurice Rostand et Spadolini aux Archives de la Danse”, titolo rivista non specificato, 1938 (Archivio Bolero-Spado’).

³⁴ Per quanto riguarda Degas a questo proposito si veda James Emmons, Francois Fosca, *Degas* (Ginevra: Skira, 1954), p. 45.

riferimento cromatico. In Spadolini il tutù bianco a volte si colora di sfumature ma per lo più il bianco sembra restare il colore prescelto come anche il fatto che il tutù sia lungo, secondo i gusti del primo romanticismo.

Quello che differenzia maggiormente i due artisti, è il senso dinamico delle forme. In Degas abbiamo ballerine ritratte spesso in pose statiche, mentre fanno lezione o si preparano per uno spettacolo. Anche la raffigurazione di certi passi, come lo stare sulle punte de *Due ballerine sul palco* (1874) o l'esecuzione dei *battement* laterali ne *Le prove* (1873-78) non rende fino in fondo il dinamismo del movimento. In Spadolini c'è una resa più efficace per esempio in *Gruppo danzante* dove la ballerina sulle punte, quasi appena delineata da poche pennellate di verde, sembra davvero muoversi sulle punte con grazia e senso del ritmo. Così pure in lavori come *Etolies de l'Opera n.1* ed *Etolies de l'Opera n. 2*, seppur le ballerine sembrino ritratte in un momento di pausa, la composizione delle figure, alcune delle quali hanno il torso leggermente inclinato, conferisce, assieme al pannello dei tutù, un dinamismo maggiore rispetto a quello delle ballerine di Degas. In questo senso Spadolini ricorda forse più Toulouse-Lautrec che Degas.

Inoltre l'importanza data dalla luce può costituire un insegnamento che Spadolini apprese dai futuristi che consideravano la luce quasi la protagonista dei loro spettacoli.³⁵ Nella serie di quadri caratterizzati dallo sfondo che ricorda un sipario, la luce dei panneggi è in stretta relazione con la luce tratteggiata nei tutù delle ballerine. Questi gruppi di ballerine, a volte accompagnate da ballerini, sembrano ritratti nel momento prima di andare in scena, quando c'è il tempo per ripassare un ultimo passo. Il palco è visto non dalla platea ma dal punto di vista opposto, di chi si trova dietro le quinte di un teatro, un punto di vista che Spadolini conosceva bene.



Chateau de Brignac au clair de lune



Rythmes

In un'altra serie di dipinti Spadolini elimina la neutralità dello sfondo dei sipari per inserire delle costruzioni naturali fatte di rocce come in *Rythmes* oppure castelli con giardino come in *Chateau de Brignac au clair de lune* o monumenti antichi come nel dipinto *Coreografia per l'Arena di Verona* (1972). È come se il sipario si fosse alzato per rivelare delle coreografie eseguite in spazi aperti spesso durante un tramonto.

La presenza maschile, discreta e quasi invisibile in molti quadri, diviene centrale in altri. In *Rythmes* la figura di un danzatore è in primo piano rispetto a quella di tre ballerine che si muovono

³⁵ Si veda a tal proposito Silvana Sinisi, "La danza futurista", in Elisa Vaccarino, a cura di, *Documenti – La danza moderna. I fondatori* (Milano: Skira, 1998), pp. 73-89, oltre che il già citato Patrizia Veroli, "The Futurist Aesthetic and Dance".

tra le onde del mare in lontananza. La composizione del quadro è piuttosto singolare, in quanto il punto di vista sembra provenire dall'interno di una caverna le cui aperture circondano il danzatore da un lato e le ballerine dall'altro a mo' di cornici irregolari. Che Spadolini si sia ispirato alle coste marchigiane per creare questa particolare visione? Il danzatore indossa una tuta aderente rossa, un colore che Spadolini di solito usa con parsimonia. Ha una mano sul petto e lo sguardo verso l'alto come in contemplazione. Ben più dinamiche sono le tre ballerine sullo sfondo a destra che sembrano muoversi al ritmo delle onde. Questo danzatore dal costume scarlatto torna in un altro dipinto, *Coreografia per l'Arena di Verona*. Qui è situato al centro della composizione davanti alla colonna di due archi che insieme formano il simbolo della croce francescana 'tau'. E una figura dalla casacca rossa in una simile posizione è presente anche in un altro quadro, *Tau* (anni Sessanta), un quadro pieno di simboli e rimandi esoterici.³⁶ È possibile che questa figura sia rapportabile a Spadolini stesso che nel dipinto *Tau* si trova di spalle con una maschera in mano, quasi a rappresentare la tensione fra essere e apparire che caratterizzò soprattutto la sua carriera di danzatore. Molto resta ancora da chiarire sui dipinti che Spadolini dedicò alla danza. Alla luce di quanto detto, possiamo affermare che questi lavori rappresentano comunque un testamento poetico dell'artista e un ulteriore tassello per capire la sua poliedrica produzione artistica.

³⁶ Per un'analisi di Spadolini pittore esoterico si veda la sezione del sito dedicata a questo aspetto, www.albertospadolini.it. In particolare per una riflessione sul simbolo 'tau' nell'omonimo quadro si veda Marco Travaglini, "Spadolini pittore esoterico", in *Bolero-Spado', Alberto Spadolini, una vita di tutti i colori*, pp. 82-89.