

# La “Venere” fascista dimenticata

## Una ricerca tra lo sport e la danza

**Angela Teja**

Società Italiana Storia dello Sport

**Patrizia Veroli**

Associazione Italiana Ricerche sulla Danza

---

**Abstract:** In Italy in the 1920s, rhythmic gymnastics and ‘classical’ dances complemented each other in proposing dynamic female bodies that, within a socially subordinate gender role, fulfilled the aesthetic and eugenic aims that the fascist regime prioritised for women. When Luigi Moretti designed a theatre for ‘classical dances’ to be set up in the Foro Mussolini, what role was to be assigned to female dances within a space that celebrated the mystique of masculinity? Could Bernardo Moreascalchi’s “Nudo di donna”, the only statue of a woman in these predominantly male-dominated spaces, correspond to this desire by highlighting an openness to feminine aesthetics and the memory of the classical world? Through the study of the early spread of rhythmic gymnastics and ‘classical’ dances, Luigi Moretti’s intervention in the original plan of the Forum by Enrico Del Debbio will be investigated. Not least with the placement of a classically inspired female statue among the other 93 all-male ones, probable evidence of an abstract and sublime vision of women, to be admired to the full in their rhythmic, harmonious and dancing movements.

**Keywords:** Rhythmic gymnastics, classical dances, Foro Mussolini.

---

### Introduzione

Il Foro Mussolini, oggi detto Italico, è notoriamente la sede della “Cittadella dello sport” che Renato Ricci, presidente dell’ONB (Opera Nazionale Balilla), creò a Roma iniziando nel 1928, con la posa della prima pietra da parte di Mussolini in persona dell’Accademia Fascista di Educazione fisica maschile, e proseguendo sino all’inaugurazione nel 1937 delle ultime costruzioni, il Palazzo delle terme, il Piazzale dell’Impero, la Casa delle Armi e lo Stadio Olimpionico. Alla guida di questo grandioso progetto architettonico, il primo così completo per lo sport a Roma, si alternarono due giganti dell’architettura italiana, Enrico Del Debbio (1891-1973) e Luigi Moretti (1907-1973), entrambi impegnati ad assecondare il disegno del regime per “rigenerare” gli italiani attraverso un progetto di educazione e formazione nazionale. Questo era concepito per lo sviluppo integrale del Cittadino Nuovo, al cui interno l’educazione del fisico occupò un posto di rilievo. Finalità dell’ONB, l’Organizzazione per la gioventù nata nel 1926 e sottesa a questo progetto, era

infatti quella di offrire una «educazione fisica, morale e spirituale»<sup>1</sup> a tutti i ragazzi di età compresa tra i sei e i diciotto anni, e (dal 1929) anche alle ragazze.

Per l'educazione integrale come la intendeva l'ONB ben si adattò la zona sul lato destro del Tevere, compresa tra Ponte Milvio e il borghetto che si trovava all'inizio di Viale Angelico, alle pendici di Monte Mario vicino a Villa Madama. Una zona questa tra le più belle di Roma dal punto di vista paesaggistico, all'entrata Nord della città, rinomata per la vegetazione incontaminata e per la fauna ambita dai cacciatori.

Questa zona, indicata dunque come sede del progetto che Ricci aveva in mente per i giovani, fu prescelta anche per la possibilità di sperimentarvi, nella sua notevole ampiezza, nuove forme architettoniche che necessitavano di un ampio spazio per le esercitazioni sportive e che al contempo si voleva rispecchiassero il passato della Città, il senso aulico della romanità e, come vedremo, quello della greicità stessa. L'invaso degli stadi infatti, quello dei Marmi e quello dei Cipressi, testimoniavano direttamente il ricordo dell'antica agonistica che i Greci avevano svolto, appunto, in avvallamenti naturali, con il pubblico seduto sulle collinette di fianco, senza nulla modificare della natura circostante. Per non dire delle 60 statue di marmo, rappresentanti figure atletiche maschili messe a cornice dello Stadio dei Marmi, proprio come l'Altis dell'antica Olimpia con le statue degli olimpionici a eterna memoria.

## Una “Cittadella” dello sport e della cultura

Entrambi gli architetti del Foro avevano ben chiaro il desiderio di dar vita a un ambiente dedicato allo sport intriso di cultura classica e integrale, dunque, se pensiamo agli antichi concetti greci di *areté* e di *kalokagathia*, della necessità di sviluppare nei giovani forza e coraggio oltre a bellezza e virtù<sup>2</sup>, ma una cultura che al contempo fosse anche moderna. La Riforma Gentile della scuola era da poco decollata (1923) con un'ampia apertura all'educazione fisica per la quale andava formato il corpo docente. Nei piani originari di Ricci e Del Debbio è dunque esistito da subito il desiderio di creare una sorta di “Città ginnasio”, quasi un ripetersi dell'Accademia ateniese, il famoso ginnasio dove Platone aveva impostato la sua *paideia*. Nei piani di Del Debbio c'è infatti da subito l'Accademia maschile dell'ONB, il Collegio di Musica e naturalmente gli edifici dedicati allo sport. La parola “Foro” portava immediatamente alla memoria il luogo di Roma dove anticamente la popolazione si riuniva per svolgere varie incombenze, dalle politiche e militari alle mercantili fino a quelle religiose.

Gli anni Venti furono anche quelli in cui avanzarono alcune delle campagne di scavo archeologico importanti, come quella di Ostia antica e di Villa Adriana, scoperta quest'ultima a più riprese ma che in quegli anni aveva visto il completamento del suo assetto, e gli echi di entrambi i siti in qualche modo si riverberarono nel Foro. Ciò fu evidente nei tratti ellenistici della forma dei teatri progettati da entrambi gli architetti del Foro<sup>3</sup> e di

<sup>1</sup> Legge 3 aprile 1926, n. 2247 e relativo Regolamento (R. D. 9 gennaio 1927, n. 6).

<sup>2</sup> Per l'importanza dell'agonistica per i Greci e per la loro concezione integrale ed areteica dell'uomo cfr. M. Di Donato, A. Teja, *Agonistica nell'antica Grecia*, Roma, Studium, 1989; A. Teja, S. Mariano, G.L. Punzo, *Agonistica in Magna Grecia*, Rossano (CS), ed. Consenso, 2022 (II ed.).

<sup>3</sup> Cfr. A. Pica, *Il Foro Mussolini*, Milano, Bompiani, 1937 e i testi di Salvatore Santuccio e di Antonella Greco (tra cui *Foro Italico*, Roma, Multigrafica, 1991 e *Le case e il Foro. L'architettura dell'ONB*, Città di Castello, Alinea, 2005).

volta in volta spostati all'interno del suo perimetro ma mai realizzati, e anche nel loro ricordare alcuni edifici presenti nella Villa che aveva fatto costruire l'imperatore Adriano, dal gusto ellenizzante amante del bello e del buono come i Greci soltanto avevano saputo essere<sup>4</sup>. Tornando al Foro Mussolini, non stupisce a questo punto che due personaggi dalla profonda cultura, come Del Debbio e Moretti (cui potremmo aggiungere lo stesso Ricci, il *deus ex machina* del Foro, uomo colto e aperto ai numerosi input culturali che giungevano dall'Europa e da Oltreoceano), abbiano voluto riprendere almeno in parte, rendendoli moderni, alcuni di quei "semi" della classicità appena ricordati.

In Del Debbio (ma poi anche in Moretti, in una sorta di comunanza di una preparazione ambientalista molto viva in entrambi) è sempre stato anche presente il desiderio di creare un parco pubblico fruibile da parte di tutti i cittadini. Su questo punto ci si è poco soffermati in passato, specie all'interno della storiografia dello sport, perché si sono studiati finora piuttosto i tratti "sportivi" del Foro, preponderanti essendo stati i primi ad essere costruiti in un ambito ai limiti tra arte, architettura e sport. Del resto sappiamo che tra le finalità principali del Foro (e dell'ONB) ci fu la necessità di costruire una scuola per i futuri dirigenti per le Organizzazioni giovanili<sup>5</sup>, e non fu poca la spesa sostenuta di 120 milioni di lire, «tratti lira per lira dallo stremato bilancio» dell'ONB, come lo stesso Ricci precisò nella presentazione al libro (p. 6) sul Foro di Agnoldomenico Pica pubblicato nel 1937, alla vigilia della sua sostituzione con Achille Starace alla Presidenza della GIL (Gioventù Italiana del Littorio), che nell'autunno di quell'anno sostituì l'ONB nei piani del regime per i giovani.

## Nel parco del Foro una presenza femminile

Il Foro Mussolini doveva dunque essere un grande parco aperto al pubblico, un luogo in cui i cittadini potessero ossigenarsi e godere della bellezza della natura, caricandosi di energia a livello fisico e morale. In quest'apertura alla cittadinanza non poteva essere esclusa la componente femminile. Volendo anche mantenere lo sguardo alla preminente finalità "sportiva" del Foro, questo ci spiega il motivo per cui Del Debbio abbia progettato un *Teatro per la ginnastica ritmica*.

Questo *Teatro* sembra dunque essere stato un chiaro messaggio di apertura del Foro alla donna, anche se del Foro si è sempre data una lettura prevalentemente maschile. Del resto l'Accademia ospitata nei suoi spazi per la formazione dei futuri dirigenti dell'ONB era riservata ai maschi, e rigorosamente maschili erano le 92 statue presenti nel Foro e tutte le figure a mosaico e gli affreschi, fatte poche eccezioni alludenti a figure mitiche dell'antichità<sup>6</sup>. L'Accademia femminile, con l'analoga finalità di preparare il personale ONB per

<sup>4</sup> Per una lettura di Villa Adriana come "Città ginnasio" cfr. A. Teja, *L'esercizio fisico nell'antica Roma*, Roma, Studium, 1988, pp. 147-153. Per i riferimenti a Villa Adriana nella progettazione di Moretti cfr. A. Muntoni, *Suggerimenti archeologiche nell'architettura di Luigi Moretti*, in «ARMagazine», a. LV, nn. 125/126 (Luigi Moretti. Forma, struttura, poetica della modernità), 2021, pp. 166-183.

<sup>5</sup> Nel suo pregevole *La palestra del Littorio. L'Accademia della Farnesina: un esperimento di pedagogia totalitaria nell'Italia fascista* (FrancoAngeli, 2009, pp. 46-47) Alessio Ponzio spiega come le due Accademie fasciste di Educazione fisica, maschile e femminile furono ideate per la formazione di dirigenti in senso generale all'interno dell'ONB, non necessariamente per il settore sportivo.

<sup>6</sup> Fa eccezione la figura di una sciatrice nei mosaici vicini alla Fontana della Sfera sul Piazzale dell'Impero. Tra le tante supposizioni fatte c'è che sia stato un omaggio a Ricci, che era anche presidente della Federazione degli sport invernali.

le giovani, era stata infatti costruita nel 1932 ad Orvieto, e con questa scelta Ricci aveva voluto attenersi alle rigorose richieste da parte della Chiesa, che a più riprese aveva sottolineato la necessità di separare i sessi durante le esercitazioni e le manifestazioni ginniche<sup>7</sup>. La ginnastica ritmica non era ancora particolarmente diffusa e sviluppata in Italia alla fine degli anni Venti ma se ne intravedeva il suo futuro radicamento. Vogliamo dunque soffermarci su questi nascenti aspetti motori femminili per poi tornare su alcune componenti architettoniche del Foro che ad essi alludono, in particolare i teatri concepiti da entrambi gli architetti per il Foro.

## La prima diffusione della ritmica e del sogno della danza greco-antica

La diffusione della ginnastica ritmica e delle danze cosiddette “classiche” costituì in Italia un fenomeno di grande evidenza e spessore a partire dal primo decennio del secolo scorso e fin verso la fine degli anni '40. D'un lato sia in Europa che negli Stati Uniti il ritmo (come concetto, regola, ideale, elemento della realtà naturale) era diventato argomento frequente in discorsi di varia natura, (che fossero quelli delle nuove scienze o quelli delle arti) già negli ultimi decenni dell'800, ciò al punto che nel 1913 gli studi sul ritmo erano già molto avanzati<sup>8</sup>. Dall'altro lato gli spettacoli di danza dati dall'americana Isadora Duncan in Europa a partire dal 1900, in Italia nel 1902 e poi in tre storiche serate al Teatro Costanzi di Roma nel 1912<sup>9</sup>, destarono l'attenzione del pubblico e dei critici su una danza nuova che guardava alle morfologie dell'arte greca antica e non si basava più sul codice di movimenti fissato nel 1661 dall'*Académie Royale de la Danse*, grazie a cui aveva preso forma il balletto. Il riferimento alla classicità, donde l'aggettivo “classica” applicato alla danza che si qualificava come libera dalle regole del balletto, e che in sostanza era moderna, si afferma in Italia a partire proprio dalla breve presenza di Isadora Duncan.<sup>10</sup> Questa qualificazione ossimorica (la danza “classica” è moderna) scatenerà non pochi clamori e contrasti particolarmente a Milano nei circoli gravitanti attorno al Teatro alla Scala, che colla sua scuola di ballo godeva da almeno un secolo di un enorme prestigio internazionale: per danza “classica” si era inteso infatti in Italia fino a quel momento il linguaggio del balletto.

La nuova accezione del termine “classico” prese a circolare in Italia assieme alle rappresentazioni delle tragedie e commedie greche e romane che, per iniziativa del filologo Ettore Romagnoli, vennero messe in scena nei teatri antichi a partire dal 1913. Un gran fiorire di iniziative teatrali in spazi aperti (all'interno o meno di ruderi di strutture preesistenti destinate al teatro o allo sport) ripresero con gran fervore nel primo dopoguerra, quando il nostro paese venne investito in pieno da quell'ondata di aspirazioni igieniche

<sup>7</sup> Per le Encicliche papali che fanno riferimento allo sport cfr. A. Stelitano, A. M. Dieguez, Q. Bortolato, *I Papi e lo sport. Oltre un secolo di incontri e interventi da san Pio X a Papa Francesco*, Città del Vaticano, LEV, 2015.

<sup>8</sup> M. Golston, «*Im Anfang war der Rhythmus*». *Rhythmic Incubations in Discourses of Mind, Body, and Race from 1850-1944*, in «*Rhuthmos*. Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts», 24 ottobre 2017 : [<https://rhuthmos.eu/spip.php?article684>] (ultimo accesso 12 aprile 2022).

<sup>9</sup> Cfr. P. Veroli, *Le danze di Isadora Duncan e l'Italia*, in *A Passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia*, a cura di M.F. Giubilei, Firenze, Polistampa, 2019, pp. 19-32.

<sup>10</sup> In considerazione di ciò, in questo testo verrà virgolettata la denominazione di “classica” data a partire dagli anni '10 e fino ai tardi anni '40 in Italia a un tipo di danza del tutto indipendente dal balletto e ispirata alle morfologie della classicità greca e romana.

ed eugenetiche che facevano dello spazio aperto il mito dei tempi nuovi, pur alla luce dei più recenti scavi archeologici che, così si voleva, avrebbero aiutato a rinverdire i fasti dell’antichità in senso culturale e politico.

Le idee del musicista Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) sul ritmo sono presenti in Italia fin dal 1908 grazie all’attività di Luigi Ernesto Ferrara (1853-1933), il suo primo allievo italiano<sup>11</sup>, il quale fece proprie le preoccupazioni di Jaques-Dalcroze, che recepissero i discorsi delle nuove scienze, neurologia, antropologia, in genere medicina<sup>12</sup>. Trovarono cassa di risonanza alla fine del 1909 su «La Lettura», il mensile del «Corriere della Sera». Tramite una lunga intervista a Jaques-Dalcroze, l’autore, Silvio Tanzi, ne illustrava le idee che miravano, come esplicitava il titolo, a un «insegnamento razionale della musica». Si trattava dell’onda lunga dell’intervento fatto da Ferrara al Convegno “musicale-didattico” che si era tenuto al Conservatorio di Milano l’anno prima, laddove egli aveva messo in evidenza come la finalità della scuola di Jaques-Dalcroze (ancora a Ginevra a quel tempo) era la creazione di buoni musicisti e cantanti. Si trattava di facilitare la percezione del ritmo negli allievi di ambo i sessi, anche giovanissimi, per il tramite di esercizi fisici di respirazione, di marcia, di saltelli, eseguiti con abiti semplici e anche a piedi nudi, da soli e in gruppo, e tramite l’improvvisazione. L’articolo di Tanzi era illustrato da varie fotografie (di certo fornite da Jaques-Dalcroze) di ragazze che compiono gli esercizi fisici spiegati nelle didascalie<sup>13</sup>. Alcune di esse indossano una maglietta scura a maniche corte e calzoncini larghi, anch’essi scuri, che giungono sotto al ginocchio, mentre altre sono vestite con una lunga tunica chiara alle cui maniche è agganciato un pannello, utilizzato per atteggiamenti estetici in situazioni evidentemente performative. A chiusura dell’articolo è pubblicato il disegno di un fregio simil-antico, in cui tre donne sono rappresentate di profilo: una di esse suona l’aulòs (tipico strumento a fiato della Grecia antica), mentre le altre due, una procedendo verso colei che suona, l’altra saltellando, percuotono un *cémbalos*, un tamburello<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Dopo avere seguito i corsi di Jaques-Dalcroze a Ginevra, Ferrara istituì a Torino un “Corso di ginnastica ritmica ed estetica – per lo sviluppo dell’istinto ritmico, del Senso Uditivo e del Sentimento della tonalità”, basato sul Metodo Dalcroze, all’interno della Scuola di pianoforte Boerio-Ferraria-Gilardini (con sede staccata presso la Società di ginnastica di via Magenta 11). Attorno al 1918 Ferrara fondò ancora a Torino una “Scuola di Ritmica Dalcroziana” a Piazza Vittorio Veneto 10, più tardi trasferita in via Calandra 2. Contemporaneamente assieme alla moglie, Olimpia Claro – anche lei allieva di Jaques-Dalcroze -, insegnò ginnastica ritmica a Camburzano (Biella), di cui era nativo. Dall’anno scolastico 1920/21 al 1924 tenne corsi di ginnastica ritmica a carattere facoltativo al Conservatorio di Milano Per un periodo non noto insegnò ginnastica ritmica nel Liceo femminile di Torino e all’Istituto Bracco. Cfr. A. Galazzo, *Luigi Ernesto Ferrara e Cesira Ferrani, zio e nipote*, Biella, UPBeduca-Università Popolare Biellese, 2018, passim; Il maestro torinese dedicò la sua prima raccolta di esercizi ritmici, *Etudes rythmiques pour piano* (Carish & Jänichen, Milan-Leipzig 1911) esplicitamente a Dalcroze, definendolo «geniale riformatore della pedagogia musicale» (Ibidem, snp [1]). La casa editrice Hoepli gli affidò la traduzione (non accreditata) del famoso volume teorico del Maestro, *Ritmo Musica Educazione. Quaranta tavole illustrative ed un supplemento musicale* (Milano 1925).

<sup>12</sup> Lo mostra il contributo di Ferrara al Convegno musicale didattico che si tenne al Conservatorio di Torino nel 1908 (Biblioteca-Archivio del Conservatorio “Giuseppe Verdi”, Milano, E. Ferrara, manoscritto, p. 18). Sui rapporti tra la ritmica e le nuove scienze, nonché sulla sua trasformazione in Italia, cfr. P. Veroli, *Docile Bodies and War Machines. The Metamorphosis of Dalcroze Rhythmic Gymnastics in Italy from the Liberal Era through Fascism*, in «Annual of CESH», v. 4, 2004, pp. 29-42.)

<sup>13</sup> S. Tanzi, *Un insegnamento razionale della musica. La ginnastica ritmica*, «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», a. IX, n.11, novembre 1909, pp. 893-898. Ad esempio la foto 4, che ritrae due ragazze, è spiegata come segue: «Inginocchiate, con il torso e la testa inclinate in avanti, il braccio sinistro di A e il braccio destro di B sono tesi all’indietro» (*Ivi*, p. 894).

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 898. Il disegno manca di firma e non ha didascalia.

È evidente che la congiunzione tra danza della Grecia antica e ritmo - nella visione che ne nutriva Jaques-Dalcroze (e che lui stesso valorizzava nei suoi spettacoli ispirati alla classicità) -, era a questo punto già operante, e ciò probabilmente all'insegna del mito della natura e della naturalezza del movimento corporeo che non solo Isadora, ma anche vasti settori della cultura occidentale ritenevano avesse connotato la Grecia antica<sup>15</sup>. Da non dimenticare che l'uscita nel 1895 a Parigi del volume del musicista Maurice Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*, si era proposto come un vero e proprio catalogo di disegni tratti dalle pitture vascolari e dalle sculture della Grecia antica presenti nella Collezione Campana del Louvre, disposti l'uno dopo l'altro su suggerimento del direttore della scuola di ballo dell'Opéra di Parigi, Joseph Hansen. Il volume includeva una serie di fotografie in sequenza realizzate col "fucile fotografico" da Etienne-Jules Marey, che ritraevano una donna in un lungo abito bianco - palesemente priva del corsetto che era ancora regola per le donne -, e in sandali, che eseguiva dei movimenti ispirati a quelle immagini. *La danse grecque antique* ebbe un successo straordinario, ponendosi chiaramente all'interno di quella *koiné* - diffusa in tutto l'Occidente - che guardava alla Grecia come a un modello alternativo di modernità.

Il discorso di Jaques-Dalcroze, uno dei tanti in Europa che si fondava sul ritmo per una ricostruzione della corporeità in chiave sia individuale che comunitaria, ha fortemente contribuito - assieme ad altre influenze - a nutrire la prima danza moderna. Di fatto, nei paesi dove la nuova danza ebbe maggiore sviluppo, come la Germania e la Russia zarista e poi sovietica, danzatori e danzatrici usarono il metodo Jaques-Dalcroze per potere lavorare su musiche diverse da quelle fino ad allora usate nel contesto del balletto e abbracciarono le nuove pratiche degli esercizi fisici all'aria aperta, ma andarono riconsiderando il rapporto del movimento colla musica, volendo immaginare varie possibilità di rapporto l'uno e l'altra, con la danza che andava anche contro i metri e i ritmi della musica o che li incontrava in modi vari, avendo essi in comune solo il fattore tempo. Rudolf Laban del resto, il grande coreografo attivo in Germania, enormemente influente colle sue scuole e i suoi tanti allievi, preferiva parlare di energia, anziché di ritmo, vedendo nel vario dispiegarsi dell'energia corporea il rapporto del movimento collo spazio e col tempo. La stessa scuola di Hellerau fondata da Jaques-Dalcroze e l'insegnamento di quest'ultimo vissero ristrutturazioni curriculari che mostrano il modificarsi del ruolo che i suoi principi andarono assumendo nel tempo: in essi non solo la danza si liberò da un'osservanza stretta del ritmo, ma il potenziamento muscolare vi assunse una notevole importanza<sup>16</sup>.

## La ritmica e le "danze classiche" negli anni Venti e Trenta

Da noi la danza "classica", cioè ispirata all'arte antica, e la ginnastica ritmica si affermarono in una certa misura negli anni Venti grazie a vari maestri e soprattutto alle così

<sup>15</sup> Si trattava di una prospettiva ampiamente antimaterialistica e antimoderna, che si opponeva alle cruciali modifiche del modo di vivere operate dall'industrializzazione, e che portava con sé riforme dell'alimentazione, del vestire (particolarmente di quello femminile), e più in generale del modo di vivere. Esse trovarono una precoce cassa di risonanza in Germania, come hanno spiegato i pionieristici lavori di George L. Mosse.

<sup>16</sup> Chiusa nel 1914 la scuola fondata da Dalcroze nella città-giardino di Hellerau, il maestro riprese i corsi a Ginevra, mentre nel 1919 venne aperta a Hellerau la "Schule für Rhythmus, Musik u. Körperbildung", poi trasferita nel 1925 in Austria nel castello di Laxenburg e rinominata "Schule Hellerau-Laxenburg für Rhythmisch-musikalische Erziehung, Gymnastik und Tanz". La componente ginnica si basava sul sistema teorico di Bess Mensendieck.

denominate “Rappresentazioni Classiche” delle antiche tragedie nei teatri all’aperto la cui gestione venne accentrata nel 1925 nell’Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA), con sede in Roma, e affidato, in un’ottica ormai fascista, all’archeologo Biagio Pace. Si trattava di organizzare tragedie e commedie non più soltanto nel Teatro greco di Siracusa, là dove questo tipo di spettacoli si era inizialmente affermato, ma anche in altri teatri greci e romani, da Ostia a Pompei, da Taormina a Palazzolo Acreide a Capri, nonché in antichi teatri chiusi, come l’Olimpico di Vicenza. Questi spettacoli, coi cori danzanti coreografati da artiste straniere (dalle sorelle Braun<sup>17</sup> a Valeria Kratina, Minnie Smolkova, Jia Ruskaja e soprattutto Rosalia Chladek) divennero, come i monumenti romani ripuliti dalle sporcizie depositate dal passaggio del tempo, l’icona di un regime che si voleva restauratore e continuatore dell’antica gloria di Roma. Morta ormai Isadora (1927), le sue idee erano rimaste poco note e la danza “classica”, – così come gli antichi monumenti –, sembravano offrire la possibilità di vivere una diversa temporalità, quella antica, che si inverava (o si “attualizzava” per dirla col filosofo Giovanni Gentile) nell’epoca fascista. E lo faceva mostrando donne col corpo liberato dal corsetto e ricoperto da lunghe tuniche, che sulla scena procedevano con movenze lente e rituali, saltellavano da sole o in gruppi che tendevano a disporsi in forma circolare, e spesso riversavano il busto all’indietro a mostrare proprio quelle parti del corpo, seni e ventre, che la morale ottocentesca aveva preteso avessero poco risalto, perché connotate dalla funzione riproduttiva. Era la tipica postura della baccante, e infatti le danze “classiche” mutuavano ovviamente molte pose dalle sculture e dalla pittura vascolare greca, nella mediazione che ne avevano offerto Emmanuel e Jaques-Dalcroze. Le loro figurazioni costituivano anche (e ancora) i modelli di una corporeità bella, perché proporzionata e sana, vissuta all’aria aperta e con alimentazione adeguata. Negli anni Venti la ginnastica ritmica e la danza “classica” erano dunque impregnate di ideali salutisti ed estetici che miravano particolarmente alla donna. Si spiega così l’inserimento della ritmica all’interno dell’impianto dei corsi del liceo femminile, la nuova creatura istituita dalla riforma scolastica di Gentile<sup>18</sup>. Il filosofo dava una interpretazione della ritmica che, al di là della breve vita di quel tipo di liceo – disertato dalle ragazze, più interessate al liceo classico –, segnalava la destinazione che quel tipo di ginnastica avrebbe precipuamente avuto. Facendo diventare norma la tendenza di genere della nuova danza, che Isadora nei suoi discorsi aveva rivolto alle donne, la ginnastica ritmica e la danza “classica” in Italia sarebbero state una pratica esclusivamente femminile. Si provvedeva così all’educazione fisica (e morale) della donna, assicurandone il mantenimento entro limiti ritenuti adeguati alla sua “grazia”, canone utilizzato spesso nei discorsi sulla danza, volto d’un lato a disconoscere la forza atletica necessaria alle ballerine e dall’altro lato a tenere le donne in un mondo a parte, non competitivo, finalizzato a ribadire la loro “missione” riproduttiva e familiare. Non a caso le coreografe (tutte straniere) partecipanti alla Riunione Internazionale di Danze (detta “Olimpiadi della Grazia”), che si tenne nei

<sup>17</sup> Le sorelle Lilly, Jeanne e Leonie Braun furono probabilmente le prime *rhythmiciennes* attive in Italia, specificamente a Roma, con il loro Istituto di Ritmica in via Antonio Scialoja, e coi corsi da loro impartiti nella Villa Strohl-Fern, dove abitavano. Fecero invano domanda per dirigere la prima scuola italiana di “Danza classica”, fondata dal Governatorato di Roma nel 1926: per il suo unico anno di vita essa fu affidata a Maria Pichetti: P. Veroli, *Danze a Ostia Antica 1927-1953*, in *Chi è di scena! Cento anni di spettacoli a Ostia antica - 1922-2022* -, a cura di A. D’Alessio, N. Giustozzi e A. Tulli, Milano, Electa, 2022, pp. 69-72.

<sup>18</sup> Su questo liceo, non più esistente nell’ a.s. 1928/29, cfr. N. Scafidi, *La danza nel liceo femminile di Giovanni Gentile*, in «Chorégraphie», n.s., n. 2 (monografico: *Studi sulla scuola italiana*), 2002 (stampato 2004), pp. 131-152.

Giardini di Boboli dal 31 maggio all'1 luglio 1931, vennero premiate tutte colla stessa medaglia<sup>19</sup>.

Il grande successo dei cori danzanti affidati dall'INDA a coreografe tutte (coll'eccezione di Jia Ruskaja nel 1930) facenti capo alla scuola di Hellerau-Laxenburg portò il filosofo Gentile ad affidare la voce sulla ginnastica ritmica della prestigiosa "Enciclopedia" (da lui diretta per l'editore Treccani) all'allievo di Jaques-Dalcroze, Ernst Ferand, direttore artistico della scuola austriaca, inserendola all'interno della più ampia voce *Ginnastica*<sup>20</sup>. E portò anche al diffondersi in Italia di scuole di ritmica, che evidentemente negli anni '30 trovavano un buon riscontro di allievi. Ada Franellich era diplomata dell'Istituto di Hellerau-Laxenburg: ebbe negli anni Trenta una scuola a Milano di "ginnastica correttiva", di cultura del corpo, danza («espressione del movimento in forme musicali») e ginnastica ritmica<sup>21</sup>. Erano diplomate di Hellerau-Laxenburg anche Cecilia Hanau e Ilse Schacher (direttrici di un istituto di Cultura del Movimento a Roma in via Condotti)<sup>22</sup>, nonché Susanne Maria Polla (che teneva corsi a Roma in via Margutta)<sup>23</sup>. Teo Fasulo (Scuola di Ginnastica Moderna – Arte del Movimento, via Po, Roma, con analoga scuola a Milano), ben edotto di vari metodi di ritmica, aveva corsi di "arte del movimento" e di "cultura fisica estetica", ma anche di ginnastica educativa e correttiva respiratoria (anche per bambini), nonché preatletica (per donne)<sup>24</sup>. La ginnastica ritmica in queste scuole era spesso insegnata assieme alla danza "classica" e vi si univano altre ginnastiche in una visione salutistica. Danza "classica" e ginnastica ritmica divennero onnipresenti. Nell'Accademia Femminile di Orvieto, ancorché nei bandi per l'ammissione ai corsi del 1936 e 1937 la danza non figurò, la danza "classica" risulta insegnata da Renata Domenighini, responsabile di "Pratica e Teoria" mentre non si sa chi insegnasse la ritmica, di cui le orvietine diventarono virtuose<sup>25</sup>. Le "danze classiche" divennero un'icona del regime e si infiltrarono presto anche

<sup>19</sup> P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, pp. 200-203, 207-212. Nella stessa occasione, il 30 e 31 maggio si svolsero anche gare di atletica leggera femminili. Cfr. R.L. Quercetani, *Le Olimpiadi della grazia Firenze 1931*, in *La storiografia dello sport in Italia. Stato dell'arte, indagini, riflessioni*, a cura di M. Impiglia e M.M. Palandri, Siena, Nuova Immagine, 2014 ("Quaderni della SISS", n. 3), pp. 170-172.

<sup>20</sup> E. Fe., *Ginnastica ritmica (o callistenica)*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. Pubblicata sotto il Patronato di S.M il Re d'Italia*, v. XVII, 1933-XI, pp. 141-143.

<sup>21</sup> Il piano di insegnamento della ginnastica ritmica era il seguente: «Rilassamento di tutto il corpo. Ricostruzione del corpo per ottenere una statica giusta e proporzionata. Marcia. Corsi. Salti. Tensione e rilassamento. Mobilità della colonna vertebrale e del bacino. Slanci. Equilibrio. Impulso» (Opuscolo s.d. [anni '30]). Sulla Franellich vedi M. Boneschi, *Ada Franellich*, in *Sport e Fascismo*, a cura di M. Canella, S. Giuntini, Milano, FrancoAngeli, 2009, pp. 217-235. Franellich aprì poi una scuola di ginnastica a Milano nel secondo dopoguerra.

<sup>22</sup> La loro scuola dava corsi di «cultura fisica, ginnastica correttiva (con attrezzi 'svedesi' e moderni), ginnastica preatletica e acrobatica leggera, danza classica ed artistica», inoltre offriva massaggi e cure elioterapiche: Courtesy Tanz-Archiv MUK (Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, Opuscolo non datato [anni '30])

<sup>23</sup> La scuola offriva corsi di «ginnastica individuale, correttiva ed estetica», nonché per quanto riguarda la danza di «tecnica ritmo e arte del movimento» cit. da *Ibid.*

<sup>24</sup> Fasulo ha specificato la propria formazione in *Qualcosa da ricordare*, in «Ginnastica Moderna. Notiziario degli Istituti di Ginnastica Moderna», a. X, n. 1, gennaio 1959, pp. 1-2. Ringrazio Silvio Paolini Merlo e l'Archivio Liliana Merlo di Teramo per la riproduzione di due numeri di questa rivista introvabile.

<sup>25</sup> Sulla danza "classica" come allenamento di un'ora al giorno, vedi P. Ferrara, *Corpo e politica: storia di un'Accademia al femminile (1919-1945)*, in *Accademiste a Orvieto. Donne ed educazione fisica nell'Italia fascista 1932-1943*, a cura di L. Motti, M. Rossi Caponeri, Ponte San Giovanni, Quattroemme, 1996, pp. 60, 66. Le orvietine, virtuose della ginnastica ritmica (a loro insegnata in corsi finora non individuati) anche oltreconfine (*Ivi*, p. 68), la eseguono in alcuni minuti del documentario *Accademia dei Vent'anni*, regia di G. Ferroni, Istituto LUCE, 1940. (<https://www.youtube.com/watch?v=HT0ChpCDz2Y> 29 aprile 2022), e nel "Giornale LUCE"

nell’ONB, se nel 1932 cinquecento giovani italiane del Comitato Provinciale bolognese dell’ONB dettero in occasione del Littoriale di Bologna «un’esibizione di danze classiche in costume romano»<sup>26</sup>. Chi le insegnasse, seguendo quale metodo e spiegandone in che modo la ideale derivazione (se antico-greca o antico-romana), resta tuttora un mistero da esplorare tramite studi dedicati. La ginnastica ritmica, insegnata, oltre che in scuole private, nell’Accademia di Belle Arti di Brera e nella Regia Scuola di Arte Drammatica di Roma, divenne del resto spettacolo femminile per antonomasia di corpi belli e disciplinati, capaci di rendere visibile un perfetto ingranaggio di puntualità, obbedienza, disciplina: un qualcosa di ben lontano, ovviamente, dalle finalità colte e individualizzanti, rivolte a tutti senza distinzione di genere, di Jaques-Dalcroze.

## La fortuna di Jia Ruskaja

Colei che costruì la carriera più fortunata nell’ambito della ginnastica ritmica e della danza “classica” fu la russa Jia Ruskaja (1902-1970, nome d’arte di Evgenija Borisenko) che, dopo avere debuttato a Roma come danzatrice nel 1921 nel Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, si trasferì a Milano e in breve imbastì rapporti con intellettuali di punta (*in primis* il grecista Romagnoli) e personalità politiche già ben solide nell’apparato di regime. Aldo Borelli, direttore del «Corriere della Sera», diventò suo marito nel 1935. Una sua prima “Scuola di Danze classiche e ginnastica ritmica” in via dei Filodrammatici fu seguita da un importante incarico di insegnante per le stesse materie al Teatro alla Scala per due anni e poi dalla fondazione di una nuova scuola d’élite, sempre femminile, in via della Spiga, trasferita in un edificio costruito per lei dal Comune di Milano nell’odierno Parco Sempione<sup>27</sup>. Nel 1940 il Ministero dell’Educazione Nazionale fondò a Roma una Regia Scuola annessa alla Regia Scuola d’Arte Drammatica, che affidò alla sua direzione<sup>28</sup>. È paradossale e significativo, sia della scarsa conoscenza della danza che ha sempre teso a connotare l’Italia, sia della potenza del sostegno politico, che la formazione come danzatrice e in ginnastica ritmica di Ruskaja è rimasta misteriosa. È possibile non ne avesse alcuna. Della sua vita, del resto, è trapelato molto poco<sup>29</sup>. Di certo dopo il 1934

---

B1354 del 10 agosto 1938 (<https://www.youtube.com/watch?v=U8jsDFt2Y6o&t=3s> 29 aprile 2022). Il nome della Domenighini è in una scherzosa poesia a p. 13 di *Fortiter. Numero Unico Accademia Fascista Orvieto*, Tipografia Marsili, Orvieto 1938.

<sup>26</sup> Anonimo, senza titolo, in «La Danza», ottobre 1932-X, p. 16. Nella stessa pagina venivano riportate esecuzioni «di uno scelto programma di danze ritmiche e classiche» alla Villa Reale e a scopo benefico da parte delle allieve dell’Istituto Lomazzi (Ibidem). Furono inscenate ad esempio danze “classiche” anche a una mostra sulle colonie estive. Cfr. “Giornale LUCE” B1129 del 14 luglio 1937 (<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000025983/2/un-saggio-danza-classica.html&jsonVal=> 29 aprile 2022).

<sup>27</sup> F. Pappacena, *L’orchestricografia di Jia Ruskaja*, in «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», a. V, n. 10, pp. 53-84.

<sup>28</sup> Nel 1948 sarebbe stata rinominata Accademia Nazionale di Danza (AND), tuttora esistente.

<sup>29</sup> Alle bonarie *Note sulla vita di Jia Ruskaja* a cura di Francobaldo Chiocci, pubblicate in Jia Ruskaja, *Teoria e scrittura della danza* (Roma, Officina Grafica, 1970, pp. 67-75), alcune novità ha aggiunto Gianluca Bocchino, attuale addetto all’Archivio Storico dell’Accademia, in *Jia Ruskaja; carte pubbliche e private. L’Archivio dell’Accademia Nazionale di Danza di Roma*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», a. IX, n. 9, 2017, pp. 78-101. Sulla carriera di Ruskaja nel contesto italiano, cfr. P. Veroli, *Baccanti e dive dell’aria*, cit., pp. 220-230 in particolare. Una prospettiva dall’interno è nell’autobiografia di Giuliana Penzi, che lasciò la scuola della Scala per seguire Ruskaja e divenire la maggiore danzatrice del suo gruppo, la principale insegnante nelle sue scuole, e poi succederle come direttrice alla sua morte (M. Monna, G. Penzi, *Giuliana dai capelli di*

il suo personale metodo di danza libera<sup>30</sup> si coniugò con la tecnica accademica, che fece insegnare da alcune delle più brillanti allieve del Teatro alla Scala. A quel punto, non conoscendo questo tipo di danza, non danzò più e si limitò ad insegnare una materia di sua invenzione che denominò “orchestica”, e che nell’anno scolastico 1949/50 includeva “plastica” e “musicalità”<sup>31</sup>. Ruskaja preparò un piccolo repertorio di “danze classiche”, che interpretate dalle allieve, mise in scena in vari teatri antichi e di tradizione fino al 1943. Essi includevano assoli e brani di gruppo su tematiche consonanti con quell’antica cultura classica che continuava ad essere il referente dei costumi indossati, sempre tuniche chiare e lunghe “alla Duncan”. L’appoggio del “Corriere della Sera” le assicurò una copertura mediatica a tamburo battente su cui nessun’altra artista di quegli anni poté contare. Le leggi “per la difesa della razza” contribuirono fortemente del resto a svuotare il panorama artistico italiano della danza.

Ruskaja ideò una riforma educativa per le ragazze che abbinava obbligatoriamente l’insegnamento della danza all’educazione primaria e secondaria, il che differenziava decisamente la sua scuola da quella dei teatri d’Opera (Milano e Roma), che gestivano unicamente un addestramento alla danza mirato all’acquisizione di un mestiere<sup>32</sup>. Così come un’altra scuola d’élite, l’Accademia femminile di Orvieto, la Scuola della Ruskaja era per ragazze delle classi medio-alte, di cui non stimolava tanto l’abbraccio di una carriera performativa, quanto invece l’insegnamento. Le finalità educative e anche morali che erano alla base dell’ONB sicuramente ispirarono Ruskaja, che condivideva coll’ideologia fascista (ma già liberale) quell’imperativo della “grazia”, che era l’obiettivo massimo che si riteneva la donna potesse raggiungere e il limite a cui dovesse attenersi. In questo senso la danza costituiva per Ruskaja non solo la migliore, ma l’unica educazione fisica che le ragazze dovessero ricevere<sup>33</sup>. Il fascismo (e nella specie Giuseppe Bottai, Ministro dell’Educazione Nazionale dal 1936 al 1943) appoggiò l’esperimento di Ruskaja, prima parificandone la scuola milanese, e poi accostandole una scuola nazionale a Roma. Allo stesso tempo sostenne e finanziò tuttavia anche iniziative artistiche ben più ardite nei teatri di tradizione, come mostra il lavoro del coreografo Aurel Milloss nel Regio Teatro dell’Opera di Roma<sup>34</sup>. Come accadde per altri stili, la danza “classica” non fu imposta dallo Stato.

---

*fuoco. Memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell’Accademia nazionale di Danza*, Torino, Nuova ERI, 1990).

<sup>30</sup> Cfr. il filmato *Scuola di Danze classiche e di ginnastica ritmica di Yia Ruskaya* [sic], in *Stramilano presentato da Zabum*, regia di C. d’Errico, b/n, muto, 1929. Vi figurano un assolo della Ruskaja, un esercizio di ginnastica ritmica ed uno di danza “classica” eseguiti da alcune sue allieve (<https://www.youtube.com/watch?v=3i-sQr-T6cmM> 29 aprile 2022)

<sup>31</sup> Accademia Nazionale di Danza, *Scrutini finali*, 1949-50, manoscritto, pagine 2 (copia). Ringrazio la collega Roberta Albano per avermi fatto conoscere questo documento. I programmi scolastici della Regia Scuola non sono consultabili né presso l’Archivio Storico dell’AND, né presso l’Archivio Centrale dello Stato, dove risultano non riversati, né presso il Ministero della Pubblica Istruzione, dove sono dichiarati non in ordine e quindi non consultabili. Né sono conosciuti i programmi, le rette e le allieve (numero ed eventualmente identità) delle scuole private milanesi di Ruskaja. Poco di più si sa sulla scuola di Roma.

<sup>32</sup> Regia Scuola di danza, *Norme di ammissione ai corsi, orari e regolamenti*, Milano, Rizzoli, 1941-XIX. Anche per l’iscrizione all’Accademia di Orvieto era previsto il diploma di un istituto di istruzione secondaria (P. Ferrara, *Op. cit.*, p. 61).

<sup>33</sup> E questo spiega la sua battaglia, nel secondo dopoguerra, per ottenere che quella che denominò “ginnica della danza” divenisse materia curricolare nelle scuole statali.

<sup>34</sup> Cfr. P. Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 1996, pp. 239-263.

A partire dalla seconda metà degli anni Trenta Ruskaja acquisì un ruolo di primo piano in quegli ambienti della danza che erano in sintonia (obbligata per via del tesseramento, ma non per questo da tutti cercata e vissuta) coll’ideologia fascista. La rete di amicizie e complicità intessuta a partire dai primi anni Venti a Roma era destinata a sopravvivere alla fine del regime e a propiziare finanziamenti ministeriali, recensioni e sostegni di ogni genere<sup>35</sup>. Allorquando, nel 1956, volle progettare la nuova sede da lei ottenuta per l’Accademia Nazionale, e cioè il Castello dei Cesari, già edificio della GIL, all’Aventino, Ruskaja si rivolse a Luigi Moretti, che disegnò un complesso, rimasto non realizzato, di grande efficacia, inclusivo di edificio per i corsi, un convitto, una piscina e un teatro all’aperto. Fu l’ultimo progetto che questo architetto, innamorato del *gymnasion* greco e romano, dedicò a una istituzione educativa che si proponeva di educare, assieme, il corpo e la mente<sup>36</sup>.

### ***I teatri del Foro per la ginnastica ritmica e le danze “classiche”***

Il nome di Luigi Moretti ci fa fare un passo indietro, riportandoci al Foro Mussolini dove mise mano alla sua progettazione la prima volta nel 1936-1937 e l’ultima nel 1941, *Forma ultima fori*. Moretti, nel rivedere il piano del Foro, tornò a sottolinearne la bellezza paesaggistica. Egli ridisegnò viali e giardini, fontanili, ma soprattutto sostituì il *Teatro della ginnastica ritmica* con un così denominato *Teatro per le danze classiche*, elemento questo che ben si inserisce nella nostra ricerca e per questo ci soffermeremo sullo spazio scelto per la sua collocazione, che coincide con quello in cui si trova l’unica statua femminile del Foro, dimenticata nel tempo ma ancora visibile. Un tema questo affrontato qualche anno fa in occasione del suo rinvenimento sulla collinetta sottostante Villa Madama, posta a lato della Via dei Gladiatori<sup>37</sup>. Successivamente a un risveglio di attenzione sulla statua femminile, alcuni studiosi d’arte fornirono il nome dell’autore<sup>38</sup>, quello di Bernardo Morescalchi (1895-1975), anche se, abbandonati quegli studi, è rimasta solo la consapevolezza che Morescalchi, scultore di altre due statue maschili per lo Stadio dei Marmi<sup>39</sup>, espose la statua femminile alla I Quadriennale del 1931. Torneremo sull’argomento per conoscerla meglio e capire di che tipo di teatro si trattasse, visto che nel corso degli anni sia Del Debbio che Moretti ne idearono diversi per il Foro.

<sup>35</sup> Sulla comunità di memoria costruita da Ruskaja e destinata a rendere tuttora difficoltosa una ricerca obiettiva e libera sulla sua attività, cfr. P. Veroli, *Acts of Memory, Silence, Power. Jia Ruskaja and the Royal Dance School of Rome (1940)*, in *Handbook of Dance and Memory*, a cura di S. Franco, M. Nordera, Oxford, Oxford UP, in preparazione (uscita: 2023).

<sup>36</sup> Fotografie del plastico sono in Accademia Nazionale di Danza, *Numero Unico*, Scaparro, Roma 1956, pp. 8-9.

<sup>37</sup> A. Teja, *La Venere trascurata. Una statua femminile nel complesso del Foro Italico a Roma*, in «Lancillotto e Nausica», 2, 2007, pp. 22-33. Si sono tenuti anche due Seminari sul tema organizzati dal Corso di Laurea in Scienze Motorie dell’Università Tor Vergata di Roma, il primo nel novembre 2007 al Circolo del Tennis del Foro Italico e il secondo nel febbraio del 2008 alla Sala Civita di Palazzo delle Assicurazioni Generali a p. Venezia a Roma, con la partecipazione di M. Luisa Neri.

<sup>38</sup> Gli studiosi furono Francesca Di Castro e Sandro Bari che ne parlarono in un “Salotto romano” da loro organizzato e il cui resoconto fu pubblicato sul «Corriere della Sera» del 31 gennaio 2011 (*L’Ignuda del Foro è di Morescalchi*).

<sup>39</sup> Le statue erano di un Arciere e di un Giocatore di pallone, rispettivamente offerte dalla provincia di Ravenna e da quella di Catanzaro. Cfr. B. Regni, *Le statue nel Foro*, in «Lancillotto e Nausica», 3, 2004, pp. 8-31. Si veda anche al MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura (d’ora in poi MAXXI), Archivio Del Debbio, f. 20, *Statue Foro Mussolini*.

### *Il Teatro per la ginnastica ritmica*

Il primo a pensare a uno spazio “femminile” nel Foro è stato Enrico Del Debbio, che nel suo piano elaborato nel 1932-1933 (e ancor prima in quello del 1928), nel parco ai confini con quello di Villa Madama, la Villa rinascimentale di più artisti, tra cui Raffaello, Antonio da Sangallo e Giulio Romano<sup>40</sup>, colloca un *Teatro per la ginnastica ritmica* che si incunea «in una rientranza collinare [...] adagiandosi sulle curve di livello»<sup>41</sup>. Dalle piante si evince che questo teatro aveva la forma del teatro greco, semi-circolare, dotato di posti a sedere per il pubblico nella cavea, con un'orchestra e una scena con siepi e giardini di sfondo.

### *Il Teatro per le danze classiche*

Il 1933 è anche l'anno in cui Moretti sostituì Del Debbio nella progettazione e nel coordinamento dei lavori al Foro, portando con sé l'entusiasmo e la forza della sua giovane età, aveva infatti solo 26 anni, e un notevole gusto del bello e del mondo classico<sup>42</sup>. Con Moretti prese vigore l'idea di un'Accademia dove si impartisse un insegnamento più ampio, non solo prevalentemente tecnico e scientifico come quello della già esistente Accademia di educazione fisica, ma anche umanistico<sup>43</sup>. Egli aveva seguito la guida di Corrado Ricci, direttore generale del Ministero della Pubblica Istruzione, poi presidente dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte di Roma, che gli aveva saputo comunicare amore e ammirazione per la classicità. A questo punto sembra agevole leggere nell'ideazione di Moretti il ricordo dell'Accademia ateniese, il ginnasio dove Platone aveva insegnato, quale possibile modello per la progettazione di tipo “umanistico” che il giovane architetto aveva in mente per il Foro, mantenendo l'impostazione rispettosa del paesaggio naturalistico in cui era stato eretto, ma con una sottolineatura in più della classicità, importante per il regime alla ricerca di radici nei fasti del passato.

In una sorta di “Città – Ginnasio” speculari all'ambiente platonico, anche il Foro ebbe così la possibilità di potenziare il suo messaggio estetico al pubblico romano. E difatti Moretti sostituì nel progetto originario il *Teatro per la ginnastica ritmica* con quello *per le danze classiche*. Non è escluso che quest'ultimo sia stato da lui ideato anche a seguito della sua conoscenza di Jia Ruskaja<sup>44</sup>, per la quale avrebbe progettato nel 1956 la sede

<sup>40</sup> La Villa fu restaurata nel primo dopoguerra da Marcello Piacentini e poi donata a Mussolini che la affidò allo Stato. Attualmente è sede di rappresentanza del Ministero degli Affari Esteri. In molti l'hanno messa in rapporto diretto con la “Cittadella dello sport” non solo per una questione di contiguità, ma anche in riferimento a un estro artistico comune di ampio respiro.

<sup>41</sup> Cfr. M.L. Neri, *Enrico Del Debbio*, in *Enrico Del Debbio. La misura della modernità*, a cura di G. Del Debbio, catalogo della Mostra, Milano, IdeaArte, 2006 (scheda n.71 *Piani regolatori paesaggistici del Foro Mussolini - ora Italico -*, Roma 1927-1960, pp. 356-359).

<sup>42</sup> Dopo aver frequentato l'Istituto De Merode, prima di iscriversi nell'a.a. 1925-26 alla Regia Scuola di Architettura, Moretti per un anno intero si immerse negli studi classici. «Questo periodo di studi informerà sempre il suo pensiero, i suoi scritti, la sua architettura», scrive il nipote Tommaso Magnifico (*Per la conoscenza di Luigi Moretti*, in *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*, a cura di C. Bozzoni, D. Fonti e A. Muntoni, Roma, Gangemi, 2012, pp. 81-101).

<sup>43</sup> In Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), fondo L.W. Moretti, b. 91 (1941-42): *Progetto per un Collegio di alta educazione classica da erigersi al Foro Mussolini* sembra confermare la propensione di Moretti a una visione di tipo umanistico della cultura. Come ci ricorda Tommaso Magnifico, la sua tesi di laurea in Architettura aveva riguardato lo stesso argomento. Cfr. Magnifico, *Op. cit.*, p. 100, n.17.

<sup>44</sup> Da alcune lettere conservate nell'Archivio dell'AND risulta un rapporto importante di amicizia che Moretti ebbe con la Ruskaja, che potrebbe averlo portato a progettare con trasporto il *Teatro per le danze classiche* al Foro, in un momento coevo o successivo ai Giochi Olimpici di Berlino, in cui la scuola milanese della Ruskaja

della neonata Accademia nazionale di danza sull'Aventino<sup>45</sup>. La danza dunque venne a sopravanzare la ginnastica ritmica<sup>46</sup>, in nome probabilmente di un accresciuto senso estetico più liberamente inteso e con la volontà di aprire il Foro a una delle attività espressive più congeniali al pubblico femminile, e sempre più diffusa in Italia.

Ci sembra allora plausibile l'ipotesi che l'unica statua femminile presente nel Foro sia stata scelta per abbellire un teatro dedicato a specialità femminili. È necessario però capire se la statua sia stata collocata dove ora si trova da Del Debbio (e quindi a corredo e in riferimento alla femminilità della ginnastica ritmica, nel periodo ONB-Ricci) o da Moretti, con una visione più squisitamente classica e al contempo moderna, viste le considerazioni fatte sulla nascita e sul significato delle "danze classiche" in questo periodo. La storia di questa statua risulta infatti, a tutt'oggi, articolata e affascinante, non solo per la bellezza delle sue fattezze, si tratti di una "bagnante" o di una dea o semplicemente di un "nudo di donna"<sup>47</sup>, ma anche per il mistero che ancora avvolge il suo stare isolato, ai margini del Foro Italico, e soprattutto il suo essere ancora ingiustificabilmente trascurata.

## Una statua tutta sola

Nota come *Nudo* o *Nudo di donna*, vista la duplice citazione nel Catalogo della I Quadriennale, ma poi ricordata anche come *Bagnante*<sup>48</sup>, la statua presenta fattezze che richiamano quelle della Venere "accucciata" di Doidalsas di Rodi, che la rappresenta seduta o meglio accovacciata e con le braccia alzate e le mani tra i capelli, proprio come nell'opera di Morescalchi<sup>49</sup>. Dopo un momento di entusiasmo e di piacevole stupore che portò il CONI

---

aveva ricevuto un alloro d'argento e la sua principale danzatrice, Giuliana Penzi, la medaglia olimpica. Poteva ben trattarsi di una testimonianza di stima per la danzatrice e coreografa di origini ucraine e di ammirazione per il luogo deputato allo sport che si voleva come sede di future imminenti (ma poi mai disputate) Olimpiadi a Roma.

<sup>45</sup> Cfr. ACS, Fondo L.W. Moretti, *Il Opere e progetti 1930-1975*, b.117, *Progetto per la nuova sede dell'Accademia Nazionale di Danza a Roma*.

<sup>46</sup> Ma non sarà così nella pratica, visto che nel 1953 Andreina Sacco Gotta (1904-1988), caposcuola della ginnastica ritmica in Italia, riuscì a far accettare ufficialmente l'insegnamento della ginnastica ritmica nei Programmi ministeriali della scuola media, per il settore femminile (O.M. 45018 del 12 giugno 1953). All'epoca fu molto aspro il contrasto del mondo della scuola con la Ruskaja, che anelava a introdurre nelle palestre scolastiche l'insegnamento di quella che chiamava "ginnica della danza". Cfr. per questa polemica A. Teja, *Educazione fisica al femminile*, Roma, Società Stampa Sportiva, 1995 pp. 88-91; J. Ruskaja, *Importanza dell'avviamento alla danza nell'educazione fisica femminile*, comunicazione al Congresso dell'ANEF Roma 6-8 novembre 1952 ed Ead., *Precisazione sulla ginnica della danza intesa come elemento base dell'educazione fisica femminile*, comunicazione presentata al Convegno sugli studi pedagogici sui problemi dell'educazione fisica, Università di Bologna 11-12 aprile 1953, entrambe consultate nell'Archivio dell'AND (FJR 603/quat. e FJR 605). Si ringrazia i responsabili di questo Archivio per la consultazione dei materiali.

<sup>47</sup> Le diverse denominazioni derivano dalle varie citazioni che si sono fatte di questa statua in varie pubblicazioni, mai concordi sul suo nome.

<sup>48</sup> Cfr. *Prima Quadriennale d'arte nazionale sotto gli auspici di S.E. il Capo del Governo*, Catalogo, gennaio-giugno Roma 1931- IX, p. 94 (Nudo di donna) e p. XLVII (Nudo). Il Riccoboni cita l'opera come "Giovane ignuda" e "Ignudo della Bagnante" (A. Riccoboni, *Roma nell'Arte. La Scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1942, pp. 554-555).

<sup>49</sup> Difficile escludere che possa trattarsi da parte del giovane Morescalchi di una rivisitazione di un'icona classica, anche perché erano questi esercizi frequenti nelle Accademie di Belle Arti per lo studio della statuaria classica alla luce del Rinascimento e del Neoclassicismo (Cfr. Lions Club Massa e Carrara, *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di S. Russo, Carrara, Soc. Ed. Apuana, 1992). Tendenze artistiche quest'ultime che furono convintamente sostenute da Efsio Cipriano Oppo, uno dei protagonisti del fervore del mondo artistico di questi anni, difensore della tradizione neoclassica italiana contro le novità del movimento Novecento,

a ripulire la zona circostante la statua, che con siepi e sterpaglie la nascondeva completamente alla vista, ad oggi (maggio 2022) la statua si trova nuovamente in una condizione di trascuratezza e abbandono che hanno peggiorato lo stato del suo marmo, in più punti annerito e ricoperto di muffe e licheni che minacciano di rovinarla in maniera irreversibile<sup>50</sup>. Non era questo certamente lo stato originario della statua dalle fattezze muliebri, le stesse che, si diceva, sono riconducibili alle danzatrici classiche, dai corpi che lasciavano intuire seni e ventre, un tempo riferibili solo alla funzionalità materna, quella che il regime assegnava come una caratteristica fondamentale del sesso femminile.

La scelta della statua di Morescalchi per il Foro sembra dunque in sintonia sia con il ruolo della donna nell'ideologia fascista sia con il luogo in cui si trova, quello dedicato alle danze classiche da Moretti, e prima alla ginnastica ritmica da Del Debbio. Quello che stupisce e che ci invita a esplorare meglio il motivo del suo approdo al Foro, è che tre sue fotografie si trovino al MAXXI di Roma in Archivio Del Debbio, tra quelle delle sculture che avevano partecipato al concorso bandito dall'ONB il 20 gennaio 1930 per il reperimento di una sessantina di statue maschili da collocare nell'erigendo Stadio dei Marmi. Furono solo due le statue<sup>51</sup> che passarono il severo esame della Commissione riunita il 5 dicembre 1930 per la scelta, e il *Nudo di donna*, in maniera assolutamente inaspettata, affiora nel gruppo di foto delle statue concorrenti, tra una di Attilio Selva e una di Guido Calori<sup>52</sup>. La statua compare prima solo abbozzata e poi finita, ripresa in due ambienti diversi, con un nome sul retro della prima dove, oltre a quello dall'Autore, è riportato: «Prof. Del Debbio». Dovette dunque trattarsi di una statua notata dal primo architetto del Foro, membro della Commissione per le statue dello Stadio dei Marmi ma anche di quella che avrebbe decretato "l'invito all'opera" per la I Quadriennale, nel cui contesto infatti *Nudo di donna* fu esposto tra il 5 gennaio e Ferragosto del 1931<sup>53</sup>. Le opere esposte dovevano essere "inedite" e non antecedenti al 1928, per il carattere di freschezza e novità che si voleva dare alla Quadriennale come momento espositivo della produzione artistica in Italia. Le opere invitate dovettero trovarsi al Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale, sede della Mostra, entro il 30 agosto 1930 e Morescalchi fu invitato, come risulta dalla lista degli artisti della Quadriennale.<sup>54</sup>

Per quanto giovane (nel 1931 Morescalchi aveva 36 anni) lo scultore è elogiato in diversi commenti di illustri critici d'arte dell'epoca, anche se ci furono delle situazioni quanto meno "scomode" per il suo *Nudo di donna* (come per altri Nudi esposti alla Mostra),

---

tra gli estimatori di Morescalchi. Per un'ampia disanima su questo importante personaggio si veda Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte 1915-1943*, a cura di F. R. Morelli, Roma, De Luca, 2000.

<sup>50</sup> Il recente passaggio della proprietà del Foro Italico a Sport e salute SPA e soprattutto il recente progetto di riqualificazione dell'area fa supporre una maggiore attenzione e conseguente tutela delle opere d'arte in essa contenute e quindi anche della "Venere".

<sup>51</sup> Le due statue ammesse furono quelle di Ercole Drei e di Aldo Buttini, scultori già noti.

<sup>52</sup> Morescalchi del resto non avrebbe potuto aderire a questo concorso, visto il soggetto richiesto, come anche conferma l'elenco dei partecipanti presente in MAXXI, Archivio Del Debbio, f.41 f.6, npr 470, n. 20630, 20632, 20633.

<sup>53</sup> Esiste dunque una data *post quem* (1928) e una *ante quem* (30 dicembre 1930), il che ci permette finalmente di datare la statua. *Nudo di donna* non era stata dunque concepita per il Foro ma fu notata ed apprezzata da Del Debbio per una sua possibile esposizione alla I Quadriennale.

<sup>54</sup> Queste notizie e questa documentazione sono conservate in Archivio della Quadriennale a Roma consultato sia nel 2016 che di recente. Si veda ASQI.26/2 b.3 e al suo sito consultato nuovamente nel gennaio 2022: [www.Quadriennaleidiroma.org/arbiq\_web/index.php?sezione=quadriennali&id=1&ricerca=].

perché il mondo cattolico si esprime negativamente nei confronti della I Quadriennale, arrivando addirittura a minacciare la scomunica per chi l’avesse visitata. Il Vicariato mise in guardia i cattolici dal frequentare la Mostra per la presenza di opere che offendevano «i principi della più elementare morale» e un monito fu pubblicato dallo stesso “Osservatore Romano” del 15 marzo.

Bernardo Morescalchi, come altre personalità sin qui trattate, tra cui Ricci e Del Debbio, era di Carrara. Anche per questo era noto nell’ambiente romano come componente di un gruppo di artisti conosciuto in prima persona da Ricci. Inoltre va ricordato che Morescalchi era un medagliista dell’ONB avendo prodotto numerose delle sue medaglie ricordo di viaggi o di colonie estive o di varie ricorrenze, per cui la sua carriera sembrava votata al successo. Per questo motivo la sua statua femminile non dovette passare inosservata alla I Quadriennale, anche se non risulta tra le opere vendute o inviate ad altre Mostre. Piuttosto in Archivio Del Debbio è riportato che il 12 luglio 1932 fece il suo ingresso al Foro<sup>55</sup>, testimoniato dalla ricevuta della Ditta Taburet che portò la statua “a collettare”, cioè a completare un altro trasporto non meglio definito<sup>56</sup>, e che precisa solo il peso della statua, kg. 2400. La “Venere” (così definita nella ricevuta della Ditta Taburet) arrivò in un momento di sgombero dal vecchio al nuovo cantiere, perché l’inaugurazione del primo blocco del Foro (Accademia, Stadio dei Marmi, Monolite e Stadio dei Cipressi) per il Decennale era stata fissata per il 4 novembre 1932. In Archivio Del Debbio risultano tutti gli spostamenti di questa statua, che fu trasferita da un laboratorio (dei marmi e degli scalpellini) all’altro, quasi a tenerla nascosta alla vista in attesa di una sua destinazione. Il 12 maggio 1933 risulta che fosse ancora nel laboratorio dei marmi. L’impressione è dunque che a quella data, di poco antecedente al brusco cambio di direzione tecnica al Foro, la sua collocazione definitiva non fosse stata ancora decisa. Quindi non Del Debbio ma Moretti sarebbe stato l’artefice del suo definitivo spostamento al luogo dove ora si trova.

## Conclusioni

Il passaggio dall’ONB alla GIL nell’autunno del 1937, con il trasferimento della Presidenza degli organismi giovanili da Ricci ad Achille Starace e con la conseguente diretta dipendenza dal PNF degli stessi, significò molto anche per il Foro Mussolini. Alcune opere programmate non furono più prese in considerazione perché avanzarono altre priorità politiche ed economiche, con il cambio di passo del regime verso ben altre “attrazioni fatali” in Europa. Non fu costruito il *Grande Teatro all’aperto* ma neppure quello *per le danze classiche* che, già disegnato da Moretti nel 1937, compariva anche nella sua *Ultima Forma Fori*.

Ai nostri giorni la “Venere” si trova proprio dove anche Agnoldomenico Pica, nel suo

<sup>55</sup> Dove si sia trovata la statua nei mesi che vanno dal 15 settembre 1931 (ultimo giorno in cui le opere esposte alla I Quadriennale potevano ancora trovarsi al Palazzo delle Esposizioni, dovendosi allestire la Mostra d’arte coloniale da inaugurarsi nel mese di ottobre) al 12 luglio non è al momento noto. L’ipotesi più plausibile è che sia rimasta negli scantinati del Palazzo in attesa di destinazione e ben conservata, proprio perché fu notata da più diverse personalità. Così non sappiamo se qualcuno l’avesse acquistata per donarla all’ONB o se Morescalchi stesso ne avesse fatto omaggio a qualche illustre personaggio dell’ambiente romano.

<sup>56</sup> MAXXI, Archivio Del Debbio, b. *Marmi*, f.34 *Marmi*, 34/1 *Registro materiali in arrivo*. Si ringrazia il personale degli archivi della Quadriennale, dell’AND, del MAXXI di Roma e dell’ACS per la cortesia con cui siamo state seguite in questa nostra ricerca.

testo del 1937 già menzionato, a p. 96 riportava avrebbe dovuto essere costruito il *Teatro per le danze classiche* di Moretti (tav. XXIX), dalla perfetta pianta circolare, in una zona a Sud che avrebbe dovuto mettere in comunicazione la sovrastante Villa Madama con il Foro, con una serie di gradini che avrebbe dovuto colmare il dislivello tra questo teatro e il sottostante piano della Casa delle armi.

La “Venere” sembra dunque rifinire con un tocco di femminilità questa parte del Foro, cui già Del Debbio aveva affidato una finalità diversa dal resto del suo progetto così esplicitamente al maschile. Finalità che fu confermata dallo stesso Moretti, entrambi consapevoli che il Foro era anche uno spazio pubblico adibito a parco, accessibile a tutti, anche alle donne e ai loro interessi riguardo alle loro specialità più tipiche di espressione corporea. Questa presenza femminile al Foro ci sembra che da un lato fortifichi il rapporto tra donna e mondo dello sport, esaltato proprio negli anni Trenta con l’esplosione dei successi femminili ai grandi eventi sportivi, si pensi all’oro di Ondina Valla a Berlino, e dall’altro confermi come lo sport femminile, e in genere le questioni della storia delle donne, siano state a lungo oscurati, a volte occultati, certo a lungo dimenticati.