

# Il caso del maestro italiano Enrico Zanfretta, da New York a Cuba

di Elisa Guzzo Vaccarino

Immaneabilmente, in ogni intervista sulla sua formazione Alicia Alonso<sup>1</sup>, la ballerina Assoluta, l'artefice suprema del balletto cubano, rendeva omaggio a Enrico Zanfretta<sup>2</sup>, suo maestro fondamentale durante gli studi newyorkesi negli anni Trenta, riconoscendogli il merito di averle affinato in maniera decisiva tecnica e precisione di gambe e piedi, veloci e forti.

Ma l'indagine su questo italiano all'estero, da parte degli studiosi dediti alla speciale vicenda del balletto a Cuba, è passata a lungo in secondo piano – e merita quindi finalmente un approfondimento<sup>3</sup> – rispetto ai molti nomi di marca russa che punteggiano la carriera alonsiana fin dagli inizi, nella sua città natale con Nikolai Yavorsky<sup>4</sup>, ex ufficiale russo bianco, ruvido nei modi, interessato so-

---

1. Alicia Alonso (Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez Hoyo, La Habana 1920-2019), formata a Cuba alla Sociedad Pro-Arte Musical con Nikolai Yavorsky, e poi a Londra con Vera Volkova e a New York con maestri soprattutto russi, tra cui Anatole Vilzak e Ludmilla Scollar. Negli Usa si esibì in commedie musicali come *Great Lady* e *Stars in your Eyes*, entrò nell'American Ballet Caravan e poi nell'American Ballet fondato da Mikhail Mordkin e nel Ballet Russe de Monte-Carlo di René Blum diretto da Léonide Massine. George Balanchine creò per lei nel 1947 *Theme and Variations*. Nel 1948 la Alonso fondò a Cuba, insieme al marito Fernando Alonso, "il" maestro, e al cognato Alberto Alonso, "il" coreografo, il Ballet Alicia Alonso, poi Ballet de Cuba e dal 1959 Ballet Nacional de Cuba, dove ha danzato fin oltre la settantina, ancorché cieca, e coreografato i classici del grande repertorio, soprattutto una toccante e brillante *Giselle*, riprodotta anche in alcuni grandi teatri all'estero, tra cui l'Opéra di Parigi nel 1972.

2. Enrico Zanfretta (Venezia 1864 – New York 1946), danzatore e maestro italiano emigrato in Inghilterra e poi negli USA, dove si distinse dedicandosi al teatro musicale e alla preparazione delle danzatrici, performer e vedette per la scena dell'intrattenimento.

3. Per la mia ricerca devo ringraziare in Italia: Franco Bolletta, Anna Maria Corea, Gennaro Fusco, CircusNews, Opac SBN, Servizio bibliotecario nazionale, Flavia Pappacena, Patrizia Veroli; a Venezia, Andrea Nordio-Archivio Celestia, Marina Dorigo-Archivio La Fenice, Barbara Montagner-Teatro la Fenice, Patriarcato di Venezia, Giacinta Dalla Pietà-Biennale di Venezia; a Milano Andrea Bolognesi-Cittadella degli Archivi e Archivio Civico Biblioteca Trivulziana, Matteo Sartorio-Archivio Museo Teatrale alla Scala, Marta Crippa-Biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi"; a Torino Biblioteca di Arte, Musica e Spettacolo del Dipartimento di Studi Umanistici-DAMS; in Sardegna Shamira Casu, erede famiglia circense Leoni-Codrignani-Zanfretta.

Grazie a chi mi ha sostenuto da Londra: Elena Grillo, Jane Pritchard-V&A Museum, Bbo.dance, British Ballet Organization; da New York e in USA Gary Chapman; Maurice Klapwald e Nailah Holmes-NYPL, Sylvia Wang-Shubert Archive, Jonas Westover, Historic Harrisburg Association, Willa Cather archive, University of Nebraska, George Grantham Bain Collection, LC.; dalla Habana-Cuba: Pedro Simón, Heriberto Cabezas, Miguel Cabrera, Ahmed Piñeiro Fernández, José Ramón Rodríguez Neyra.

4. Cfr. Triguero Tamayo, Ernesto Rafael, *Nicolai Yavorsky, un maestro ruso en la isla del ballet*, Ediciones Santiago, 2010; *La estancia cubana del maestro Nicolai Yavorsky, sus aportes al desarrollo del ballet*, Editorial

prattutto a disciplinare gli esercizi in classe, e in seguito sia negli Usa sia in patria con artisti emigrati dal balletto zarista e avanguardista-innovatore verso il Nuovo Mondo e le sue opportunità, che esercitarono un influsso altamente incisivo oltreoceano.

Quanto a Yavorsky, pare che “un día al llegar tarde [...] ya todo estaba listo para la clase. En el medio del salón, vestido de marinero, imponente, Yavorsky: ¡Tarde!, gritó y acto seguido le dio una nalgada a Alicia”<sup>5</sup>.

Da ricordare che Antonia Mercé, “La Argentina”<sup>6</sup>, da cui Alicia giovanissima fu totalmente sedotta al Teatro Auditorium della Habana, volle visitare la classe di Yavorsky alla Sociedad Pro-Arte Musical, suscitando enorme emozione nelle allieve<sup>7</sup>.

Guardando poi anche alle relazioni politiche, economiche, culturali di Fidel Castro con i sovietici<sup>8</sup>, tanto strette e cogenti da ospitare missili russi puntati sugli USA nel territorio della Isla Grande, con una conseguente crisi diplomatica gravissima, lo stile cubano è stato spesso, con superficialità generica, sia pur giustificata dalle alleanze e dagli eventi, collegato alla grande scuola ballettistica russa, senza operare i dovuti distinguo.

Cuba ha elaborato nel tempo una sua cifra ballettistica accademica peculiare, combinando più apporti stilistici, pescando diversi elementi dalle diverse scuole esistenti, e fondendoli in un fervente crogiolo di transculturazione<sup>9</sup>, tra vecchio e nuovo mondo, al crocevia del Caribe.

Per tornare al contributo italiano nell’itinerario artistico personale di Alicia Alonso, non va dimenticato che a New York prendeva lezioni anche da una maestra russa in arrivo da San Pietroburgo-Riga, Alexandra Fedorova<sup>10</sup>, dato che i maestri russi e quelli italiani competevano sul mercato americano dell’insegna-

---

Universitaria, 2018; <https://tatianasolovievaproducciones.com/las-raices-rusas-del-ballet-cubano-en-la-figura-de-alicia-alonso/>; (u.v.: 10 marzo 2020).

5. Cfr. Ruiz, Raúl, *Alicia Alonso la maravilla de la danza*, Buenos Aires, Gente Nueva, 1988, p. 12, da Triguero Tamayo, Ernesto Rafael, op. cit. 2010, p. 23.

6. Antonia Mercé y Luque, “La Argentina” (Buenos Aires 1890-Bayonne, Francia, 1936), figlia d’arte, innovatrice del flamenco, nota per i suoi “concerti” con tour mondiali di grande successo; cfr. Ninotchka Devorah Bennahum, *Antonia Mercé/La Argentina: Flamenco and the Spanish Avant Garde*, Wesleyan University Press, 1999; *El Flamenco y la Vanguardia Española*, GLOBALrhythm 2009.

7. Cfr. Roca, Octavio, *Cuban Ballet*, Layton-Utah, Gibbs Smith, 2010, p. 46.

8. Cfr. Elizabeth Schwall, *A Spectacular Embrace: Dance Dialogues between Cuba and the Soviet Union, 1959-1973* in «Dance Chronicle», vol 41, 2018 <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472526.2018.1518074?src=recsys&journalCode=ldnc20> (u.v.: 10 marzo 2020).

9. Cfr. Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Cuba, Ciencias Sociales, 1940; al musicologo e antropologo cubano (La Habana 1881-1969) si deve il termine *transculturación*, cioè innesti in andata e ritorno da più continenti, tra colonialismo, schiavismo e indipendenza neo-nazionale..

10. Alexandra Fedorova (1884-1972), ballerina formata alla scuola imperiale di San Pietroburgo, allieva di Enrico Cecchetti, coreografa e maestra, moglie di Alexander Fokin, fratello di Mikhail Fokin, madre di Leon e Irina, entrambi ballerini e maestri in USA.

mento del balletto mirando a esportare le competenze europee – ciascuno le sue – oltremare, e però dovendo adattare alla realtà e alle necessità locali.

Ha dichiarato la Alonso circa l'origine delle sue non comuni abilità tecniche: “Dalla vita in giù, penso, la scuola italiana, dalla vita in su quella russa”<sup>11</sup>. Nel senso, che dalla maestra russa la Alonso apprese, per il busto e le braccia, le “grandi maniere classiche”, il lirismo, essendo la Fedorova, tra l'altro, conoscitrice dei principi di insegnamento di Enrico Cecchetti<sup>12</sup> e risultando dunque, lei stessa, tramite la scuola piomboburghese, portatrice-debitrice del magistero italiano.

Quando Alicia lo incontrò, nel 1938, il maestro Zanfretta era a metà della settantina. Tra i suoi studenti famosi in questa fase c'era Carmelita Maracci<sup>13</sup>, con ascendenze anche italiane, “concert dancer” originale e creativa sul crinale tra balletto e danza spagnola, ballerina “ibrida” di pregio peculiare. Ammirata da Agnes De Mille<sup>14</sup> e Antony Tudor<sup>15</sup>, due grandi figure del balletto moderno USA, la Maracci oltre che coreografa fu a sua volta poi insegnante di tanti personaggi di spicco del cinema.

Tra le discepole del professore italiano, c'erano anche le poliedriche Trix Sisters<sup>16</sup>, nate in Pennsylvania, stelle del vaudeville; la più giovane giunse a New York nel 1916 intenzionata a studiare arte drammatica; accettando la proposta di lavorare in duo con la sorella maggiore, apprese da lei i rudimenti dell'arte di stare in scena e si applicò alla danza e al canto con una non meglio identificata

11. Cfr. Alonso, Alicia, *Dialogos con la danza*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, pag.239.

12. Enrico Cecchetti (1850-1928), maestro dei Ballets Russes di Sergej Diaghilev e di Anna Pavlova; cfr. Cfr. Rossi, Luigi, *Enrico Cecchetti, il maestro dei maestri*, Pavia, Edizioni della Danza, 1978; Brillarelli, Livia, *Cecchetti-A Ballet Dynasty*, Dance Collection educational, Toronto 1995; *Enrico Cecchetti*, ANCEC Italia, DVD 2008; Poesio, Giannandrea, *Enrico Cecchetti. Lettere 1922-1928*, Joker, Novi Ligure 2016; <https://www.gbopera.it/2019/07/grandi-maestri-della-danza-italiana-da-salvatore-vigano-a-enrico-cecchetti/> (u.v.: 10 marzo 2020).

13. Carmelita (nome di battesimo Adelina Patti in onore di una sua lontana parente famosa cantante) Maracci (Goldfield 1908 – Hollywood 1987). Si vedano <https://www.youtube.com/watch?v=XFSfyfClNA>; <http://archives.nypl.org/dan/19713> u.v.: 10 marzo 2020); <http://carmelitamaracci.com/Info.html> (u.v.: 10 marzo 2020).

14. Agnes De Mille (New York 1905-1993), nipote del regista Cecil B. De Mille, autrice di brani che hanno formato e nutrito un repertorio prettamente americano, tra cui *Rodeo* (1942) e *Fall River Legend* (1948), nonché coreografa di musical come *Oklahoma!* (1943), *Carousel* (1945) e *Brigadoon* (1947); cfr. <https://www.agnesdemille.com> (u.v.: 10 marzo 2020).

15. Antony Tudor (William Cook, Londra 1908 – New York 1987), considerato capostipite di una corrente di balletto detta “psicologica”, che influenzò anche Pina Bausch, per quella che diventerà la sua formula di Tanztheater durante un soggiorno di studio americano. Tra i suoi lavori più significativi: *Lilac Garden*, *Dark Elegies*, *Pillar of Fire*, *The Leaves are fading*.

Di Antony Tudor Alicia Alonso ha interpretato al Ballet Theatre di Lucia Chase, oggi American Ballet Theatre, il ruolo parodistico della ballerina italiana, La Deesse de la Danse from Milan, in *Gala Performance* su musica di Prokofiev, negli anni Quaranta.

16. Helen (1886-1951), e Josephine, (1898-1992) <http://www.jazzageclub.com/the-trix-sisters/115/> (u.v.: 10 marzo 2020).

Madame Kutschewra, artista attiva alla Metropolitan Opera House<sup>17</sup>.

Sul biglietto da visita del maestro italiano, ideato per promuovere nella zona di Broadway le sue lezioni ad ampio spettro, mirate a una formazione poliedrica su più fronti, *ballet, character, toe, pantomime*, Enrico Zanfretta vantava altre celebri e avvenenti alunne, tra cui Ula Sharon (*The Greenwich Village Follies*, 1923; *She's my Baby*, 1928, a Broadway)<sup>18</sup>, Dorothy Dilley (Fig. 1), ritratta come farfalla sulle punte, presenza di spicco in *Music Box Revue* e *Take the Air* negli anni Venti, Lina Basquette<sup>19</sup>, bimba prodigio e poi vedette del cinema, Louise Groody<sup>20</sup>, star della commedia musicale



Fig. 1. Dorothy Dilley.

sempre negli anni Venti, famosa per aver reso popolare la canzone *Tea for Two*: tutte danz-attrici e soubrette ben note sulle scene teatrali e molto in vista, nel loro privato, per la vita sentimentale avventurosa e affascinante, tra pugili aggressivi e broker disonesti.

La Alonso stessa ricorda tra gli allievi di Enrico Zanfretta Leon Danielian (New York 1920 – Connecticut 1997), poi anch'egli nel Ballet Theatre. *Entrechat* e *brisé* non mancavano mai nelle classi del maestro italiano per i ballerini in grado di eseguirli adeguatamente come la Alonso e Danielian.

17. Da rilevare che al Metropolitan operò una Elise Kutsherra de Nyss (Berlino o forse Praga 1867 o 1874 – Berlino 1945), che approdò negli USA nel 1914; sul «New York Times» il 22 novembre 1914 si scrisse di lei come di una «Belgian Prima Donna» che aveva lasciato Parigi e l'Europa per l'America, come artista e come docente.

18. <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/ula-sharon-59711> (u.v.: 10 marzo 2020).

19. Lina Basquette ovvero Lena Copeland Baskette, 1907-1994, attrice bambina nel cinema muto, poi ballerina nelle Ziegfeld Follies, moglie di Sam Warner, dei Warner Bros., e attrice di cinema anche per Cecil B. De Mille e Frank Capra.

20. Louise Groody (1879-1961), danzatrice di cabaret, stella della commedia musicale a Broadway, in particolare protagonista di *No No Nanette*, con canzoni di gran successo.

Informazioni interessanti, per tracciare un profilo del contesto in cui agiva l'insegnante tanto lodato da Alicia Alonso.

La curiosità per la figura di Enrico Zanfretta, specialmente rispetto alla sua pupilla cubana, straordinariamente dotata e appassionata per la tecnica accademica, vera étoile del balletto "serio", nella concezione europea nobilmente elitaria del termine, ha suscitato in chi scrive, come omaggio nel centenario dalla nascita alla

ballerina cubana "Assoluta", il desiderio di dedicargli una ricerca puntigliosa, che ha dato numerosi frutti, rispetto al suo itinerario di emigrante, mentre quanto all'Italia, dove sarebbe nato a Venezia nel 1863, non ci sono risultanze di sorta.

La storica anagrafe veneziana della Celestia non riporta in quell'anno, e né prima né dopo in anni plausibili, nessun/a Zanfretta. Il cognome, inoltre, non risulta né veneto né ebraico<sup>21</sup>.

Si trovano però degli Zanfretta in un campo di detenzione per zingari-girovaghi a Prignano sulla Secchia in epoca fascista (1940-1943)<sup>22</sup>.

Di certo la famiglia Zanfretta è conosciuta come ceppo di circensi: un ramo è attivo in Francia da fine Ottocento (**Fig. 2**), installato per un periodo in Rue Carnot a Parigi nel 1903; si registrano numerosi Zanfretta in tour negli USA<sup>23</sup>; un altro ramo è presente in Sardegna, nel piccolo circo che girava con un asino cantante e un leone spelacchiato; e nell'isola italiana tuttora opera una discendente, Shamira Casu, erede dei Leoni-Codrignani-Zanfretta<sup>24</sup>.



Fig. 2. Cirque Zanfretta, Francia.

21. <https://dagobertbellucci.wordpress.com/2011/07/01/i-cognomi-degli-ebrei-in-italia/> (u.v.: 10 marzo 2020).

22. [http://www.romsintimemory.it/assets/files/storia\\_memoria/deportazione/ALLEGTO%20%20Pagine%20da%20trevisan%20su%20prignano%20almanacco\\_55-56.pdf](http://www.romsintimemory.it/assets/files/storia_memoria/deportazione/ALLEGTO%20%20Pagine%20da%20trevisan%20su%20prignano%20almanacco_55-56.pdf) (u.v.: 10 marzo 2020).

23. Cfr. L. Slout, William, *Olympians of the Sawdust Circle, A Biographical Dictionary of the 19th Century American Circus*, San Bernardino, California, The Borgo Press, 1998.

24. [https://www.unionesarda.it/articolo/cronaca/2016/01/03/shamira\\_ultima\\_erede\\_del\\_circo\\_in\\_sardegna\\_neppure\\_un\\_tendone\\_sot-68-455056.html](https://www.unionesarda.it/articolo/cronaca/2016/01/03/shamira_ultima_erede_del_circo_in_sardegna_neppure_un_tendone_sot-68-455056.html) (u.v.: 10 marzo 2020).

“Sembra il circo Zanfretta” resta un modo di dire popolare nel cagliaritano, per alludere a gente mal in arnese o anche ai saltimbanchi della politica: “sa so-ziedadadi de Zanfretta”.

Gli Zanfretta d’oltremare, talvolta storpiati in Zanfietti o Zanfietta, arrivarono negli Stati Uniti nel 1855-1856 ed entrarono subito nella troupe itinerante dei Ravel<sup>25</sup>; nei due anni successivi si esibirono al Niblo’s Garden di New York<sup>26</sup>.

Gli artisti italiani, apprezzati per la speciale duttilità, sapevano spaziare dalla pantomima<sup>27</sup> all’acrobazia alla danza al canto al ballo e, quando le piazze nord-americane diventavano gelide, in inverno, viaggiavano verso i Caraibi aggregandosi a varie compagnie in tour, che praticavano quella stessa transumanza.

I Ravel furono tra l’altro a Cuba, esportandovi il balletto al modo francese<sup>28</sup>.

La prima visita della troupe dei Ravel – Jean (1797-1868) era il padre della dinastia – negli USA risulta iniziata dal 16 luglio 1832 a New York, toccando in seguito Filadelfia per sfuggire a un’epidemia di colera, e poi Boston.

I maschi erano stati formati in Italia. Il figlio Gabriel era particolarmente dotato per il balletto pantomimo, mentre Jérôme era il drammaturgo-librettista. C’erano anche altri tre figli: Antoine, Angélique, Françoise. Nel 1858 i Ravel assunsero la funambola Marietta Zanfretta, indicata come veneziana di nascita<sup>29</sup>, o forse venuta alla luce a Bergamo (1932 ca).

I Ravel torneranno oltreoceano per i successivi trent’anni, lodati per versatilità e raffinatezza, esibendosi anche a Cuba fino al 1878.

Tra il 1865 e il 1868 erano arrivati a Ellis Island vari Zanfretta, Camilla, Julie, Henrietta, dall’Italia; Barthélémy da un’altra località degli USA; Luisa e Luis dalla

---

25. Rey Alfonso, Francisco, *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

26. Non avendo rinvenuto notizie certe sulla fase italiana di Enrico Zanfretta, si sono indagate parentele plausibili in ambito circense, dove acrobazia e pantomima convivono per tradizione.

<https://classic.circushistory.org/Olympians/OlympiansX.htm> (u.v.: 10 marzo 2020). Sotto il nome di Zanfietta si trovano tracce della famiglia negli USA. Si veda <https://archive.org/search.php?query=Zanfietta&sin=TXT&page=9> (u.v.: 10 marzo 2020).

27. Cfr. Massari, Noemi, *Gesti convenzionali e arte mimica nell’Ottocento italiano*, in «Danza e Ricerca», n. 6, 2015; Millie Taylor, *British Pantomime Performance*, Intellect Book-Bristol; University of Chicago Press, 2007; sono molti i nomi italiani citati, tra cui i Lauri.

28. Si veda quanto afferma Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba: “En 1839 ... la compañía Ravel-Lecomte... presentó obras de coreógrafos tan relevantes como Jean Coralli, Jean Aumer y Filippo Taglioni in <http://martianos.ning.com/profiles/blogs/francia-y-el-ballet-cubano-por-miguel-cabrera?overrideMobileRedirect=1> (u.v.: 10 marzo 2020); cfr. Cullen, Frank, con Florence Hackman e Donald McNeilly, *Vaudeville Old and new, An Encyclopedia of Variety Performers in America*, 2 vol., Oxfordshire, Routledge, 2006. Sui Ravel, Gabriel, Antonio e Gerónimo, che presentarono *Giselle* nel 1849 a Cuba cfr. Méndez Martínez, Roberto, *El Ballet, Guía par Espectadores*, La Habana, Oriente Editorial, 2000, p. 72.

29. Cfr. Coll. T. Allston Brown, *Amphitheatres an Circuses: A History from Their Earliest Date to 1861*, San Bernardino, California, An Emeritus Entreprise Book/The Borgo Press, 1994, pp. 56-57.

Francia; nel 1861 era giunta a New York da un porto USA pure una Zanfretta di 24 anni, non meglio indicata, sulla nave Bienville.

Alex Zanfretta, (Milano 1830 – Brooklyn 1899, Evergreens Cemetery), figlio di Rosita<sup>30</sup>, viene ricordato come: “famous showman, circus clown, variety actor and tight-rope walker. He was at one time with Buffalo Bill’s Wild West Show and with Barlow Brothers’ Circus. He was once the stage manager for the London Theater before immigrating to the United States”<sup>31</sup>.

Anche la direzione di scena, quanto a décor, costumi, strumenti, e pure quanto alla gestione dei performer, era una specialità della poliedrica “gente di teatro” italiana.

Figlia di Barthélémy Zanfretta<sup>32</sup> sarebbe proprio la funambola Marietta Zanfretta<sup>33</sup>, con un bagaglio di balletto risalente all’infanzia, provetta “queen of the elastic cord”, la cui ultima apparizione il caso volle fosse proprio a Cuba nel 1878, dove cadde accidentalmente. Dopo di che, ferita nell’orgoglio più che nel corpo, si ritirò dalle ribalte.

## Famiglia e studi di Enrico Zanfretta

Nel censimento condotto in Inghilterra e in Galles nel 1911, si citano un Enrico Zanfretta, nato intorno al 1864, e un “fratello”. Ragionevolmente, è un malinteso: non si tratta di Francis, ma di Francesca Lauri<sup>34</sup>, Zanfretta di nascita, sposata con Charles Lauri junior (**Fig. 3**)<sup>35</sup>.

Secondo i dati più correnti ma non certi, Francesca Zanfretta (**Fig. 4 e 5**) (Milano 1862 – London 1952), debuttò a Praga nel 1878 al Deutsche Theater<sup>36</sup>,

30. Cfr. Cosdon, Marc, *The Hanlon Brothers: From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*, Southern Illinois University 2009, pag. 74..

31. Cfr. <https://it.findagrave.com/memorial/61168623/alexander-zanfretta> (u.v.: 10 marzo 2020)

32. <https://gw.geneanet.org/mnomade?lang=en&n=zanfretta&oc=0&p=marie+catherine+charlotte> (u.v.: 10 marzo 2020).

33. Cfr. Rodger, Gillian M., *Champagne Charlie and Pretty Jemina: Variety Theater in the Nineteenth Century*, University of Illinois Press, 2010, cap 4; secondo l’autore Marietta sarebbe nata a Venezia. <https://books.google.it/books?id=QGR2Ymff9HwC&pg=PA57&lpg=PA57&dq=Marietta+Zanfretta&source=bl&ots=OrXS3g0s-c&sig=ACfU3U26s8EpvQ659eFddZANiZ9QfqPPfQ&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwj1vtuvt9rlAhVS2qQKHwa2BB0Q6AEwD3oECAkQAQ#v=onepage&q=Marietta%20Zanfretta&f=false> (u.v.: 10 marzo 2020); anche secondo Col. T. Aston Brown, (in *Amphitheatres and Circuses*, San Bernardino, California, The Borgo Press, 1994, p. 57) Marietta sarebbe nata a Venezia.

34. Cfr. Siniscalco, Carmine, ed. USA a cura di Weinberg, Herman G., *Fifty Years of Opera and Ballet in Italy*, ed. or. Roma, Bestetti 1956, p. 37; cfr. [https://www.ancestry.co.uk/search/?name=Francesca\\_Zanfretta](https://www.ancestry.co.uk/search/?name=Francesca_Zanfretta) u.v.: 10 marzo 2020).

35. Cfr. [https://www.myheritage.it/names/enrico\\_zanfretta](https://www.myheritage.it/names/enrico_zanfretta) u.v.: 10 marzo 2020).

36. Cfr. Ludvová, Jitka, *To the Bitter End, Prague German Theatre 1845-1945*, Prague, Institut umění –



come deuteragonista di Malvina Cavallazzi<sup>39</sup>. Dal 1915 si dedicò all'insegnamento.

Charles Lauri junior (1863-1903), acrobata e specialista nelle imitazioni di animali, soprannominato perciò il "Garrick of Animal Mimes"<sup>40</sup>, era un noto produttore-regista di spettacoli, dove appariva appunto la moglie Francesca, dove c'erano delle attrici "ballet girls" e dove figura anche Enrico Zanfretta. Cosa che confermerebbe la parentela tra i due artisti, con lo stesso cognome e impegnati sulle stesse scene per lo stesso capocomico, salvo poi dividere i loro destini.

Lauri apparve nella parte del cane in *The poodle dog* (1883) e in *Simbad the sailor* e in quella del gatto in *Puss in Boots*<sup>41</sup>. A Parigi nel 1886 all'Eden Théâtre trionfò nella pantomima *Le favori de la marquise* come cagnolino Puss-Puss. Fu fotografato come barboncino nella pantomima *Babes in the Woods* al Drury Lane nel 1888.<sup>42</sup> Interpretò anche orsi, lupi, struzzi, canguri, scimmie<sup>43</sup>, dichiarando che il suo segreto, affinché l'illusione avesse successo, era quello di sentire allo stesso modo dell'animale che pretendeva di essere.

Quanto proprio a Enrico Zanfretta, non risulta aver studiato né alla scuola del Teatro La Fenice né a quella del Teatro alla Scala, come da qualche parte si è ventilato o si è fatto intendere. Per trarne comprensibile vantaggio. Neppure Francesca Zanfretta risulta negli elenchi delle allieve della Scuola di Ballo della Scala.

La scuola di ballo della Fenice fu istituita nel 1832 e chiusa definitivamente nel 1867, con pause dovute a vari accadimenti, dall'incendio del 1836 ai moti del 1848, e con una sospensione delle attività dal 1859 al 1866<sup>44</sup>.

---

molte produzioni all'Empire Theatre londinese; collaborò con Adeline Genée, contemperando le ragioni del balletto con quelle del music-hall.

39. Malvina Cavallazzi (1862 – Ravenna 1924), formata alla scuola di ballo della Scala, dopo il debutto milanese, dal 1879 si trasferì a Londra dove sviluppò la maggior parte della sua carriera. Dal 1909 fu maestra di ballo alla Metropolitan Opera House, dove aveva trionfato come ballerina. Nel 1914 si ritirò a vita privata.

40. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/pantomime-acts/> (u.v.: 10 marzo 2020); Charles Lauri senior (London 1833-1889), danzatore e maestro di danza, clown-acrobata, si esibì davanti alla Regina Vittoria nel 1861. Il riferimento elogiativo per l'abilità imitativa e impresariale di Lauri è a David Garrick (1717-1779), attore, drammaturgo, produttore teatrale, che influenzò ogni aspetto dello spettacolo in Inghilterra, eccellendo nei ruoli shakespeariani.

41. Cfr. Howell, Michael, Ford, Peter, *The True History of the Elephant Man*, New York, Skyhorse Pub Co Inc., 2010.

42. Si veda l'intervista a Lauri sul tema dei ruoli di animali, in specie la scimmia, riportata in <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/pantomime-acts/> (u.v.: 10 marzo 2020); cfr. Ince, Bernard, *Rise of the Monkey Tribe: Simian Impersonation in the British Theatre*, <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/rise-of-the-monkey-tribe-simian-impersonation-in-the-british-theatre/69E35ED7BAEA656F4C9558EC3B5CB733>; sul Drury Lane Theatre si veda <http://www.its-behind-you.com/drurylanepantos.html> (u.v.: 10 marzo 2020).

43. Cfr. Banham, Martin, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1992, p. 25; <https://footlightnotes.wordpress.com/2015/05/22/the-front-cover-of-the-amusing-journal-published/> (u.v.: 10 marzo 2020).

44. Cfr. Zambon, Rita, *1832-1862: la breve storia della Scuola di Ballo del Gran Teatro La Fenice*, in

Il nome Zanfretta, ad ogni modo, non appare neppure tra quelli dei danzatori impegnati in opere e intermezzi, talvolta indicati singolarmente nei libri paga in quanto assunti in modo diretto dal teatro, talvolta solo iscritti come masse artistiche generiche per i vari ruoli e insieme, in quanto sotto contratto a cura di agenti-impresari che rifornivano La Fenice.

La scuola della Scala, soprattutto femminile, a cui si accedeva dagli otto anni di età, come risulta dai documenti d'archivio del Museo Teatrale (1850-1915), accolse anche allievi maschi dal 1850 e fu guidata da Giovanni Casati<sup>45</sup> tra il 1863 e il 1883. Vi si insegnava anche mimica. Nessuno/a Zanfretta appare nei registri. L'istituzione fu chiusa nel 1897, quando Francesca Zanfretta<sup>46</sup> ed Enrico Zanfretta erano già a Londra.

Ma Cesare Coppini, che ne fu direttore dal 1883 al 1900, aveva anche una sua scuola di ballo privata, in via Cusani 1 a Milano. Se gli Zanfretta la frequentarono, risulta assai arduo da verificare. Il cognome Zanfretta non appare neppure negli archivi della biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, dove teneva i suoi corsi Serafino Torelli<sup>47</sup>, maestro di gestualità per cantanti e attori.

Sembra presumibile, dunque, che l'apprendimento del mestiere, per Enrico e per Francesca Zanfretta, sia potuto avvenire soprattutto sul campo, nella pratica del concreto saper fare di spettacolo, come arte "di famiglia", tramandabile al modo tipicamente italiano.

Lo stile di movimento della Commedia dell'Arte italiana, la vivace *comédie italienne* con i suoi performer itineranti, nata intorno alla metà del Cinquecento e destinata a influenzare anche le avanguardie novecentesche fino alla lontana Russia<sup>48</sup>, nel XIX secolo si era fatto più sofisticato per via della contiguità con il balletto classico, mostrandosi più complesso e ricco, con rinnovate qualità: piedi aperti in quarta posizione, gamba portante in *plié* meno profondo e più delicato, dorso diritto, gesto elegante, *port de bras* raffinato, maggiore fluidità cinetica.

---

«Chorégraphie – Studi e ricerche sulla danza», di Giacomo Editore, Anno 5-numero 10, 1997.

45. Giovanni Casati (Milano 1809-1895), direttore della Scuola di Ballo della Scala dal 1868 al 1883, allievo della casa, autore nel 1846 di una *Manon* rimasta in repertorio per quasi trent'anni, proposta anche al Covent Garden londinese nel 1847. Fu influenzato sia dalla scuola francese (Coralli, Saint-Léon) sia da quella italiana (Salvatore Viganò). [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-casati\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-casati_%28Dizionario-Biografico%29/) (u.v.: 10 marzo 2020).

46. Cfr. Bercut Lust, Annette, *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*, Lanham, USA, Scarecrow Press, 2000, p. 238: Francesca Zanfretta, "trained in Milan", è citata come interprete del ruolo di Pierrot in *L'enfant prodigue* a Parigi e a Londra nel 1890.

47. Cfr. Torelli, Serafino, *Trattato dell'arte scenica diviso in sei parti*, Milano, Francesco Albertari, 1866.

48. Cfr. Gavrilovich, Donatella, *L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma della danza e rivoluzione del corpo*, in Carandini, Silvia, Vaccarino, Elisa, a cura di, *La generazione danzante*, Roma, Di Giacomo, 1997; Taviani, Ferdinando in particolare il saggio ripubblicato in *La scena dell'immagine*, Officina edizioni, 2019.

La pantomima, improvvisazione vernacolare sulla base di canovacci – una modalità in cui Venezia e Napoli spiccano –, con acrobazie e lazzi salaci assai popolari, e tipi e personaggi fissi ricorrenti, trionfava in corpi portatori di abilità tradizionali assodate ma declinate ora con caratteristiche virtuosistiche individuali, specie nel genere delle arti imitative, trovando casa nelle ricadute del balletto riformato noverriano<sup>49</sup>, a cui apportare vitalità e personalità, senza più maschere.

La pantomima si avvicina, ibridandola/ibridandosi, alla danza accademica.

La mimica nel giovane – rispetto a quello italiano, francese e russo – balletto britannico viene nutrita di elementi italiani, quanto al “*ballet mime*” teatrale-espressivo, come sottolineatura di senso tramite il gesto significativo.

## In Inghilterra

Come si sa, la *pantomime* di gusto inglese mescola canzoni, gag, slapstick, balli, acrobatismi, buffonerie, clownerie, rifacendosi alla commedia dell’arte (Punch-Pulcinella e Judy) e alle Arlequinade, al masque elisabettiano<sup>50</sup> e al dumbshow, e poi al music hall, al vaudeville, e al burlesque<sup>51</sup>, nelle forme più popolari, per arrivare fino al teatro-danza *glamour-camp* di Lindsay Kemp nel Novecento (South Shields 1938 – Livorno 2018)<sup>52</sup>.

Ma un repertorio peculiarmente ballettistico italo-francese, destinato a viaggiare per il mondo, integrando tecnica e “recitazione danzata” si fece strada anche in Gran Bretagna. Basti citare: *La fille mal gardée* di Jean Dauberval del 1789, *La Sylphide* di Filippo Taglioni del 1832 e la *Giselle* di Giovanni Coralli e Jules Perrot del 1841.

A Francesca Zanfretta si attribuisce il merito di aver insegnato in Inghilterra il frutto dei saperi teatrali di stampo italiano, rivendicati come di antico lignaggio e di valore sicuro, a Ninette de Valois<sup>53</sup>, irlandese, già nei Ballets Russes di Diaghii-

49. Cfr. Noverre, Jean-Georges, *Lettere sulla danza* (Lyon, 1760), Roma, Di Giacomo, 1980, traduzione di Alberto Testa; Pappacena, Flavia, a cura di, Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), in «Chorégraphie» n 7, LIM, Lucca 2011.

50. <https://archive.mith.umd.edu/comus/cegenre.htm> (u.v.: 10 marzo 2020).

51. Cfr. D’Amico, Masolino, *Storia del teatro inglese*, Roma, Newton & Compton, 1995.

52. <http://www.cinziaricci.it/filmes/musica-lindsaykemp.htm> (u.v.: 10 marzo 2020).

53. Ninette de Valois (Edris Stannus 1898-2001), ballerina, coreografa, direttrice del Sadler’s Wells Ballet, fondatrice del Royal Ballet inglese e talent scout di sicuro intuito per ballerini e coreografi nel panorama britannico; fu nominata Dame Commander nel 1951.

lev dove studiò con Enrico Cecchetti, a sua volta allievo di allievi di Carlo Blasis<sup>54</sup>, il grande sistematizzatore del balletto e delle sue forme nel *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820).

Alla de Valois, che fece tesoro del magistero di Francesca Zanfretta, trovandolo più adeguato di quello di Cecchetti rispetto ai danzatori inglesi da formare, poiché “non hanno una naturale propensione alla gestualità”<sup>55</sup>, si deve la fondazione del Sadler’s Wells Ballet londinese, fondamentale nello sviluppo del balletto in Gran Bretagna.

Il sentore dell’influsso pantomimico-attoriale “all’italiana” è ben evidente nella *Coppelia*<sup>56</sup> creata nel 1954 proprio da Dame Ninette de Valois d’après Ivanov (via Marius Petita-Nicholas Segueyev, piomboburghese, e Lydia Sokolova come coach nel 1933 al Vic-Wells Ballet) e Cecchetti, tuttora nel repertorio del Royal Ballet inglese. Questa versione moderna si può analizzare in un filmato<sup>57</sup>, dove Leanne Benjamin nel ruolo del titolo e il cubano Carlos Acosta, allora nel fulgore dei vent’anni, come gustoso e brillante Franz, praticano un evidente “recitar danzando”, e dove soprattutto Coppélius gioca tutte le carte della pantomima attoriale nel personaggio del vecchio, bisbetico e maldestro costruttore di bambole e di automi.

Questa *Coppelia*, come “balletto comico” compete in popolarità con *La Fille mal gardée* di Frederick Ashton (1960)<sup>58</sup>, altro titolo forte del balletto “leggero” britannico.

Secondo Giannadrea Poesio, la Zanfretta avrebbe ricevuto preziosi insegnamenti quanto alle “pose sceniche” nel mimo teatrale proprio da Serafino Torelli, Professore al Real Conservatorio di Musica in Milano, autore di un celebre manuale<sup>59</sup> di gestualità, narrativa ed espressiva, con ambizione di completezza nel definire i moti dell’anima, per attori, cantanti d’opera e danzatori, alle soglie dell’Unità d’Italia, che egli nel 1866 preconizzava in premessa come fine dei tiranni oppressori delle arti nei vari Regni e Principati d’Italia, tra cui lo Stato

54. Cfr. Di Tondo, Ornella, Pappacena, Flavia, a cura di, *Carlo Blasis, l'uomo fisico, intellettuale e morale*, «Chorégraphie», n 5, 2005, LIM, Lucca 2007; Pappacena, Flavia, a cura di, Carlo Blasis, *Trattato dell'arte della danza*, Roma, Gremese, 2008.

55. Cfr. Poesio, Giannadrea, *The Irish and the Italians: de Valois, the Cecchettis and the “other” ballet mime*, in Cave, Richard e Worth, Libby (a cura di), *Ninette de Valois. Adventurous Traditionalist*, London, Al- ton, Dance Books, 2012, pp. 97-104; [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/33937/Acta\\_Scenica\\_25.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/33937/Acta_Scenica_25.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (u.v.: 10 marzo 2020).

56. *Coppelia* originariamente debuttò a Londra all’Empire Theatre nel 1884.

57. *Coppelia*, Royal Ballet, DVD Opus Ballet, 1996.

58. Francesca Zanfretta appare nel saggio di Giannadrea Poesio, *Mime in Ashton’s Ballet, Tradition and Innovation*, [https://www.academia.edu/304153/Mime\\_In\\_Ashtons\\_Ballets](https://www.academia.edu/304153/Mime_In_Ashtons_Ballets). (u.v.: 10 marzo 2020).

59. Cfr. Torelli, Serafino, *Analisi generale della Mimica, discorso preliminare al corso teorico-pratico di declamazione*, Milano, Gaspare Truffi Editore, 1843; *Trattato dell'arte scenica, diviso in sei parti*, Milano, Stabilimento Tipografico di Albertari Francesco, 1866.

Pontificio censore della vita dei teatri<sup>60</sup>, approdando finalmente a fiorire sotto le benevole ali di casa “Savoja” (sic).

Da ricordare che le turbolenze politiche furono molteplici e rilevanti per la popolazione e certo non meno per gli artisti, in cerca di opportunità nelle diverse città e sotto le diverse dominazioni, magari raggiungendo pure Vienna e la Francia, tenuto conto che l’Unità d’Italia fu un processo travagliato, con la proclamazione del Regno d’Italia nel 1861 per concludersi con la presa di Roma nel 1870. Il ballo d’azione, va detto, era presente soprattutto a Milano e Venezia, non in tutta Italia.

Declamazione lirica, elocuzione melodica, dall’antica Grecia e da Roma, con richiami a Johann Jacob Engel (1741-1802)<sup>61</sup> e Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)<sup>62</sup> e al teatro “alto” di Vittorio Alfieri, e con l’intento di arrivare a una precisa “nomenclatura del gesto”, sono contemplati da Torelli nel suo *Trattato dell’arte scenica* per “assoggettare il gesto alle leggi liriche del ritmo, conservandolo sempre elegante, disegnato, spontaneo, esatto”, ripulendolo dai “volgarismi” convenzionali, accomunando tutti gli idiomi con pretesa di universalità, non imitando afasicamente in maniera insufficiente rispetto alla parola, ma rappresentando i moti più intimi tra “fuoco dell’arte e freddezza della mente”.

La sua tesi è che “l’attore deve dipingere i vizi e le virtù di quegli esseri, de’ quali egli rappresenta il carattere”.

L’etica è alla base della sua posizione estetica che privilegia il gesto più nobile, quello drammatico in tutta una gamma di attitudini varie, rispetto al comico e al buffo. Tra gli esempi pratici ci sono indicazioni su come muovere un mantello. Inevitabile pensare alla scena tragica della follia di *Giselle*, in cui Alicia Alonso eccellerà, e – quanto al mantello gonfio di vento nella corsa patetica – all’entrata in scena di Albrecht in cerca della tomba dell’amata, nel secondo atto boschivo fatale. Vedasi i footage di Rudolf Nureyev, eccelso in questa toccante scena<sup>63</sup>.

Esemplare guardando ancora al secolo scorso, quanto alle peculiarità percepite dello stile italiano antico, *desaparecido*<sup>64</sup> secondo la Alonso, quanto afferma Mikhail Baryshnikov (Riga, 1948), grandissimo interprete di ogni genere di balletto e di danza nel secondo Novecento ed eccellente attore-performer nel nuo-

60. Cfr. Di Tondo, Ornella, *La censura sui balli teatrali nella Roma dell’Ottocento*, Novara, UTET, 2008.

61. [https://www.actingarchives.it/images/Books/Lettere\\_sulla\\_mimica.pdf](https://www.actingarchives.it/images/Books/Lettere_sulla_mimica.pdf); <http://934443509.paraaquellos.xyz/isbnfile.php?q=IDEES%20SOBRE%20EL%20GEST%20I%20L%27ACCIO%20TEATRAL> (u.v.: 10 marzo 2020).

62. Cazzani, Pietro, *Vittorio Alfieri, la vita, le opere, l’eredità spirituale*, Asti, Centro Nazionale di studi Alfieriani-Casa d’Alfieri, 1942.

63. Rudolf Nureyev e Margot Fontayne in *Giselle* <https://www.youtube.com/watch?v=Bth4-xEvLyo> (u.v.: 10 marzo 2020).

64. Cfr. Alonso, Alicia, *Diálogos con la danza*, Letras cubanas, La Habana 2010, pag.319.



Fig. 5. Mikhail Baryshnikov in *Vestris* di Leonis Yakobson.

vo millennio, viaggiando da San Pietroburgo a New York, a proposito del solo (Auguste) *Vestris* (Fig. 5)<sup>65</sup>, ispirato al Divo del balletto settecentesco.

Questa miniatura coreografica dell'innovatore Leonid Yakobson<sup>66</sup>, un ritratto tra balletto e pantomima del “Re della danza”<sup>67</sup>, con cui il ballerino russo-americano vinse la medaglia d'oro al concorso di Mosca nel 1969, gli suggerisce un commento su *Vestris* come artista che aveva “a great mimic ability, daring to make fun of people, in imitating Court, fluing technique”<sup>68</sup>, oltre a una brillantezza per cui poteva librarsi nell'aria.

Non era raro che, nella tradizione italiana, un capocomico avesse per moglie una prima

ballerina. Per le giovani donne la danza era una professione utile a sostenere la famiglia; e non mancò qualche succosa satira a proposito di virtù e convenienza. Carlo Goldoni (Venezia 1707 – Parigi 1793) mise in burla, meta-teatralmente, la *Scuola di ballo* (1759) e i suoi tipici personaggi, il maestro equivoco e avido Rigadon con il suo violino, gli alunni svogliati, le figlie di mamma in cerca di marito, gli impresari teatrali astuti. Si prova il “minué”, si impara la furlana, per rimediare una paga, magari un protettore, e per farsi spazio nella vita. E ancor prima *Il teatro alla moda* del veneziano Benedetto Marcello (1686-1739),

65. <http://bibliolmc.uniroma3.it/node/177> (u.v.: 10 marzo 2020).

66. Leonid Yacobson (1904-1975), ballerino e coreografo russo, formato classicamente a San Pietroburgo, autore dell'*Età dell'oro* su musica di Scioptakovic nel 1930, subì poi la censura dell'epoca staliniana, continuando comunque il suo lavoro innovativo, in particolare nelle *Miniature coreografiche* degli anni Cinquanta.

67. Cfr. Leonid Yakobson e Mikhail Baryshnikov in/su *Vestris*. <https://www.youtube.com/watch?v=lAX91L7xHHA> (u.v.: 10 marzo 2020).

68. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=15bzmQMcwgc> (u.v.: 10 marzo 2020).

libello satirico pubblicato nel 1739, se la prendeva con i vizi di autori, poeti, musicisti, attori, cantanti e tecnici, contro ignoranza, volgarità, avidità, subappalti e manovre, invidie e gelosie. Ce n'è per La Virtuosa con la sua corte, la Signora Madre di lei, che si scaglia contro le rivali della figlia, le Comparse, i Pittori delle scene, gli Ingegneri, i Suonatori, i Ballerini incapaci di andare a tempo<sup>69</sup>.

Venezia era dunque una piazza esemplare-cruciale nel mondo del teatro musicale.

Ma non è connessa alla biografia di Enrico Zanfretta se non come casuale luogo di possibile nascita, nell'area di una parrocchia o in una località limitrofa al capoluogo, finora sconosciute.

Sembra, a questo punto, di poter affermare che Enrico Zanfretta sia figlio di questa lunga tradizione teatrale-circense italiana, di per sé poliforme, con un proprio personale talento che lo rendeva interprete di pregio nelle forme di spettacolo miste, comprensive di “*operatic dance*”, che prenderanno piede nel mondo anglosassone, destinate a un grande pubblico, in recite economicamente accessibili anche ai meno abbienti e meno colti, diverso da quello dei teatri della lirica, del balletto e del dramma per nobili e borghesi, e prima dell'avvento del cinema per le masse.

## Enrico Zanfretta, a Londra

Le certezze fattuali, quanto a Enrico Zanfretta, futuro maestro di Alicia Alonso, si riscontrano efficacemente solo a far data dalle sue esibizioni sui palcoscenici di Londra, dove iniziò una carriera comprovata e documentabile, per raggiungere poi da lì le sponde nord-americane, dove approdò per esibirsi come danzatore-mimo diventando infine maestro operoso fino ai suoi ultimi giorni, prima di spegnersi a New York nel 1946.

Le piste certe di Enrico Zanfretta portano dunque anzitutto a Londra, dove si trova il suo nome stampato sui giornali dal 1892.

Su «The Standard» del 12 aprile 1892 è reclamizzato *L'Enfant prodigue* (Fig. 6) pantomima in tre atti scritta nel 1890 da Michael Carré con musica di André

69. “A BALLARINI – Ballarini diranno poco bene degl'Intermezzi, avvertendo di non entrare, né finir mai a tempo. Ricercati dall'Impresario di Ballo nuovo, faranno cambiar l'Aria de' Balli vecchi, servendosi sempre de' medesimi Passi, Contratempi, Cadenze, etc., usando il Passo di Minuett', ne' Balli di Schiavi, Paesani, Piroo, Furlane, e di qualunque Nazione. Danzando a due si faranno Balli d'invenzione sul fatto: avvertendo che ne' Balli composti di Ragazzi siano questi di varia eta e che le Danze siano in tal guisa disposte, c'abbiano ad uscire prima li maggiori, poi li minori, finalmente i piu piccioli, che non dovranno ecceder tre anni, e da questi si faranno per ordinario eseguire i Balli all'Eroica, etc. etc.”.



Fig. 6. Poster di *L'Enfant prodigue*.

Wormser<sup>70</sup>; in cui sono di scena Francesca Zanfretta e un Mr Enrico, che è plausibilmente suo fratello.

Pierrot, Colombina, Arlecchino godono sempre di gran favore in questa tipologia di spettacolo dove un servo di colore è di prammatica. Nel 1907 dalla versione teatrale di cui sopra si ricavò un film di 90', regista Carré stesso, prodotto da Gaumont con George Wague (1874-1965), famoso mimo della Belle Époque<sup>71</sup>, nel ruolo di Père Pierrot.

Anche su «The Era» del 12 aprile 1892 si dà notizia di *L'enfant prodigue*, dove il personaggio del Barone è Mr Enrico, di cui si lodano le espressioni facciali, mentre il ruolo di Phyrnette è per Francesca Zanfretta, che il Barone seduce.

*L'Enfant prodigue* al Criterion Theatre appare segnalato il 9 e 12 aprile 1892; e poi il 13, 17, 19, 28 su «The Standard»; il 25 anche su «The Observer». La pubblicità doveva essere costante per richiamare un pubblico numeroso a teatro.

Si trova anche, sui quotidiani, qualche traccia di recensione. Su «The Standard» del 13 aprile 1892 Enrico Zanfretta come Barone è definito “eccellente”. Sul «Reynold's Newspaper» del 24 aprile 1892 si dice a proposito del Barone che Zanfretta è in parte “senza esagerare”.

Enrico Zanfretta è poi Pantaloon in *Cinderella*, di Horace Lennard (libretto) e Oscar Barrett (musica), produzione londinese del 1983<sup>72</sup>. Francesca Zanfretta è nel cast come Fox.

L'anno seguente, si riscontrano altre informazioni su Enrico, Francesca e Lauri. «The Era» di Londra il 21 luglio 1894 annuncia *Le Voyage en Suisse* al Theatre

70. Lo spartito musicale dell'*Enfant prodigue* è conservato presso l'Archivio Charlie Chaplin <http://www.charliechaplinarchive.org/it/collection/cerca/lenfant-prodigue-pantomime-in-3-acts-by-michel-carre-fils-music-by-andre-wormser> (u.v.: 10 marzo 2020).

71. Remy, Tristan, *Georges Wague: le mime de la Belle Époque*, Haroué, G. Girard, 1964.

72. Cfr. Wearing, J. P., *The London Stage 1890-1899, A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, New York-Toronto-Plymouth, Canada, Boulder Books-Rowman & Littlefield, Lanham, UK, 2014.

Royal Nottingham con Francesca Zanfretta, Charles Lauri, Enrico Zanfretta.

I due uomini sono descritti come i “deus ex machina” in questa pantomima-commedia, che ruota intorno alla vicenda di una donna ricca che, se accetterà o rifiuterà un pretendente, perderà o conserverà la sua fortuna. Aleggja il sentore della stessa trama di *L'Attaché d'Ambassade* di Henri Meilhac (1861), che diventerà *La Vedova allegra* (1905)<sup>73</sup>, fortunata operetta di Franz Lehár su libretto di Victor Léon e Leo Stein.

«The Era» del 13 ottobre 1894 riporta che al Palace Theatre of Varieties è di scena *Satan, Junior*, “eccentrica pantomima” di Lauri, sempre con Francesca Zanfretta e con Enrico Zanfretta.

Ancora sul londinese «The Era» il 24 novembre 1894 si annuncia *Santa Claus* di Oscar Barrett, una Arlequinade<sup>74</sup>, messa in scena da Charles Lauri e dalla sua compagnia, in cui è presente Monsieur Enrico Zanfretta. Un E. Zanfretta appare come Notary e come Pantalone, in una pantomina<sup>75</sup>- music-hall del 1894 /1985 dove Lauri è sia il clown sia lo stracciaiolo e Francesca Zanfretta è Moonbeam, raggio di luna<sup>76</sup>.

Dopo di che su «The Era», il 20 marzo 1897, si dà notizia che Charles Lauri vende i diritti di *'Chand d'habits/The Old Clo' Man*, il vecchio mercante d'abiti o robivecchi, pantomima del francese Catulle Mendés<sup>77</sup> dove spicca un moderno Pierrot di gran pregio, il corso Severin Cafferra<sup>78</sup> (Fig. 7) a un certo Mr Tree,



Fig. 7. Poster firmato Happichy di Severin in *'Chand d'habits!*, 1896

73. *Die Lustige Witwe* ha conosciuto molte versioni, all'opera, in teatro e nel cinema di Hollywood; a Cuba Rosita Fornés è stata protagonista di una fortunatissima *Viuda alegre* <https://www.youtube.com/watch?v=CSUzLbIaBro> (u.v.: 10 marzo 2020).

74. Cfr. Perugini, Mark Edward, *A Pageant of the Dance and Ballet*, London, Jarrolds, 1935, p. 36.

75. <https://www.vam.ac.uk/articles/victorian-pantomime> (u.v.: 10 marzo 2020); Cfr. Richards, Jeffrey, *The Golden Age of Pantomime, Slapsticks, Spectacle and Subversion in Victorian England*, London, I. B. Tauris, 2015.

76. Cfr. Wearing, J. P., op. cit.

77. Catulle Mendés (1841-1909), poeta, librettista e autore di numerose opere teatrali; cfr. <https://openmlol.it/autori/169231> (u.v.: 10 marzo 2020).

78. Severin Cafferra (1863-1930), il più noto Pierrot della sua epoca, autore di *L'homme blanc : souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Plon, 1929.

per tre anni di recite, all'Her Majesty's Theatre con Francesca Zanfretta come Musidora. La messa in scena fu anche filmata, in bianco e nero, senza sonoro, da Optique Belge, regia di Alexandre<sup>79</sup>. La pièce era nata *d'après un feuilleton* di Théophile Gautier, su musica di Jules Bouval.

Da notare che su «The Era» del 15 maggio 1897, poi, si informa che *'Chand d'habits, musical play* in un atto e tre scene senza parole, sarà appunto all'Her Majesty's Theatre con Enrico Zanfretta come Visconte nel cast<sup>80</sup>.

A Parigi la pièce si dava alle Folies Bergère. Pierrot agonizza, appeso a un lampione, mentre le coppie di passanti continuano con i loro dialoghi, liti, addii. La danzatrice Musidora<sup>81</sup> rifiuta il braccio del Visconte e, una volta rimasta sola, urta i piedi di Pierrot. Cade a terra svenuta ma poi chiede aiuto per tagliare la corda dell'impiccato. Il cuore batte ancora, ma Pierrot si rianima solo con il suo bacio e le può infine raccontare le sue pene d'amore.

Questo genere di lavori teatrali melodrammatici, ameni, maliziosi, arguti, tipici del teatro francese di boulevard<sup>82</sup>, per intrattenere non solo la borghesia in cerca di leggerezza, ma anche un pubblico assai variegato, dalla metà dell'Ottocento in poi sarà un modello utile per le produzioni oltremarina e all'estero, varcando l'oceano.

## Enrico Zanfretta, a New York

L'arrivo negli USA e le attività professionali successive di Enrico Zanfretta oltreoceano sono documentate in diversi momenti e contesti.

Oltre ad andare in scena, l'artista italiano fu subito pronto a reinventarsi, come maestro di ballo di sala, come curatore di strumenti musicali, come insegnante di mimo, acrobazia, balletto.

L'indizio di partenza sono i necrologi: quello pubblicato sul numero 7 di «Dance

79. <https://fomu.atomis.be/index.php/alexandre-drains-albert-edouard-studio;isaar> (u.v.: 10 marzo 2020).

80. Cfr. Wearing, J. P., op. cit. [https://archive.org/stream/1897theatricalwo00archuoft/1897theatricalwo00archuoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/1897theatricalwo00archuoft/1897theatricalwo00archuoft_djvu.txt) (u.v.: 10 marzo 2020) al n 8.

81. Musidora è l'eroina del romanzo *Fortunio* (1837) di Théophile Gautier, padre nobile del balletto emblematico del Romanticismo, *Giselle* (1841); Musidora sarà anche la vedette del film *Les Vampires* di Louis Feuillade in dieci episodi (1915). Le donne fatali, Salome in primis, dalla *pièce* di Oscar Wilde (1905) in poi, sono dominanti ai primi del Novecento, in scena e nel cinema muto.

82. Cfr. Surer, Paul, *Cinquante ans de théâtre (1919-1969)*, Paris, Societé d'édition d'enseignement supérieur, 1969; Corvin, Michel, *Le théâtre de boulevard*, Paris, PUF, 1989; Lintilha, Eugène Francois, *Histoire générale du théâtre en France: La comédie de la révolution au second empire*, Paris, Flammarion, 1979; F. Storey, Robert, *Pierrots on the Stage of Desire, Ninetenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton Legacy Library, 1985.

News», nel settembre 1946, recita succintamente “Zanfretta, 83, Dies in New York”. Il 31 agosto 1946 era apparso questo *obituary* un po’ più ampio su una rivista specializzata<sup>83</sup>:

Zanfretta Enrico, 83, ballet teacher, in New York August 18. He made his debut at La Scala in Milan, Italy. Spotted by a Shubert agent in London, he was brought to New York in 1912 to dance in *Robert the Devil* at the Winter Garden. He operated a dance school on Broadway until a few years ago.

Risalendo all’arrivo di Zanfretta a New York, che risulta uno tra 1740 imbarcati registrati, il sito che riporta i dati degli immigranti a Ellis Island fornisce questi dati:

*Zanfretta Enrico*

*PASSENGER ID 100946060326*

*FRAME 379*

*LINE NUMBER 4*

*Ship Name New York*

*Port of Departure Southampton*

*Arrival July 14th, 1912*

*Age at Arrival 49*

*Ethnicity N/A. not available*

*Married*

Evidentemente sano, Enrico Zanfretta – che non risulta sposato in nessun documento successivo – non necessitava di quarantena e di lì a una settimana sarà in palcoscenico.

Uno dei tanti italiani ardimentosi in cerca di realizzare il sogno americano<sup>84</sup>.

Giunto a New York il 14 luglio, come è testimoniato anche dall’archivio Shubert<sup>85</sup>, Enrico Zanfretta, nel ruolo del Barone, si presenta il 22 al Winter Garden Theatre, dove si dà *The Passing Show* (**Fig. 8 e 9**) appunto degli Shubert, grandi produttori di spettacoli in gara con gli show di Ziegfeld<sup>86</sup>.

83. Rubrica *The Final Curtain*, in «The Billboard, the world’s foremost amusement weekly», 31 agosto 1946.

84. Il picco di immigrati per quella via – l’isolotto creato con i residui degli scavi della metropolitana di New York che funzionò da approdo tra il 1892 e il 1954 – era stato nel 1907 con più di dodici milioni di persone; dieci anni dopo furono stabilite delle quote annuali di ingressi, per gli italiani nel numero di 7400; cfr. *The Gateway to America, Ellis Island* <https://www.njvid.net/show.php?pid=njcore:16573>; <https://www.youtube.com/watch?v=MIDwT4V7qII> (u.v.: 10 marzo 2020).

85. <http://shubert.nyc/about-us/divisions-affiliates/the-shubert-archive/> (u.v.: 10 marzo 2020); su <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/f-zanfretta-478256> (u.v.: 10 marzo 2020). Enrico appare come F. Zanfretta, nelle date dal 22 luglio al 16 novembre 1912.

86. <http://archives.nypl.org/the/21559> (u.v.: 10 marzo 2020).



Fig. 8. *The Passing Show*.

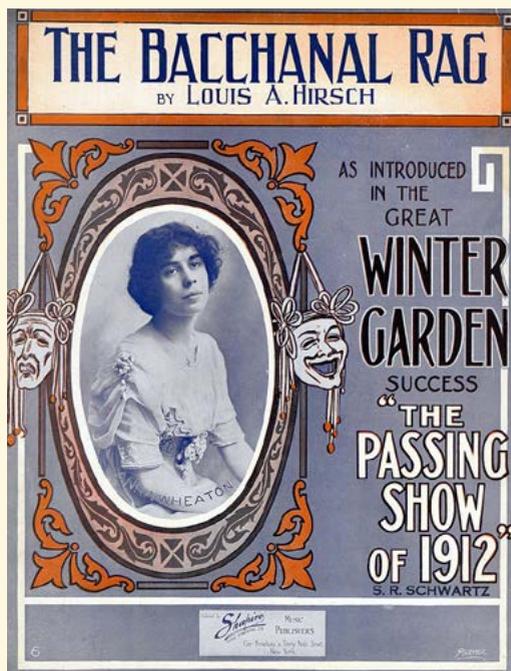


Fig. 9. Partitura di *The Passing Show*.

Nel cast figurano Eugene e Willie Howard, Charlotte Greenwood<sup>87</sup>, altissima e con gambe lunghissime, e Trixie Fraganza<sup>88</sup>; tra le canzoni pubblicate *The Ragtime Jockey Man* e *Hiram's Band*, musica di Ray Goetz e parole di Irving Berlin<sup>89</sup>.

Né la formazione alla Scala, di cui si è già detto, né la partecipazione a *Robert the Devil*, probabilmente un progetto mancato di arrangiamento di *Robert le diable* di Meyerbeer, risultano confermati alla prova degli atti.

Nel 1912 si diede un *Robert le diable* ma al Met newyorkese; esiste una registrazione del gennaio di quell'anno della *Valse infernale*, con la Victor Orchestra. Non ci sono però elementi noti circa eventuali danze.

Tornando alle notizie post mortem circa Enrico Zanfretta, sull' «Harrisburg Evening News» del 24 agosto 1946, si informa che è stato sepolto in quella località della Pennsylvania a cura di Pauline O' Neal, ragazza del posto, già abitante al 202

87. Charlotte Greenwood (Philadelphia 1890 – Los Angeles 1977), attrice e ballerina tra le più apprezzate nei ruoli brillanti, attiva anche nel cinema.

88. Trixie Fraganza (Delia O'Callaghan, Kansas 1870 – California 1955), agit prop per il suffragio e la libertà delle donne; cfr. Slide, Anthony, *Encyclopedia of Vaudeville*. Westport, Connecticut & London. Greenwood Press, 1994, pp. 198–99.

89. Cfr. Hurwitz, Nathan, *A History of American Musical Theatre, No Business like it*, London-New York, Routledge, 2014.

di Hamilton Street, una casa singola a tre piani costruita nel 1900. Trasferitasi a New York, aveva avuto il maestro in casa come inquilino affittuario.

La tomba di Zanfretta, che insegnò fino al 1941, cinque anni prima della scomparsa, si trova nel Paxtang Cemetery, fondato nel 1898 nella Thomas Rutherford Farm, Central Pennsylvania, proprio nel lotto cimiteriale di famiglia di Miss Pauline O'Neal (1893-1979), dato che il maestro non aveva parenti in vita quando venne a mancare.

Facendo un passo indietro, per il Census di New York nel 1940 un Enrico Zanfretta è descritto come italiano di origine, bianco, single, nato nel 1876, data utile a togliersi quindi qualche anno, abitante in West 46th Street presso Pauline B. O'Neal, la quale figurava a sua volta risiedere lì dal 1911 ed essere una allieva affezionata del suo pensionante<sup>90</sup>.

Irlandesi, come la O'Neal, e italiani, come Zanfretta, non wasp, erano tra i bianchi sfavoriti nella stratificazione sociale degli immigrati negli USA, e si sostenevano nella battaglia per la sopravvivenza inserendosi con i mezzi e i modi del mutuo soccorso nelle pieghe del crogiolo americano.

Un altro necrologio di Enrico Zanfretta pubblicato sull' «Harrisburg Evening News», del 24 agosto 1946, parla del suo arrivo al Winter Garden di New York in *The Passing Show* (1912-1924) e poi di tour con un proprio gruppo.

Forse però si trattava del tour di questo stesso show o di qualcosa di analogo montato con i colleghi di questa produzione, tutti in cerca di modi per guadagnarsi da vivere<sup>91</sup>.

Enrico Zanfretta è indicato per errore come F. Zanfretta (Francesca), di scena nel ruolo del Barone dal 22 luglio al 16 novembre 1912. Si trattava ovviamente di un ruolo maschile, per Enrico, come interprete uomo,<sup>92</sup> e non di un ruolo *en travesti*.

*The Passing Show* (revue, review), esempio fortunato di teatro musicale annuale – come le Ziegfeld Follies – articolato in tre atti, definito una “topical extravaganza”, un “almanacco caledoscopico”, è considerato la prima rivista americana, con testi di Sydney Rosenfeld e musica di Ludwig Engländer, nato a Vienna nel 1853 (Casino Theatre, 1894).

Dal 1912 (22 luglio-16 novembre) al 1924 va in scena con il nome di *The Passing Show of 19XX*, a cura di Lee e Jacob Shubert<sup>93</sup>, competendo per “mastodon-

90. Cfr. <https://www.newspapers.com/newspage/58552452/> (u.v.: 10 marzo 2020).

91. Questa informazione ha punti d'appoggio su <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/f-zanfretta-478256>;

92. Cfr. [www.ibdb.com](http://www.ibdb.com) (u.v.: 10 marzo 2020).

93. Cfr. Westover, Jonas, *The Shuberts and their Passing Show, The untold Tale of Ziegfeld's Rivals*, Oxford

ticità” proprio con le Ziegfeld Follies. Nel 1918 Fred Astaire<sup>94</sup> vi si esibisce con la sorella Adele.

*The Passing Show* si apriva con *The Ballet of 1830*, (Fig. 10) un successo di importazione, forte del plusvalore del mood parigino, con costumi riccamente salottiero-mondani. I tre atti avevano tre ambientazioni diverse, uno studio, un ristorante notturno e il giardino degli innamorati<sup>95</sup>.

L'abbinata opera-balletto in uno stesso programma, in questa rivista a grande formato, negli USA non funzionò come ci si attendeva. Piacque lo show più del balletto, sebbene forte del favore ottenuto Londra, dove all'Alhambra Theatre le coreografie erano di Emile Agoust<sup>96</sup> e Elise Clerc, il set di E. H. Ryan, i costumi di Alia, il libretto di Maurice Volny, con arrangiamenti di George W. Byng,

Come già a Londra, la coreografia a New York era di Emile Agoust presente in scena nel ruolo di Rodolphe, mentre Poldi Müller<sup>97</sup> era Mariette. La partitura di Louis Hirsch, interpolava qui, senza citarne i nomi, brani di Earl Carroll e Irving Berlin, il quale da parte sua apportò il tema *Ragtime Jockey Man*.

C'erano 25 canzoni originali, un numero di Gilbert e Sullivan, e 5 danze tra cui *Kangaroo Hop* e *Philadelphia Drag*<sup>98</sup>.

Nel cast erano comprese le già citate Charlotte Greenwood, “comedian”, Trixie



Fig. 10. Poldi Müller e Charles Raymond in *The Ballet of 1830*, V&A Museum, Londra.

University Press, 2016.

94. Fred Astaire (Frederick Austerlitz 1899-1987), ballerino, attore, coreografo, cantante, stella del cinema musicale hollywoodiano per più di settant'anni.

95. <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-ballet-of-1830-7489> (u.v.: 10 marzo 2020).

96. Emile Agoust appare come attore nel film *Vanity* del 1916, un complicato crime movie: [https://www.imdb.com/title/tt0185742/plotsummary?ref\\_=tt\\_ov\\_pl](https://www.imdb.com/title/tt0185742/plotsummary?ref_=tt_ov_pl) (u.v.: 10 marzo 2020).

97. Poldi Müller, attrice e danzatrice, di cui nel 1900 si era innamorato Arthur Schnitzler (*Diari e lettere*); apparve al Wiener Kammerspiel; nel 1911 debuttò nel cinema; si fece notare in *Der Sonnwendhof* (1918), *De Profundis* (1919) e *Brigantenliebe* (1920).

98. Cfr. Carandini, Silvia, “Una sera vivendo l'azione di una danzatrice”; Gino Severini, *Parigi e la danza in Gino Severini. La danza, 1909-1916*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 2001.

Friganza<sup>99</sup>, attrice abile nello slapstick con un copricapo coronato di frutta, Willie e Eugene Howard, fratelli ebrei nati in Slesia noti per il loro humor nel ruolo appunto dei giudei, Garry Fox con la canzone *Ida (Sweet as Apple Cider* di Eddie Leonard), trasformata poi in una hit da Eddie Cantor, brillante entertainer, figlio di un immigrato ebreo russo (Edward Israel Itzkowitz 1892-1964)<sup>100</sup>.

Non mancava una chorus line di ragazze prosperose in costumi seducenti, che stupivano il pubblico in ambientazioni sempre diverse a ogni nuova edizione, ad esempio come bellezze al bagno in un harem.

*The Passing Show* si dette fino al 1923 al Winter Garden, con i suoi esotici archi moreschi, e poi con l'aggiunta poi di una passerella per le girls, a costo di eliminare alcuni dei sedili per il pubblico.

*The Passing Show* del 1912, scritto da Louis A. Hirsch, Earl Carroll, Harold Orlob e Irving Berlin, con canzoni di George Bronson Howard, musica orchestrata da Oscar Radin e Irving Berlin, ebbe 136 recite, a rotazione con *The Ballet of 1830*; l'organico comprendeva in totale più di 90 persone, tra cui ancora Emile August.

Presumibilmente, siccome nei cast di cui si ha notizia compaiono più artisti con lo stesso cognome, si può dedurre che fratelli e sorelle, o parenti, avessero trovato impiego insieme nelle stesse produzioni.

*The Ballet of 1830* era coreografato da Theodore Kosloff<sup>101</sup>, di formazione imperiale moscovita, già con i Ballets Russes di Diaghilev, in love con Natacha Rambova<sup>102</sup>, moglie di Rodolfo Valentino<sup>103</sup> la quale sarà poi art director dell'attrice Alla Nazimova per il film *Salome* (1923)<sup>104</sup>.

Kosloff (**Fig. 11 e 12**) bruno e aitante, fu messo sotto contratto dal produttore Cecil B. De Mille, convinto dalla nipote Agnes, come attore in *The Woman God Forgot/L'ultima dei Montezuma*; come coreografo in *Sanson and Dalilah* con una scena di estasi dove appare Debra Paget, attrice di Fritz Lang.

Il coreo-regista fu Ned Wayburn<sup>105</sup>, autore di *Art of Stage Dancing*, manuale in

99. [https://www.nyp1.org/sites/default/files/revue\\_brochure\\_final.pdf](https://www.nyp1.org/sites/default/files/revue_brochure_final.pdf) (u.v.: 10 marzo 2020).

100. <https://www.youtube.com/watch?v=8EtSCMC1KVI> (u.v.: 10 marzo 2020).

101. Theodore Kosloff (Mosca 1882-Los Angeles 1956), artista russo fuoruscito, pronto a entrare con avvedutezza nel sistema del business dello spettacolo USA; si veda <https://www.imdb.com/name/nm0467185/otherworks> (u.v.: 10 marzo 2020).

102. Natacha Rambova (l'americana Winifred Kimball Shaughnessy, 1897-1966), danzatrice, scenografa e sceneggiatrice, costumista, designer, si russizzò il nome secondo una moda esotizzante diffusa nell'ambiente della danza e del balletto, come garanzia di qualità.

103. Leconte, Loredana, *Latin Lover/A sud della passione*, Milano, Edizioni Charta, 1996.

104. <https://www.youtube.com/watch?v=IYbJmDzRH68> (u.v.: 10 marzo 2020).

105. Su Ned Wayburn (Pittsburgh 1874 – New York 1942) cfr. Zeller, Jessica, *Shapes of American Ballet: Teachers and Training before Balanchine*, Oxford University Press, 2016, pag 44, 65, 74, 81, 86; Cohen-



Fig. 11. Theodore Kosloff nel ruolo dell'«Elettricità» nel film *Madame Satan*.

cui trattava di differenti stili e requisiti per la danza riferendosi a un proprio specifico metodo di insegnamento appositamente mirato. Anche Fred Astaire fu uno degli studenti alla sua Ned Wayburn School of Dancing.

Il Winter Garden, costruito nel 1896 come American Horse Exchange, fu dato in affitto agli Shubert che lo inaugurarono nel 1911 per farne un teatro con la facciata in stile georgiano verso la Broadway Avenue<sup>106</sup>.

Datori di lavoro a New York di Enrico Zanfretta, i fratelli Shubert, Sam, Lee e Jacob<sup>107</sup>, di famiglia poverissima ebreo-polacca, entrarono in affari come produttori nel 1900 diventando ben presto i “cosiddetti Mogul” del teatro leggero<sup>108</sup>.

Stratiner, Barbara Naomi, *Ned Wayburn and the Dance Routine: From Vaudeville to the Ziegfeld Follies*, University of California, Society of Dance History Scholars, 1996; su <https://www.youtube.com/watch?v=ENewwvupRQk> (u.v.: 10 marzo 2020) rifacendosi a *The Art of Dancing* di Ned Wayburn la voce narrante tratta di storia, tempo moderno, metodo di training, principianti, musical, tap e step, dieta, showmanship, costumi, allestimenti, who's who, professional coaching, esperienza, ispirazione, mentre su [https://www.youtube.com/watch?v=gvndqIk7I\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=gvndqIk7I_g) (u.v.: 10 marzo 2020) i temi sono: mani, piedi, scarpe, bellezza, recitazione, maniere, piano di lavoro quotidiano per le ragazze. Il manuale *Art of Stage Dancing* è su <https://www.allyoucanbooks.com/ebook/art-stage-dancing-ned-wayburn> (u.v.: 10 marzo 2020).

106. Aprì con il musical di Jerome Kern *La Belle Patee*, che lanciò Al Jolson (Asa Yoalson, di origine russa), il quale nel film *The Jazz Singer* si esibì nel famoso tema *Mammy* con la faccia dipinta “da negro”. Nel 1928 divenne sala cinematografica di Warner Bros e dal 1945 di United Artists. Alla fine del secolo scorso ha ospitato *Cats* e *Mamma mia!* con lunghissima tenuta.

107. Cfr. Hirsch, Foster, *The boys from Syracuse: the Shuberts' theatrical empire*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1998.

108. La loro leggenda è diventata una commedia musicale, *The Boys from Syracuse* (1938), ispirata alla *Commedia degli errori* shakespeariana, dai *Menecmi* di Plauto, con la musica di Richard Rodgers, con i testi delle canzoni di Lorenz Hart e con libretto e regia di George Abbott; le coreografie erano di George

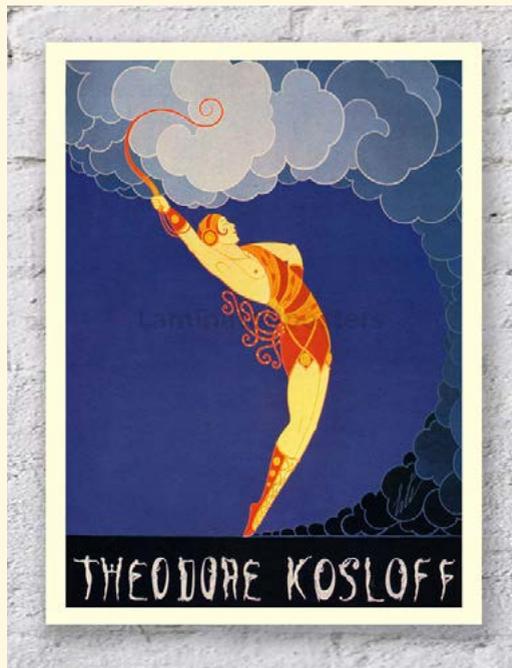


Fig. 12. Theodore Kosloff disegnato da Erté.

Gli Shubert, originariamente Shubart, e in particolare l'avventuroso Sam, attraversarono l'oceano in totale azzardo e senza mezzi di sussistenza per cavalcare l'affare più attraente che offriva il mercato aperto del Nuovo Mondo nell'intento preciso di arricchirsi. Poco importava non conoscere neanche la lingua, avendo recepito prontamente il senso dello show business. Fecero fortuna con hit popolari, espandendo il proprio impero tramite l'acquisizione di più teatri uno dopo l'altro e osando contrastare il Theatrical Syndicate, nato nel 1896, un pool di sei agenti che gestivano sale e botteghini a modo proprio sotto la guida dell'astuto e potentissimo Abraham Lincoln Erlanger<sup>109</sup>.

Era uso, agli albori di quella che diventerà gradualmente un'americanizzazione del teatro musicale nel suo viaggio transoceanico, importare pièce e numeri e artisti dall'Europa, essendo Londra un riferimento per il pubblico anglofono.

I successi dei teatri della capitale inglese venivano riproposti, non di rado adattati e con musiche diverse, commissionate ad hoc per le platee statunitensi.

Negli USA, va sottolineato, dove fino alla guerra civile ogni città aveva la sua troupe permanente, ovvero le cosiddette Stock Companies, si passò a centralizzare le produzioni montandole a New York e poi, forti del successo eventualmente ottenuto lì, passando a distribuirle altrove, il che dette vita a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento al Combination System, tuttora in uso, dove il buon affare dello spettacolo popolare poté svilupparsi e arricchire gli impresari che possedevano/gestivano teatri e facevano circolare in tutti gli Stati dell'Unione gli show più redditizi su cui investivano e rischiavano.

I *travelling masters* italiani, uomini di teatro duttili e capaci, venivano mandati in avanscoperta nelle varie località, una decina di giorni prima del debutto delle produzioni newyorkesi in arrivo, a montare un corpo di ballo-chorus line presentabile, scegliendo e addestrando gli elementi disponibili in loco.

## Enrico Zanfretta, nobiluomo di mondo

Enrico Zanfretta, lanciato dagli Shubert come aristocratico europeo, interpreta ancora e sempre il Barone in *Mariette*, pantomima di Maurice Volney, con l'aggraziata protagonista Evelyn Nesbit Thaw (**Fig. 13**), che si esibiva in coppia con Jack Clifford per i balli di sala.

---

Balanchine.

109. Cfr. <https://www.anb.org/view/10.1093/anb/9780198606697.001.0001/anb-9780198606697-e-1800365> (u.v.: 10 marzo 2020).

La Nesbit, molto chiacchierata per amori e crimini<sup>110</sup>, ovviamente giovava molto al botteghino con gran beneficio anche per i colleghi di lavoro.

L'annuncio è sul «New York Clipper», detto “The oldest american sporting and theatrical Journal”, del 4 ottobre 1913. Se ne parla, sulla stessa pubblicazione, anche l'11 ottobre, ricordando che *Mariette*, di scena al Majestic Theatre di Brooklyn, faceva parte del *Ballet of 1830*, “divertimento musicale danzante”, visto al Winter Garden qualche anno prima.

Su «The Independent» del Montana, l'8 maggio 1914 in un articolo intitolato *Liked at Buttle*, si commenta la presenza di Evelyn Nesbit Thaw come *Mariette* in una *pièce* ambientata nel

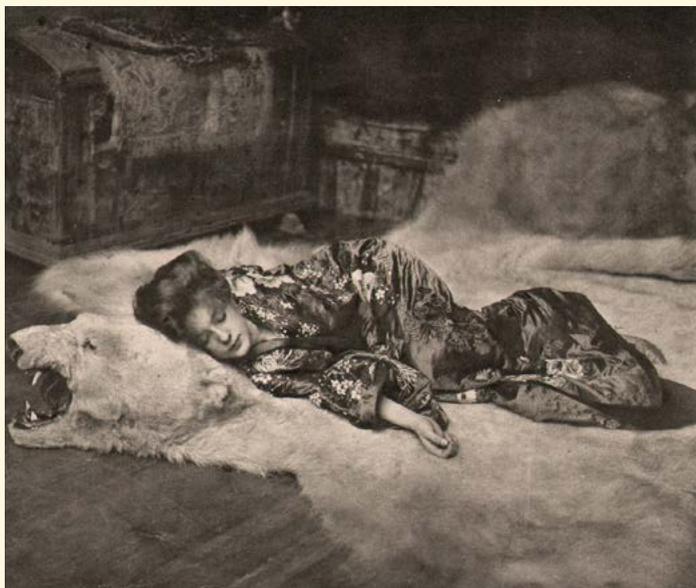


Fig. 13. Evelyn Nesbit in kimono, Campbell Art Studio New York. (Courtesy of Library of Congress)

quartiere latino di Parigi. Tra le varie danze compare anche un “north american tango”. Enrico Zanfretta è il Barone, che porta via con sé la modella di un giovane pittore, Rudolph, ma poi flirta con una “vampira della notte”; la fanciulla ingannata e abbandonata dal nobiluomo, ridotta a vendere fiori in strada, ritroverà per fortuna il suo innamorato sincero. *Traviata* e *Bohème* sono in sottofondo, con i loro personaggi noti a tutti anche in America. Sulla «Detroit Free Press» del 10 agosto 1914, si annuncia che al Vaudeville Theatre The Victoria si esibisce la Nesbit Thaw. Nel cast, di una decina di persone, risulta esserci anche Enrico Zanfretta.

Sul «Cincinnati Enquirer» del 16 agosto 1914 si segnala un “progressive burlesque” all'Olympic Theatre; si tratta di un programma-matinée, “con possibilità

110. Evelyn Nesbit Thaw (Pennsylvania 1884 – California 1967), soprannominata *The Girl in the Red Velvet Swing*, fu assai nota per essere rimasta coinvolta nell'omicidio dell'ex-amante da parte del primo marito, il milionario Harry Kendall Thaw. Ben due film si sono ispirati a questa vicenda scandalosa, *L'altalena di velluto rosso* (1955) con Joan Collins, consulente la Nesbit stessa, e *Ragtime* di Milos Forman (1981) con Elizabeth McGovern.

di fumare”, comprensivo di *The Charming Widows* e *Princess Ka in the Mystery of the Nile*, dove appare Enrico Zanfretta con M.lle Camile in *The Dance of the first Eden*.

Sull’ «Indianapolis Star» del 30 agosto 1914, si pubblicizza al Majestic-Royal Burlesque un programma intitolato *The Sensation of Two Continents*, con *Dancing Widows*, *Princess Ka* e *The Dance of the First Sin*, interpreti Enrico Zanfretta e M.lle Larinor, prezzi dei biglietti da 10, 25 e 50 cents.

Mademoiselle rinvia a una vaga origine francese, con un tocco di chic. Sull’ «Evening Times» di Trenton, il 28 dicembre 1914, si scrive di *Charming Widows*, con un atto speciale, *Ma Chérie*, dove tra quattordici danzatori spiccano Mercedes Badere ed Enrico Zanfretta.

Anche le notizie in cronaca sono utili. La «Des Moines Tribune» dello Iowa, il 16 giugno 1931, annuncia che Rose Lorenz, allieva di Enrico Zanfretta e di Mikhail Mordkin<sup>111</sup>, sposa Karl Schwartz. L’abbinata di maestri italiani e russi nel curriculum è una garanzia degna di rilievo.

«The Evening News Harrisburg» del 13 luglio 1936 riferisce che Pauline O’Neal, ballerina, allieva di Enrico Zanfretta, è in visita alla sua famiglia in città. Il nome Zanfretta fa notizia.

## **Enrico Zanfretta, maestro a New York**

A Zanfretta che, alla fine degli anni Trenta impartiva lezioni a New York alle ballerine del teatro leggero e del cinema, con il sostegno del Federal Dance Project, una costola del New Deal del Presidente USA Franklin Delano Roosevelt ideata per dare lavoro ai disoccupati dopo la grande depressione economica del 1929, la Alonso afferma, come si è detto, di dovere la brillantezza del suo riconosciuto virtuosismo.

---

111. Mikhail Mordkin (Mosca 1880 – New York 1944) si diplomò alla scuola del Bolshoi moscovita nel 1899 e quello stesso anno fu nominato maître de ballet. Si unì poi ai Ballets Russes di Diaghilev nel 1909 come primo ballerino. Restò a Parigi per ballare con la Divina Anna Pavlova (*La morte del cigno*). Formò la sua compagnia, l’All Star Imperial Russian Ballet, girando gli Stati Uniti nel 1911 e nel 1912. Tornò quindi al Bolshoi dove fu nominato direttore nel 1917. Lasciò la Russia dopo la Rivoluzione d’Ottobre, spostandosi in Lituania e stabilendosi infine negli Stati Uniti nel 1924. Nel 1926 fondò il Mordkin Ballet, per il quale coreografò un *Lago dei cigni* completo e molti altri balletti. La sua compagnia comprendeva artisti illustri come Hilda Butsova, Felia Doubrovska, Pierre Vladimiroff, Vera Nemtchinova e Nicholas Zvereff. Dopo una tournée europea, la compagnia si sciolse nel 1926.

Mordkin continuò a operare come artista e insegnante indipendente, anche alla Cornish School negli anni Venti. Con i suoi studenti negli Stati Uniti formò un nuovo Mordkin Ballet nel 1937. La sua allieva Lucia Chase nel 1939 fondò un gruppo più ampio, il Ballet Theatre, ora American Ballet Theatre.

Gli *unemployed dancers*, in questo quadro, erano sostenuti da una politica che guardava a sinistra e si schierava in posizioni anti-naziste a favore degli immigrati dall'Europa.

Enrico Zanfretta è parte di questo progetto socio-culturale, come risulta agli atti:

*September 9, 1936. Report of the Federal Dance Theatre on the continuing auditions at the Artef Theatre lists boards members. Non ballet board includes Nadia Chilkovsky, Esther Junger, Edwin Strawbridge, Lucile Marsh; ballet board consists of Enrico Zanfretta, Constantin Kobeloff, Hilda Butsova. Sixty dancers have been "requisitioned", but only two are on the payroll at this time. Nonrelief status of many applicants holding up requisitions...<sup>112</sup>.*

Del resto, cosa potevano fare i danzatori a New York? Quali possibilità di lavoro erano accessibili per loro? Era senz'altro il teatro musicale di intrattenimento quello a cui potevano più facilmente accedere. Solo al Metropolitan si programava il balletto "serio", che era visto come specchio di una società gerarchizzata, quella europea, lontana e diversa dal sistema democratico americano<sup>113</sup>.

I danzatori professionalmente rifiniti, italiani, francesi, inglesi, russi, parevano venuti dalla luna per sbarcare nel Nuovo Mondo dove, a fronte dell'insorgere della modern dance, con gli a soli di auto-espressione di pionieri e amateur, c'era carenza di aspiranti *ballet dancer wasp*.

Le prime ballerine americane, Mary Ann Lee (1823-1899), allieva di Coralli all'Opéra di Parigi, protagonista di *Giselle* a Boston nel 1846, installata a Filadelfia, e Augusta Maywood (nata nel 1825 forse a New York e scomparsa nel 1876 a Lwów, nell'impero austro-ungarico, ora Lviv in Ucraina), allieva di Coralli e Mazilier a Parigi, la quale si esibì anche alla Scala nel 1848, erano entrambe di famiglia teatrale. Piacque metterle in rivalità in un balletto orientalista, *The Maid of Cashemire* (1837)<sup>114</sup>.

112. Cfr. Graff, Ellen, *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, Durham, USA, Duke University Press, 1997, Appendix *Chronology of the Federal Dance Project* (january 1936-december 1937).

113. Cfr. Martin, John, *America Dancing*, New York, Dance Horizons, 1968; Chalfer Ruyter, Nancy Lee, *Reformers and Visionaries: The Americanization of the Art of Dance*, New York, Dance Horizons, 1979; Thomas, Helen, *Dance, Modernity and Culture, Explorations in the sociology of dance*, Routledge, London-New York, Taylor & Francis Group, 1995.

114. Cfr. Aloff Mindy, Gottlieb, Robert, a cura di, *Dance in America: A Reader's Anthology*, Library of America, 2018.

## Enrico Zanfretta, insegnante

Una volta orientato all'insegnamento, lasciate le tavole del palcoscenico, la scuola del maestro Zanfretta funzionava al 236 della East 73th, Upper West Side, nello scantinato della Rutgers Church presbiteriana, situata lì dal 1926.

La attivò nel solco del progetto federale per la danza di cui sopra, sotto il patrocinio della Amministrazione Opere Pubbliche. La classe costava da 25 a 50 cent<sup>115</sup>.

In un annuncio pubblicitario l'indirizzo della scuola di Enrico Zanfretta M. B. (Master of Ballet) è invece 1658 Broadway (**Fig.12**).

La sua Calling Card (**Fig 13**) conservata alla NYPL porta l'indirizzo 152 West 44 Street, con i numeri stampati cancellati, compreso il telefono, e quelli aggior-



Fig. 12. Advertising del Ballet Master Enrico Zanfretta.



Fig. 13. Biglietto da visita di Enrico Zanfretta, New York Public Library.

nati scritti a mano. Evidentemente la sede delle lezioni di Enrico Zanfretta non era fissa; e forse la sua attività poteva guadagnare nell'associarsi a quelle di altri docenti e in più sedi.

Sul «New York Times» del 9 novembre 1913 compare, ad esempio, un invito per apprendere balli e danze di sala, pubblicato nella zona di annunci pubblicitari intitolata Instruction-Dancing:

*Dimant & Zanfretta Studio – All styles of dancing taught: Hesitation, Boston, One Step, Tango, Society Trot, Frisco Walk, Maxixe – Open 9:30 a.m. to 10,30 p.m. daily – 36 West 46 St, near 5th Av. Bryant 3746*

115. Cfr. Campoy, Ana, *Dancers who stretch the limits*, in Lydia Chávez, a cura di, *Capitalism, God, and a Good Cigar: Cuba enters the twentieth-first Century*, Durham, USA, Duke University Press Books, 2005, p. 96.

Il prof. J. Dimant<sup>116</sup> aveva aperto la sua scuola nel 1892, pretendendo di aver studiato alla scuola imperiale di San Pietroburgo. Hesitation è uno stile lento e strisciato al suolo del valzer all'inglese; maxixe (Fig. 14), ballo di fusione euro-africano, è il nome proprio del cosiddetto tango brasiliano, arrivato negli USA ai primi del Novecento.

## Enrico Zanfretta, maestro di Alicia Alonso

Alicia Alonso ricorda Enrico Zanfretta, per come appariva nella sua veste di insegnante severo:

“seduto al centro della sala, senza accompagnamento musicale, ma con l'aiuto di un bastone manteneva una stretta disciplina”<sup>117</sup>.

L'immagine che risulta da questo ricordo è molto simile a quella, notissima, di Enrico Cecchetti sulla sua poltroncina con la canna alla mano, nel disegno originale degli anni Venti di Randolph Schwabe.

“Le classi di Zanfretta erano eccellenti, secondo le più pure tradizioni della scuola italiana. Con lui ho acquisito la nettezza tecnica e la velocità nel lavoro dei piedi. Siccome alle sue classi prendevano parte molti alunni poco adatti al ballo, Zanfretta faceva commenti su di loro in italiano, molto caustici e divertenti, credendo che nessuno capisse. Dalla nostra reazione (di Alicia e del marito Fernando Alonso), ben presto ha compreso che eravamo latini e, scoprendo le mie doti per



Fig. 14. Matchiche-Maxixe.

116. [https://archive.org/stream/danceindexunse\\_18/danceindexunse\\_18\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/danceindexunse_18/danceindexunse_18_djvu.txt) (u.v.: 10 marzo 2020); Foster, Susan Leigh, *Valuing Dance, Commodities and Gifts in Motion*, Oxford University Press, 2019, pp. 109-110.

117. Cfr. Cabrera, Miguel, *El Ballet en Cuba*, Buenos Aires, Balletin Dance Editions, 2010, p. 39.

ballare, praticamente mi dedicava la classe, anche avendo decine di alunni”<sup>118</sup>.

Quanto alla tecnica “l’italiano Enrico Zanfretta..., un signore piuttosto maturo... padroneggiava l’antica scuola italiana, oggi scomparsa. Mi ricordo particolarmente il suo lavoro nelle cosiddette ‘batterie’ con l’enfasi che metteva per ottenere rapidità e pulizia nel movimento dei piedi in aria”<sup>119</sup>.

Come si sa, i dati rimbalzano tra libri e studi, portando con sé le eventuali inesattezze; ed ecco che del professore italiano si scrive:

“... il maestro Zanfretta ... poneva l’accento sul lavoro dei piedi pulito e veloce nelle sue classi. La sua allieva, la ballerina Alicia Alonso, ha descritto il training di Zanfretta come quello che le ha fornito l’abilità di usare i piedi con grande rapidità...”<sup>120</sup>. E si afferma, per convenzione, che era portatore di: “stile italiano, derivato da Carlo Blasis: dorso forte, estensione moderata, piedi svelti”<sup>121</sup>.

Da notare che, a complicare le cose, le storpiature dei nomi stranieri, frequenti e difficilmente controllabili nel Nuovo Mondo, fecero sì che talvolta il cognome Zanfretta – questo secondo l’*historiador* del Ballet Nacional de Cuba Miguel Cabrera –, fosse pronunciato e scritto “Zanfretti”, echeggiando quello di Enrico Cecchetti.

Enrico Zanfretta, come diceva la Alonso, era sprezzante rispetto ai modi semplificati e rapidi di insegnamento della danza all’uso americano. Vale a dire quel tanto che bastava a prepararsi per le scene del teatro musicale leggero.

“Il suo stile era arcaico con polsi svolazzanti e profonde riverenze” – si criticò da un’ottica “moderna”<sup>122</sup>.

Conformandosi al sistema di valori democratici e capitalisti americani, pur mentre cercavano di restare ancorati alla tradizione della madre patria, i maestri russi e italiani, oltre a quelli danesi, e ai francesi specie in Louisiana, furono artefici dell’introduzione del balletto negli USA, anch’esso un immigrante che doveva trovare il suo posto nella nuova casa oltreoceano<sup>123</sup>.

Molti nomi italiani si trovano in una lista ballettistica dovuta alla studiosa Ann Barzel<sup>124</sup> che ha indagato con cura in quel vasto pelago di emigranti dello spetta-

118. Cfr. Cabrera, Miguel, op. cit., 2010, p. 29.

119. Cfr. Alonso, Alicia, *Diálogos con la danza*, Letras Cubanas, La Habana 2010, p. 319.

120. Cfr. Zeller, Jessica, op. cit., 2016, p. 98.

121. Cfr. Rodger, Gillian M., *Champagne Charlie and Pretty Jemima, Variety Theatre in the Nineteenth Century*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, and Springfield, 2010.

122. Sulla questione dell’arcaicità dello stile italiano cfr. Zeller, Jessica, op. cit., 2016, cap. 5, e [https://archive.org/stream/danceindexunse\\_18/danceindexunse\\_18\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/danceindexunse_18/danceindexunse_18_djvu.txt) (u.v.: 10 marzo 2020), dove addirittura pare che il padre di Enrico Zanfretta fosse a sua volta un maestro di ballo, cosa di cui non si conosce documentazione certa.

123. Cfr. Sibert Cather, Willa, *Training for the Ballet, Making American Dancers*, in «McClure’s Magazine», n 41, 1913, pp. 85-95, <https://cather.unl.edu/writings/nonfiction/nf004> (u.v.: 10 marzo 2020).

124. [https://archive.org/stream/danceindexunse\\_18/danceindexunse\\_18\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/danceindexunse_18/danceindexunse_18_djvu.txt) (u.v.: 10 marzo 2020).

colo, dove la capacità di adattamento alla cultura “bassa” del Nuovo Mondo non mancò affatto, sfruttando da parte italiana una duttilità ben nota e anche un’attitudine anti-elitaria, da bravi operai del teatro, abili tuttofare. Non ebbe corso purtroppo il progetto di un’associazione professionale dei maestri italiani negli USA. La Alonso stessa spiega la “scomparsa” virtuale della scuola italiana, con l’emigrazione dei maestri in tutto il mondo, dove disseminarono tanti allievi, protagonisti a loro volta di una diaspora<sup>125</sup>.

In Italia d’altro canto, come si sa, l’opera lirica la ebbe vinta sul balletto. Le radici italiane diedero i loro frutti nel mondo intero e anche nella Isla Grande del Caribe, la Cuba di Fidel Castro, grande sostenitore del balletto nazionale in un paese tutt’altro che affluente considerando la danza come il più prezioso gioiello culturale del paese.

---

Tra i nomi di spicco dei maestri italiani, oltre alla già citata Malvina Cavallazzi, da ricordare Luigi Albertieri (Milano 1860-New York 1930), maestro di Fred Astaire, Vincenzo Celli (vero nome Yacullo; Salerno 1900-Greenich 1988), Rosina Galli (Napoli 1892-Milano 1940), Stefano Mascagno (1877-1950), figlio del maestro Ernesto Mascagno, istruito dal padre al San Carlo di Napoli, che entrò a far parte dell’American National Association of Dance Masters. La moglie, Josephine Mascagno ne trasmise il metodo didattico in un manuale, *Explanatory Notes of Ballet Technique: Embracing Bar Exercises, Port de Bras, Adagio and Allegro*, New York 1918. Su Mascagno maestro di danzatori e coreografi di rilievo negli USA cfr. <https://christensenfamilycollection.omeka.net/biography> u.v.: 10 marzo 2020).

125. Cfr. Pedro Simón, op. cit. pagg. 337-338. Da rilevare che le relazioni tra il balletto fiorito nella Cuba castrista e il balletto russo, considerate ovvie per via dell’alleanza politico-economica in funzione anti-USA necessaria a sostenere gli sforzi rivoluzionari nell’isola, non sono state alla base della nascita della compagnia, della scuola e dello stile cubani, vista la formazione americana con russi emigrati di Alicia Alonso, la quale sarà la prima ballerina “americana” a esibirsi in Russia nel 1957 a Mosca e nel 1958 a Leningrado. Cuba entrò nell’alleanza di cooperazione tra i paesi socialisti Comecon nel 1972 mantenendo stretti legami con i sostenitori-padroni fino al crollo dell’Unione Sovietica nel 1991. Oggi, dopo la crisi del regime amico venezuelano, è la Russia a fornire petrolio all’antico alleato caraibico, pur sempre strategico.

## Bibliografia

Amberg, George, *Ballet in America – The Emergence of an American Art*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1949.

Macqueen-Pope, W., *The Rise and Fall of the Pantomime Harlequinade*, Christmas Edition, illustrated by Illingworth, «Daily Mail Annual for boys and girls», December 1954.

Tozzi, Lorenzo, *Il balletto pantomimo del Settecento*, Gaspare Angiolini, L'Aquila, L. U. Japadre, 1972.

Raimondi, Ezio, a cura di, *Il sogno del coreodramma*, Salvatore Viganò, poeta muto, Bologna, Il Mulino, 1984; *Il coreografo perduto* in *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Salvatore Viganò, *Prometeo, Libretto del ballo*, a cura di Stefano Tomassini, Torino, Legenda, 1999.

Flavia Pappacena, a cura di, Beaumont, Cyril W., Idzikowski, Stanislas, *Fare danza, Teoria e pratica del metodo Cecchetti*, vol. 1, Gremese, Roma 1989, II ed. riveduta e corretta 1991; III. ed. 2001.

Guest, Ivor, *Ballet in Leicester Square, the Alhambra and the Empire, 1860-1915*, Dance Books, London 1992.

Poesio, Giannandrea, *The Language of Gesture in Italian Dance from Commedia dell'Arte to Blasis*, tesi presentata al Department of Dance Studies, University of Surrey, 1993.

LaGumina Salvatore J., Cvaioli Frank J., Primeggia Salvatore, Varacalli Joseph A., *The Italian American Experience: An Encyclopedia*, Taylor & Francis/Routledge, 2000.

Flavia Pappacena, *Ricostruzione della linea stilistica di Carlo Blasis*, in «Chorégraphie», vol I, Booklet, Milano 2003.

Katherine Sorley Walker, *The Espinosas: A Dancing Dynasty, 1825-1992*, in «Dance Chronicle» vol. 30, n. 2, 2007, pp 155-253.

Pappacena, Flavia, a cura di, Carlo Blasis, *Trattato dell'arte della danza*, Roma, Gremese, 2008.

Sasportes, José, a cura di, *La danza italiana*, Torino, EDT, 2011.

Melnick Ross, *American Showman, Samuel 'Roxy' Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry*, New York, Columbia University Press, 2012.

Simonson, Mary, *Body Knowledge, Performance, Intermediality, and American entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, Oxford University Press, 2013.

Pappacena, Flavia, *Il linguaggio della danza classica, Guida all'interpretazione delle fonti iconografiche*, Gremese, Roma 2012, anche in inglese e in francese.

Zeller, Jessica Rachel, *Shapes of American Ballet – ETD (Ohio Link)*, Dissertation 2012

[https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=osu1336152425&disposition...](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1336152425&disposition...)  
(u.v.: 10 marzo 2020).

Hurwitz, Nathan, *A History of the American Musical Theatre, No Business like it*, London-New York Routledge, 2014.

Massari, Noemi, *Gesti convenzionali e arte mimica nell'Ottocento italiano*, in «Danza e Ricerca», numero 6, marzo 2015.

Onesti, Stefania, *Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura*, in «Danza e Ricerca», numero 6, marzo 2015.

Di Tondo, Ornella, Pappacena Flavia, Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 2019.

Kowal, Rebekah J., *Dancing the World Smaller, Staging Globalism in Mid-Century America*, Oxford University Press 2020.

Zambon, Rita, *Gennaro Magri* [https://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-magri\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-magri_(Dizionario-Biografico)/) (u.v.: 10 marzo 2020).

Sulcas, Roslyn, *From the Music Hall to Ballet Royalty: A British Tale*, in «New York Times», 7 gennaio 2021.