

Samantha Marenzi*

I disegni di Stella Bloch al confine tra danza e scrittura

31 dicembre 2020, pp. 61-84

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11809>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution Non-Commercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: danzaericerca@unibo.it

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

Abstract

Il saggio prende in esame l'avventura artistica di Stella Bloch, danzatrice americana attiva negli anni Venti, autrice di disegni sulla danza e di contributi teorici. Nella sua esperienza la pratica si intreccia con la traduzione visiva del movimento e con lo sviluppo di un pensiero sulla danza, forgiati da tre rivelazioni. Isadora Duncan, che costituisce il primo impulso alla danza. Bloch studierà con le sue allieve e farà parte del loro gruppo sposandone la filosofia. L'Oriente, che visita seguendo il suo mentore e marito Ananda Coomaraswamy, che la inizia alla conoscenza dell'arte e della cultura asiatica. La cultura afroamericana, che fa rinascere quel legame tra danza e comunità che l'Occidente aveva perduto. Attraverso il disegno, Stella Bloch farà sue queste danze creando una zona di confine tra le tecniche del corpo e i processi di scrittura.

The essay examines the artistic adventure of Stella Bloch, an American dancer active in the 1920s, author of drawings and theoretical contributions on dance. In her experience the practice is intertwined with the visual translation of movement and with the development of a thought on dance, suggested by three revelations. Isadora Duncan, who constitutes the first impulse to dance. Bloch will study with her pupils and collaborate with their company. Eastern culture, that she knows thanks to her mentor and husband Ananda Coomaraswamy, who introduces her to the knowledge of Asian art. African American culture, which revives the link between dance and community that the West had lost. Through drawing, Stella Bloch will deeply know these dances by creating a border area between body techniques and writing processes.

* Università di Roma Tre, Italia.

Samantha Marenzi

I disegni di Stella Bloch al confine tra danza e scrittura

Stella Bloch è stata una danzatrice. Lo è stata nel senso assoluto di come si intendeva la cultura coreutica nei primi decenni del Novecento, dove la stessa importanza del movimento del corpo avevano l'elaborazione di un pensiero sulla danza, lo sviluppo di una visione, la relazione con le altre arti, la pedagogia, e non da ultimi un allenamento spirituale e una preoccupazione sociale. Americana, esperta di danze asiatiche di cui fa esperienza diretta e sul campo, Stella Bloch è una figura sintomatica di questo intreccio a cui partecipa attraversando il terreno della danza anche con la scrittura, che la vede autrice di saggi e articoli, e col disegno, una pratica artistica che caratterizza tutta la sua vita. Considerata la vivacità dei rapporti tra danzatori e artisti visivi nella stagione dell'affermazione della danza come linguaggio espressivo e terreno di ricerca creativa, e visto il grande interesse che pittori e scultori riservano alla danza col suo apporto di vitalità alla figura umana e la sua capacità di risvegliare valori e canoni antichi, la pratica del disegno pone Stella Bloch nel doppio ruolo di performer che produce segni impalpabili e metamorfici nella memoria degli spettatori, e di testimone che consegna la danza ai segni duraturi dell'arte grafica.

Alla luce di alcuni studi recenti che hanno fatto emergere l'avventura artistica di Stella Bloch¹ dal vivace contesto della danza americana degli anni Venti, questo contributo vuole leggerne la traiettoria individuando gli aspetti sintomatici di temi e problemi che debordano dalla vicenda singola e mostrano la trama del rapporto della danza con la cultura di inizio Novecento, dall'arte visiva alle istanze politiche, dalla dimensione religiosa all'influsso delle tradizioni orientali, fino al legame tra i rapporti interpersonali e le iniziazioni artistiche.

1. Mi riferisco alla Tesi di Kimberly Dawn Crowsell, *Stella Bloch and the Politics of Art and Dance*, discussa alla University of Victoria nel 2006 sotto la supervisione di Allan Antliff; al capitolo *Stella Bloch and "Up to Date" Java*, in Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 73-105; e alla monografia di Michael Coleman, *Stella Bloch. Art, Dance and a Remarkable Life. 1897-1999*, edita dall'autore nel 2019 e basata sui documenti d'archivio conservati alla New York Public Library. Malgrado l'assenza di note e riferimenti il libro di Coleman costituisce una fonte biografica inesauribile arricchita da frammenti di carteggi e pagine di diari. Ringrazio l'autore per avermelo inviato e per la disponibilità a condividere gli esiti del suo appassionato lavoro.

Una visione: Isadora Duncan e l'impulso alla danza

Nel 1915 Stella Bloch assiste a uno spettacolo di Isadora Duncan alla Metropolitan Opera House di New York. In scena con lei ci sono le giovani Isadorables, le allieve provenienti dalla scuola tedesca che la danzatrice porta in America negli anni della Prima Guerra Mondiale e che adotta sia per facilitarne gli spostamenti, sia per consegnare loro il nome, e con esso l'eredità tecnica e culturale, della sua esperienza di danza. Già alla fine del 1914 le ragazze si erano esibite in America suscitando l'interesse del pubblico e, nelle loro coetanee, un forte desiderio di danzare.

I primi decenni del Novecento sono costellati di visioni come quella di Stella Bloch. Per lei Isadora Duncan diventa un'ossessione, una guida ideale che cambia il corso della sua vita, un modello e una fonte di ispirazione. Stella, il cui principale interesse in quegli anni è il disegno, inizia a far rivivere quella visione, e ad alimentare quell'innamoramento, su decine di fogli in cui tratteggia i gesti e i movimenti della danzatrice e delle sue allieve, contribuendo alla grande produzione grafica su Isadora che prolifica nei luoghi dove lei si esibisce e si declina in decine di stili differenti. Come tracce lasciate dal suo passaggio, le opere e i disegni che la raffigurano costituiscono un patrimonio di grande interesse nella storia dell'arte di inizio secolo e nell'intreccio tra la danza e le altre arti.

Se da un lato l'approdo della danza al dominio dell'arte passa attraverso l'ingresso dei danzatori negli atelier e nelle opere di grandi maestri, dall'altro la quantità di giovani artisti che prendono a modello il corpo danzante provoca una diffusione capillare e una dilatazione temporale dei suoi gesti e dei suoi movimenti, fino a influenzare i canoni estetici e i codici figurativi delle arti visive moderne. Se il teatro principale di questo processo è Parigi, dove Isadora riservava i biglietti dei suoi spettacoli agli studenti di scuole e accademie di belle arti, anche l'America, la terra d'origine con cui la danzatrice avrà un rapporto controverso, costituisce in tal senso uno scenario interessante, caratterizzato dalla ricerca di una identità culturale a cui la danza dà un importante contributo. A differenza dell'eterogeneità della provenienza degli artisti francesi di cui diventa soggetto e musa, i disegnatori e gli intellettuali che si interessano a Isadora Duncan negli Stati Uniti appartengono quasi tutti ad ambienti politici di stampo socialista e addirittura anarchico². Bastino gli esempi di John Sloan, l'illustratore del mensile socialista «The Masses»; del poeta Carl Sandburg, vero e proprio simbolo della solidarietà democratica e delle battaglie in difesa degli oppressi; e di Max Eastman, scrittore e attivista politico che per un periodo si lega sentimentalmente a Lisa Duncan, una delle Isadorables. Le istanze e i valori di questi intellettuali caratterizzeranno l'avventura di Stella Bloch come scrittrice, disegnatrice e danzatrice.

Studiando l'ambiente artistico parigino di inizio secolo avevo immaginato il rumore delle matite che durante gli spettacoli agivano veloci sugli album e i programmi di sala, producendo segni "incon-

2. Cfr. Sharyn R. Udall, *Dance and American Art. A long Embrace*, University of Wisconsin Press, Madison 2012, in particolare il capitolo *Class, Vice, and the Revolt against Puritanism*, pp. 223-252.

sci”, fatti senza guardare il foglio, e appunti visivi per opere future³. Avevo inoltre tracciato le biografie artistiche di alcuni degli autori che con le loro immagini hanno contribuito alla formazione della cultura, se non a un vero e proprio culto, della danza e in particolare di Isadora Duncan⁴. Il caricaturista anarco-sindacalista Jules Grandjouan ad esempio, che sfugge agli arresti per delitti d’opinione rifugiandosi nel 1911, grazie alla danzatrice, nella scuola di Darmstadt, da lei fondata e diretta da sua sorella Elizabeth. Da lì provengono le figlie-allieve, e lì Grandjouan sviluppa la sua visione del nudo come raffigurazione di un corpo non più immobile, languido e passivo, ma capace di agire nell’immagine trasformandola col suo ritmo e con la sua presenza. Dedicherà a Isadora mostre e pubblicazioni e la disegnerà per tutta la vita, anche quando, quasi cieco, continuerà a vederla danzare sulla scena della sua memoria⁵. O ancora André Dunoyer de Segonzac, vicino agli ambienti della moda e alle élite mondane e culturali che disegna danzatori e pugili come i portatori della vitalità nell’immagine. Segonzac aveva pubblicato nel 1910 *Dessins sur les danses d’Isadora Duncan*, su cui compariva per la prima volta il poema, spesso ripubblicato, *La Danseuse de Diane* di Fernand Divoire. È a Divoire che si deve il felice nomignolo dato alle allieve, e il libro che consacra l’immagine della Duncan come discendente dalle antiche divinità, quell’*Isadora Duncan, fille de Prométhée* stampato nel 1919, dove figurano i disegni di Émile-Antoine Bourdelle, artista importante nell’iconografia della Duncan e nel dialogo tra matrici antiche e soluzioni artistiche moderne. Lo scultore, che le dedica diversi scritti e centinaia di disegni, aveva fatto emergere i suoi movimenti nei gesti delle Muse che circondano Apollo nel fregio della facciata del Théâtre des Champs-Élysées inaugurato nel 1913.

È una vertigine seguire gli intrecci e le relazioni tra questi artisti, al fianco dei quali si formano molti giovani americani e che trovano nelle forme del libro illustrato, dell’album e di quei materiali al confine tra i programmi di sala e il libro d’arte degli strumenti nuovi ed efficaci per far circolare le immagini, prolungare l’effetto del movimento della danzatrice e legare i loro nomi al suo, proiettando la loro influenza nella nascente cultura moderna d’oltreoceano⁶. Tra questi artisti riveste un ruolo

3. È Richard Buckle a parlare di «disegni inconsci» a commento della produzione grafica di Valentine Gross nel volume *Nijinsky on stage*, Frances Kennet, London 1971. Riguardo ai disegni sui programmi di sala il riferimento è a Charpentier-Mio, autore di centinaia di statuine, bozzetti, rilievi e piccole *plaquettes* in bronzo ispirate ai grandi danzatori del suo tempo di cui schizzava i movimenti durante gli spettacoli. Si veda su di lui il catalogo introdotto da Maurice Pourchet *Charpentier-Mio et la Danse*, Courmand, Paris 1953.

4. Cfr. il mio *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018, in particolare alle pp. 234-251.

5. La riflessione sul disegno dal vivo che deve staccarsi dalle nature morte e guardare al corpo in movimento è nell’articolo di Jules Grandjouan, *La rythmique et la danse*, in «L’Art et les artistes», Février 1920, pp. 214-218. Per una retrospettiva, si veda Claire Rousier (sous la direction de), *Grandjouan dessine Duncan*, Centre National de la Danse, Pantin 2005.

6. In altre sedi mi sono occupata dell’intenso dialogo tra arte francese e modernismo americano nell’iconografia della danza dei primi decenni del Novecento. Si vedano ad esempio i miei saggi *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 9, dicembre 2017, pp. 37-75, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7672/7448> (u.v. 2/8/2020), e *L’art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen*, in «Focales», n. 3, 2019, pp. 1-12, online: https://focales.univ-st-etienne.fr/docannexe/file/2271/samantha_marenzi.pdf (u.v. 2/11/2020).

importate Abraham Walkowitz, che segue le tournées americane della Duncan dal 1908 al 1916 dopo averla conosciuta nell'atelier di Rodin, negli anni di formazione trascorsi a Parigi. Tornato a New York, dove stringe una forte amicizia con Elizabeth Duncan negli anni della guerra, quando la scuola di Darmstadt viene spostata in America, Walkowitz contribuisce alla formazione dell'avanguardia artistica diventando uno dei principali rappresentanti del modernismo statunitense. La sua prima mostra personale è ospitata dalla 291, la galleria del movimento della Foto-secessione impegnato nella affermazione artistica della fotografia, un vero e proprio epicentro dell'arte moderna sia americana che europea. In quella occasione il critico Charles Caffin, una delle penne più autorevoli e attive del movimento, aveva descritto questo artista come «dotato di una immaginazione da attore, capace di sentire nei suoi stessi muscoli lo sforzo dell'azione» e, coi disegni di Isadora Duncan, di suggerire non solo «la fluidità del movimento ma anche la connessione tra una parte e l'altra, fino a unificare il movimento in un insieme armoniosamente equilibrato e ritmicamente correlato»⁷.

Stella Bloch assiste a una mostra di Walkowitz allestita alla Daniel Gallery nel 1917 sotto il titolo *Interpretation of the Dances of Isadora Duncan*, tutta dedicata alla danzatrice. L'esposizione ha uno strano effetto su di lei, che percepisce la scossa di un piccolo corto circuito comprendendo che i suoi disegni, acerbi, grezzi, ancora poco personali, addirittura ingenui al confronto di quelli che vede esposti, sono per lei non solo un gesto artistico, ma un impulso alla pratica della danza. Quella reazione fisica che vibra nei disegni di Walkowitz in lei si traduce fin dalla prima visione del 1915 in una azione reale connessa al gesto grafico. Stella infatti disegna Isadora e dopo averne studiato la traccia visiva improvvisa i suoi gesti, li trasforma in movimento. Li riconsegna alla danza facendoli passare attraverso il suo corpo e la sua immaginazione e – come vedremo – stabilendo un rapporto nuovo e articolato tra il movimento e la sua raffigurazione. Disegnando, Stella studia e comprende la danza sia col corpo che con la mente.

Come molti degli artisti qui elencati, anche Stella Bloch affianca al disegno la scrittura, probabilmente lasciandosi influenzare dai materiali prodotti in occasione degli spettacoli, materiali che Isadora voleva sempre al confine tra una dimensione poetico-artistica e le necessità informative e promozionali. In questi materiali, dove le immagini hanno un ruolo primario e indicano l'appartenenza della Duncan al dominio dell'arte (differenziandosi dalle fotografie in posa realizzate in studio che caratterizzano brochure e libretti promozionali di altri performer), la scrittura è spesso connotata da un lirismo che allontana la figura di Duncan dalla realtà dello spettacolo per consegnarla alla sfera della religione e della poesia. Anche quella sperimentata da Stella Bloch non è una scrittura descrittiva della danza né esplicativa dei suoi propri disegni. Come dimostrerà la sua futura e più matura produzione saggistica, scrivere costituisce la terza via di canalizzazione dell'energia che riceve dall'osservazione della danza, che sempre susciterà in lei queste tre reazioni: l'azione del corpo, l'elaborazione della mente, la

7. Traduco dall'articolo di Charles Caffin apparso sul «New York American» e riportato nella rivista della Foto-secessione «Camera Work» (da cui cito), n. 41, January 1913, p. 29.

raffigurazione grafica come sigillo tra le due.

Stella Bloch, ebrea nata in Polonia, era giunta piccolissima negli Stati Uniti con sua madre che era subito entrata prima a lavorare, e poi in società, con la sartoria di famiglia. Stimolata dai cugini, con cui costituisce un piccolo clan saldamente coeso per tutta la vita, Stella si dedica con grande passione al disegno sfruttando come guida lo sguardo del cugino Richard Offner, studioso di storia dell'arte che sarebbe diventato uno dei maggiori esperti di pittura italiana del Rinascimento, docente prima ad Harvard e poi alla New York City University. Richard le insegna a osservare i quadri, a vedere dentro e attraverso la forma, a studiare le sculture antiche di cui le invia dall'Italia le riproduzioni fotografiche. È grazie alla sua intercessione che la giovane ottiene il permesso di frequentare una scuola d'arte dove affina le tecniche senza però trovare nel percorso e nei precetti accademici l'entusiasmo e la forza della sua pratica più selvatica.

Stella Bloch inizia dunque a studiare la danza di Isadora Duncan disegnandola e poi incarnando i suoi disegni alla ricerca di una percezione fisica. Mentre prova e ripete i movimenti si fa fotografare, osservando poi se stessa nell'istantanea. I disegni sono le mappe di un patrimonio gestuale e le fotografie lo specchio che riflette un'immagine a sua volta organizzata secondo le regole dell'arte figurativa. Del resto la danza di Isadora era fortemente intrecciata alle immagini non solo come destinazioni e fissazioni, traduzioni artistiche dell'azione reale, ma anche come sorgenti: le immagini dell'antichità, quelle del Rinascimento italiano, le figure di un altro tempo a cui ridare vita non solo imitandone le forme, ma scatenandone le forze attraverso la riattivazione dei loro valori e dei loro significati pagani, sacri, misteriosi. È nella pratica, e in modo quasi istintivo, che Stella assume la lezione delle immagini come maestre di danza.

A fotografarla in questa prima fase sperimentale è il fratello minore di Richard Offner. Compagno fedelissimo delle sue avventure artistiche, sociali e intellettuali, Mortimer Offner si sarebbe affermato negli anni successivi come fotogstella siafo studiando nella scuola di Clarence H. White, uno dei padri della fotografia artistica di stile pittorialista e tra i fondatori della Foto-secessione, e poi diventando uno dei maggiori ritrattisti prima a Broadway e poi a Hollywood, dove fotograferà molte star del cinema e si avventurerà in una nuova carriera da sceneggiatore stroncata dal suo inserimento nelle liste nere che lo segnalano come comunista. Mortimer Offner fotografa Stella Bloch all'aperto⁸ mentre sperimenta passi e movimenti della danza libera basandosi sì sull'imitazione, ma filtrata dall'esperienza del disegno. In mancanza di uno sguardo esterno che la corregga e la guidi, Stella amplifica il suo stesso

8. Mortimer Offner realizza anche delle riprese in movimento che Stella per anni studierà e mostrerà ad amici e collaboratori. Nello stesso periodo altri fotografi, insieme ai danzatori, sperimentavano le riprese cinematografiche. Proprio Adolph Bolm, con cui Stella lavorerà, era stato ripreso da Karl Struss, allievo e braccio destro di Clarence H. White che avrebbe poi ottenuto grandi successi (e un Premio Oscar) come cameraman e direttore della fotografia a Hollywood. Bolm continuerà a sperimentare la sua danza in versione cinematografica collaborando con il regista Dudley Murphy e con Ruth Page, sua allieva, tra le prime coreografe a produrre riprese video delle prove e sperimentare dei brevi filmati di performance realizzate per la macchina da presa.

sguardo attraverso le immagini che fissano i suoi gesti e le permettono di confrontare l'effetto esteriore con lo stato corporeo, energetico ed emotivo percepito durante le improvvisazioni. È proprio questo dialogo con le immagini a mostrare a Stella la differenza tra una attitudine esteriore e una presenza attiva, differenza su cui si baserà gran parte della sua esperienza di danza sempre filtrata dal disegno e caratterizzata dalla tensione tra osservazione, azione e traduzione visiva.

Le fotografie di danza, immagini artistiche che riprendono i danzatori in movimento, in studio o all'aperto, e che costituiscono un'alternativa alle fotografie dei danzatori, spesso ripresi nei costumi e negli atteggiamenti dei loro personaggi, sono un genere nuovo e molto diffuso in quegli anni. Contribuiscono anch'esse ad alimentare il desiderio di danzare fornendo un impulso al movimento e un modello di bellezza. Nel 1916, quando Stella è nel pieno della sua infatuazione e cerca vie per accedere al magistero di Isadora, viene pubblicato a New York *The Book of the Dance* del fotografo Arnold Genthe, uno dei grandi pionieri della fotografia di danza. Nel libro appaiono maestre e allieve delle maggiori scuole raffigurate attraverso la tecnica e l'estetica del pittorialismo, lo stile più diffuso nella fotografia artistica. Il volume si apre con la Duncan School e mostra Isadora e le sue allieve come sacerdotesse di un culto antico e allo stesso tempo portatrici di una grande modernità. Proprio grazie ad Arnold Genthe Stella Bloch riuscirà a entrare nell'ambiente delle Isadorables, a studiare e collaborare con loro. Comparirà anche lei nelle immagini delle Duncan Dancers con cui Genthe anni dopo illustrerà un suo articolo sulle danze dell'antica Grecia (fig. 1)⁹, argomento inflazionato nei primi decenni del secolo sul quale il fotografo, di origini tedesche e con alle spalle una formazione classica, è ritenuto autorevole sia per la conoscenza del mondo antico sia per il suo primato nell'ambito della fotografia di quella danza che fonda il suo rinnovamento proprio sulla riattivazione dei valori e delle forme delle antiche danze raffigurate nei fregi e sui vasi. È anche passando davanti al suo obiettivo che Stella si affermerà come danzatrice, e che incarna un *topos* della cultura coreutica del suo tempo apparendo sulla riva del mare – il cui movimento detta il ritmo della danza di ispirazione duncaniana –, circondata da veli leggeri che raffigurano la dinamica e rappresentano uno dei codici sia della danza libera che della sua raffigurazione¹⁰. Con la stessa formula Genthe fotografava decine di danzatrici, tra cui, naturalmente,

9. Arnold Genthe, *The Revival of the Classic Greek Dance in America*, in «Dance Magazine», February 1929, pp. 22-23. È lavorando su Genthe nel quadro dei miei studi sulla fotografia di danza che sono incappata in Stella Bloch, che figura tra le decine di danzatrici da lui riprese che affollano il suo archivio conservato e in gran parte digitalizzato dalla Library of Congress (<https://www.loc.gov/pictures/collection/agc/>). Il presente saggio rientra nel progetto di restituire una storia a quelle performer, in particolare alle meno celebri, facendo emergere il loro contributo alla cultura coreutica di inizio secolo caratterizzata anche dalla straordinaria diffusione del fenomeno. Per una prima ricognizione si veda il mio *Nel prisma delle immagini. La cultura della danza nella fotografia di Arnold Genthe*, in Samantha Marenzi – Simona Silvestri – Francesca Pietrisanti (a cura di), *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, Editoriale Idea, Roma 2020, pp. 171-217.

10. Sulla frequenza dell'utilizzo dei veli nelle raffigurazioni del movimento a inizio Novecento rimando a uno dei pannelli dell'*Atlante della fotografia di danza*, un progetto *in progress* realizzato dal gruppo di ricerca da me coordinato in collaborazione tra il Dams dell'Università Roma Tre e Officine Fotografiche Roma. I pannelli sono consultabili sul sito www.fotografiaedanza.it oltre che, parzialmente, in *ivi*, pp. 7-71 (in particolare sul tema dei veli alle pp. 24-31). Il debito

le Isadorables (fig. 2-3).

Stella Bloch viene a conoscenza della pubblicazione del libro di Genthe attraverso l'articolo illustrato *What These Dancers Mean to Us*, apparso il 10 aprile 1916 sull'«Every Week», che finisce nella sua collezione di ritagli, immagini e materiali sulla Duncan. La sua pubblicazione costituisce un indizio verso altri possibili interlocutori a cui rivolgersi per accedere a una dimensione professionale della danza. Servirà ancora un anno, trascorso a disegnare, scrivere, vedere spettacoli, improvvisare danze da sola allo specchio o all'aperto davanti alla macchina fotografica del cugino, per salire su un palcoscenico, ancora autodidatta ma da subito proiettata in una dimensione che trasformerà del tutto la sua vita privata, intellettuale e artistica.

Un incontro: Ananda Coomaraswamy e la scoperta dell'Oriente

Nell'estate del 1917 debutta a New York il Ballet Intime, la nuova compagnia creata dall'interprete e coreografo russo Adolph Bolm. Arrivato negli Stati Uniti nel 1916 alla guida dei Ballets Russes di Djagilev nella loro seconda tournée americana, Bolm ne aveva condiviso la gestione con un Vaclav Nižinskij al suo turbolento e breve ritorno sulle scene. A parte le difficoltà relazionali e organizzative, un brutto infortunio lo aveva costretto a fermarsi lasciando che il gruppo proseguisse senza di lui, che da quel momento non avrebbe più lasciato l'America.

Quello del Ballet Intime del 1917 è un programma tutto orientale. Non solo per i temi, come in molte coreografie dei Ballets Russes celebri per il loro seducente esotismo, ma per gli artisti coinvolti e l'universo culturale che gravita attorno a loro. Si esibiscono infatti Michio Ito, Ratan Devi e Roshanara. Performer giapponese da poco arrivato negli Stati Uniti dall'Europa, Ito aveva studiato con Jaques-Dalcroze e collaborato con William Butler Yeats all'allestimento del suo dramma *Nō At the Hawk's Well*, di cui era stato il protagonista oltre che il principale ispiratore. Sperimentando un metodo che fondesse le tecniche dell'attore giapponese con le istanze e i movimenti della ricerca coreutica e ritmica occidentale, in America avrebbe fondato una scuola oltre che raccolto grandi successi sia sulla scena teatrale che nel cinema hollywoodiano. Ratan Devi, al secolo Alice Ethel Richardson, era una interprete di musica tradizionale indiana, che aveva studiato a Kapurthala dove aveva vissuto insieme a suo marito, il celebre esperto di arte e cultura asiatica Ananda Coomaraswamy. La danzatrice anglo-indiana Olive Katherine Craddock – alias Roshanara – danzava sulle note di Ratan Devi in costumi e movenze indiane (essendo nata a Calcutta e avendo lì iniziato a studiare danza) e con l'esperienza di una ballerina che aveva collaborato con le maggiori compagnie europee, dai gruppi di Loïe Fuller ai

agli studi di Aby Warburg è dichiarato sia riguardo alla forma dell'atlante (da noi utilizzata su un campo di indagine specifico e come indicazione metodologica), sia riguardo alla formula del velo come sintomo del movimento nell'arte rinascimentale italiana e nelle sue matrici antiche.

Ballets Russes. Il Ballet Intime propone un Oriente “autentico” e allo stesso tempo contaminato con le tecniche occidentali, capace di incontrare il gusto americano dosando elementi tradizionali e istanze artistiche della ricerca europea. La presenza, sullo sfondo di questo progetto, di una figura rilevante come quella di Coomaraswamy, intellettuale impegnato proprio nel dialogo tra Oriente e Occidente e tra tradizione e modernità¹¹, è indicativa sia degli aspetti culturali che di quelli relazionali che caratterizzano questo gruppo di danzatori.

È per una coreografia di Roshanara che Stella Bloch viene ingaggiata. Il ruolo è semplice e non richiede molta tecnica (si tratta di quattro danzatrici che attraversano il palco camminando in silhouette), ma il contesto è professionale e l'ambiente vivace, formato da una rete di artisti e intellettuali. Più ancora del debutto sulla scena, che inaugura una carriera altalenante, sono gli incontri a rendere quell'evento una vera svolta nel destino della giovane. Ito sarà a lungo un suo interlocutore, Ratan Devi la inserirà da subito negli ambienti della danza e dell'arte newyorchese (presentandola ad esempio ad Arnold Genthe, che scatta molte fotografie ai protagonisti del Ballet Intime e che ha un certo potere nell'ambiente della danza), Bolm la coinvolgerà in altri spettacoli e le commissionerà l'acquisto di tessuti, costumi e accessori orientali in occasione dei suoi viaggi in Asia. Stella vi si recherà per la prima volta nel 1920-1921 al seguito di Ananda Coomaraswamy che sin da quel primo incontro diventerà suo mentore, amico, e, dal 1922, dopo aver ottenuto il divorzio da Ratan Devi (che era la sua seconda moglie), suo marito fino al 1930¹².

Convinto sostenitore della battaglia per l'indipendenza dell'India, attivista legato ai movimenti pan-asiatici, esperto di arte e divulgatore della cultura orientale in Occidente, Coomaraswamy era un discusso, carismatico, rispettato e influente intellettuale formatosi in Inghilterra che dopo aver viaggiato in diverse parti del mondo e vissuto tra India e Regno Unito, era arrivato nel 1916 a New York da Londra (in parte anche per fuggire dalla guerra e per sottrarsi alle conseguenze delle sue posizioni pacifiste e anticolonialiste) e accompagnava la tournée di sua moglie le cui performance di musica indiana raccoglievano grandi successi. Coomaraswamy teneva conferenze e *lectures*, talvolta presentava gli spettacoli con avvincenti lezioni sulle tradizioni musicali asiatiche, e proprio nel 1917 vendeva la sua collezione di oggetti d'arte e artigianato indiani al Boston Museum of Fine Arts, che lo assumeva come curatore della sezione di arte indiana e lo inviava in lunghe missioni di acquisto di opere nel Sud-est asiatico e nell'Estremo Oriente. È proprio nel primo di questi viaggi che lo segue Stella Bloch,

11. Sulla vita e le opere di questo importante studioso anglo-indiano restano fondamentali i tre volumi del curatore e biografo Roger Lipsey, *Coomaraswamy*, Princeton University Press, Princeton 1977. Geologo e botanico di formazione, poi storico dell'arte e della civiltà indiana, esperto di filosofie e religioni asiatiche, Coomaraswamy ha partecipato anche al confronto tra tradizioni nel senso esoterico del termine entrando nell'acceso dibattito sulle dottrine e sullo spiritualismo che ha caratterizzato la cultura di inizio secolo e nel quale l'India ha costituito un forte polo.

12. La Princeton University Library conserva nel fondo Stella Bloch Papers Relating to Ananda K. Coomaraswamy il copioso carteggio che va dal 1917, anno del loro incontro, al 1942, dodici anni dopo il divorzio, e che si intensifica nel periodo del matrimonio in gran parte vissuto a distanza, tra Boston e New York.

giovanissima, sfidando l'ostilità della madre e le norme sociali dell'epoca.

Prima di partire, l'amicizia con Coomaraswamy e Ratan Devi la aveva proiettata e inserita nel mondo culturale e nell'attivismo newyorchese. Aveva preso a frequentare la libreria Sunwise Turn, epicentro del modernismo e del pensiero libertario, luogo di incontri, discussioni, letture che avrebbero presto trasformato l'approccio all'arte (e alla vita) di Stella, che si descrive spesso nei suoi diari ingenua, ignorante, consapevole dei suoi limiti di autodidatta. Tutti i suoi nuovi interlocutori, colti, lanciati in progetti pedagogici e artistici, attivi politicamente, le riconoscono un grande talento, la incoraggiano, in un certo senso la istruiscono.

Sempre grazie ai Coomaraswamy aveva finalmente conosciuto le Isadorables, proprio nella fase in cui si era deciso che da allieve dovevano diventare maestre¹³, sostenersi economicamente e attuare il progetto pedagogico di Isadora in America dove si era trasferita anche la scuola diretta da Elizabeth rivolta ai bambini, i veri destinatari della sua idea formativa. Attraverso questa prima generazione di allieve (che erano entrate nella scuola tedesca da piccole) la tecnica Duncan veniva dunque trasmessa a giovani aspiranti danzatrici, diventava uno stile coreutico da insegnare oltre che un metodo di formazione della persona attraverso la danza. Stella prende lezioni da Anna e Lisa Duncan, con cui stringe una forte amicizia e dal 1918 entra a far parte della formazione The Isadora Duncan Dancers. È consapevole di avere accesso a un insieme di conoscenze in cui si intrecciano le tecniche del movimento e i saperi filosofici, una sensibilità all'arte – che lei stessa pratica col disegno – e alla musica, che studia fin da piccola e la aiuta a combinare le figure di danza, che ha a lungo studiato sia raffigurandole che imitandole, col ritmo. In molte occasioni, siederà al piano per gli allenamenti e le danze delle Isadorables.

Intanto, entrata in un contesto di scrittori ed editori esperti oltre che nel vivo dello studio della danza, Stella Bloch aveva iniziato a sottoporre il saggio scritto su Isadora Duncan¹⁴ a una serie di lettori che le avrebbero fornito strumenti per apprendere, anche in questo campo, una tecnica. È soprattutto Coomaraswamy a guidarla, a intervenire sulla sua scrittura e a influenzarla sia direttamente, con le sue indicazioni, che indirettamente attraverso i suoi scritti. L'inizio della loro frequentazione è infatti caratterizzato da pubblicazioni importanti, e dalla diffusione in America di studi che lo avevano reso celebre negli anni immediatamente precedenti. Si tratta di studi sull'arte e la cultura indiana, ricchi di riferimenti alla filosofia buddista e incentrati sul legame tra forme artistiche e dimensione religiosa, oltre che orientati verso una lettura politica che vede nell'artigianato una forma di riscatto all'industria-

13. In accordo con Isadora Duncan, erano proprio Arnold Genthe e Ananda Coomaraswamy a reclutare allieve per le Isadorables, selezionandole rispetto ai criteri che avevano guidato la poetica e le scelte della danzatrice. Cfr. Michael Coleman, *Stella Bloch*, cit., pp. 65-66.

14. Il testo illustrato da alcuni suoi disegni verrà pubblicato solo nel 1920, col titolo *To Isadora Duncan: a tribute from a young student* su «The Touchstone» (vol. VIII, n. 4, July 1920, pp. 307-308), la rivista diretta da Mary Fanton Roberts, anima del movimento Arts and Crafts americano, scrittrice, critica, organizzatrice di eventi artistici e di danza.

lizzazione e declina le istanze del movimento Arts and Crafts europeo verso le esigenze economiche e spirituali dei paesi colonizzati¹⁵. Sono tutti argomenti che esercitano una grande influenza su Stella, ma in particolare vanno qui sottolineati due temi presenti in diversi saggi dello studioso anglo-indiano che le forniscono lo sfondo concettuale di un pensiero sull'arte e sulla danza.

Il primo è il forte legame studiato da Coomaraswamy tra le figure e i gesti, e quindi tra le immagini e la danza. Un legame che per Stella Bloch risiedeva nella prassi stessa e che era emerso nella sua esperienza diretta in modo quasi spontaneo. Su un altro piano tale legame caratterizzava anche la ricerca di Isadora Duncan, che aveva cercato nelle immagini dell'antica Grecia il segreto non solo delle forme, ma anche dei significati e dei valori della danza quando questa costituiva un atto religioso più che una forma di esibizione. Se per Duncan le immagini erano le matrici del movimento, e in seconda istanza la sua destinazione e traduzione visiva, per Stella Bloch avevano costituito un vero e proprio esercizio di danza. La scoperta del dialogo tra figura e movimento nelle tradizioni teatrali indiane non è per lei solo l'acquisizione di una conoscenza, ma la presa di coscienza di processi di cui aveva fatto e faceva esperienza e che dimostravano così la loro dimensione universale e quasi fisiologica.

Già nel suo libro *The Arts and Crafts of India and Ceylon* del 1913 Coomaraswamy evidenziava l'importanza dei gesti nelle immagini indiane, il valore simbolico delle posture, il sistema complesso dei significati delle posizioni delle mani. Spiegava quindi i *mudra*, si soffermava sui particolari fisici delle divinità danzanti le cui raffigurazioni univano ai valori spirituali la flessibilità e la vitalità del corpo in movimento. Su questi temi torna nella raccolta di saggi *The dance of Śiva* del 1918, dove presenta il dio come un danzatore sulla scena del cosmo, padrone di un repertorio infinito di passi, al tempo stesso attore e spettatore, manifestazione del ritmo originario e dell'energia primordiale, un ritmo e un'energia conservati nelle sue rappresentazioni visive¹⁶. Un anno prima, nel 1917, Coomaraswamy dava alle stampe *The Mirror of Gesture*, la traduzione da lui curata dell'antico trattato indù sull'arte del teatro e della danza *Abhinaya Darpana* di Nandikeśvara. L'introduzione al volume si apre in modo inconsueto per un compendio di una antica tradizione e mostra il modo di ragionare di Coomaraswamy, che guarda all'Oriente attraverso il mezzo di contrasto dell'Occidente, e al passato scegliendo con cura l'angolo d'osservazione dalla postazione del presente. «Mr. Gordon Craig, who understands so well the noble artificiality of Indian dramatic technique, has frequently asked me for more detailed information than is

15. Queste istanze erano già molto presenti nel primo libro, *Medieval Sinhalese Art* (stampato nel 1907 dalla Essex House Press di cui Coomaraswamy avrebbe preso la guida qualche anno dopo) in gran parte basato su una metodologia antropologica ricca di interviste, immagini e testimonianze raccolte sul campo. Su questo, e sul suo ruolo di intermediazione tra la cultura indiana e quella occidentale, si veda Anne McCauley, *Ananada Coomaraswamy and the myth of India in early twentieth-century America*, in Noriko Murai – Alan Chong (edited by), *Inventing Asia: American perspectives around 1900*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston/University of Hawai'i Press, Honolulu 2014, pp. 177-193.

16. Faccio qui riferimento soltanto agli scritti cronologicamente coerenti con l'incontro tra Coomaraswamy e Stella Bloch, ma va detto che negli anni successivi, nella sua vasta produzione sull'arte indiana e sulle filosofie orientali, lo studioso tornerà spesso sull'iconografia dell'induismo e del buddismo e sul rapporto tra gesti e figure nelle religioni asiatiche.

yet available in this too long neglected field»¹⁷. La prima parola che si legge aprendo il trattato è il nome di Craig, di cui dopo queste poche righe Coomaraswamy cita il lungo frammento di una lettera in cui lo prega di mandargli libri di istruzioni tecniche: gli scrive di temere l'influenza di articoli sull'Oriente, ma di bramare le indicazioni degli istruttori orientali. Parla dell'effetto disastroso che le porcellane cinesi e le stampe giapponesi hanno avuto secondo lui sulla pittura europea, e vuole difendere il teatro dallo stesso processo di emulazione. «I dread for *my* men lest they go blind suddenly attempting to see God's face. [...] So I want to cautiously open this precious and dangerous (only to us queer folk) book of technical instruction before the men go crazy over the lovely dancers of the King of Cambodia»¹⁸. La gente di teatro in Occidente non ha la disciplina e le risorse spirituali necessarie a fronteggiare una tale visione, scrive Craig la cui idea del teatro oltraggiato dalla scomposta personalità e dal temperamento degli attori è molto nota¹⁹. Coomaraswamy, che aveva pubblicato diversi articoli sulla rivista «The Mask» e aveva un vivace scambio di idee e di materiali con Craig²⁰, conosceva la sua visione e, qualche pagina dopo, entrando nel vivo dei contenuti del trattato, specifica: «It is the acting, not the actor, which is essential to dramatic art. Under these conditions, of course, there is no room for any amateur upon the stage; in fact, the amateur does not exist in Oriental art»²¹.

Questo slittamento, l'accento su «the acting, not the actor», sintetizza il secondo dei temi chiave nel passaggio di conoscenze da Coomaraswamy a Stella Bloch: l'annullamento dell'ego.

Durante il viaggio in Oriente Stella ha l'opportunità di osservare in modo ravvicinato e continuativo diverse tradizioni teatrali asiatiche. In Giappone assiste agli spettacoli del Bunraku e del Nō, in Cambogia vede le danzatrici reali e dedica loro molti schizzi a inchiostro e alcuni pastelli, ma è soprattutto a Java e a Bali che lo studio della danza e la visione del teatro delle ombre fanno maturare in lei una idea della danza come forma di reincarnazione della vita invece che come interpretazione. Una idea

17. Ananda Coomaraswamy, *Introduction*, in Nandikeśvara, *The Mirror of Gesture (Abhinaya Darpana)*, translated into english by Ananda Coomaraswamy and Gopala Kristnayya Duggirala, Harvard University Press, Cambridge/Oxford University Press, London 1917, p. 1.

18. *Ibidem*. Sulla prassi di Craig di raccogliere materiali sui teatri asiatici e i suoi rapporti con interlocutori orientali, in particolare giapponesi, si veda Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone. *Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone*, in «Teatro e Storia», dossier «The Mask». *Strategie, battaglie e tecniche della "migliore rivista di teatro al mondo"*, a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi e Gabriele Sofia, n. 40, 2019, pp. 105-147. Il saggio prevede un ulteriore sviluppo nel secondo dossier dedicato a «The Mask» in corso di pubblicazione sul numero 41 di «Teatro e Storia».

19. Nicola Savarese, introducendo la traduzione italiana di un articolo di Coomaraswamy pubblicato nel 1913 su «The Mask», indaga le vicende della marionetta indiana evocata da Craig nel suo celebre testo sulla *Übermarionette* e ricostruisce, attraverso lo scambio tra i due, il dialogo tra antiche tradizioni asiatiche e visioni della scena moderna. Cfr. Ananda Coomaraswamy, *Note sulla tecnica drammatica indiana*, tradotto da Clelia Falletti e con una nota di Nicola Savarese, in «Teatro e Storia», n. 1, 1989, pp. 89-109. Sul loro rapporto si veda anche Almir Ribeiro, *A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy*, in «Brazilian Journal on Presence Studies», vol. IV, n. 3, 2014, pp. 463-485.

20. Craig recensisce diversi libri di Coomaraswamy su «The Mask», tra cui *The Arts and Crafts of India and Ceylon* nel gennaio 1914 (vol. VI, n. 3, pp. 270-272), e appunto *The Mirror of Gesture*, nell'aprile 1919 (vol. VIII, n. 12, p. 52) per il quale pubblica una sorta di lettera aperta dove – in linea con la sua missiva citata nell'introduzione al volume – scrive all'autore di chiedere troppo ai lettori occidentali con la traduzione di questo antico trattato.

21. Ananda Coomaraswamy, *Introduction*, in Nandikeśvara, *The Mirror of Gesture*, cit., p. 3.

basata sulla percezione netta che i danzatori siano coinvolti in qualcosa di molto più grande di loro, di cui in qualche modo, con enorme maestria e tecnica, si mettono al servizio. Nelle loro performance non c'è spazio per l'espressione personale poiché la danza è la manifestazione di elementi filosofici e spirituali che riguardano la collettività, un fenomeno della cultura che trascende i singoli interpreti sia dal punto di vista psico-emotivo che storico. È attraverso l'osservazione che Stella scopre questa dimensione impersonale dei gesti, e quindi del corpo, e dell'arte. A Bali, visto il suo entusiasmo per la danza su cui produce moltissimi disegni, viene invitata a scegliere le danzatrici del re e a disegnarle in sedute di posa private.

Questa esperienza rende oggettivo qualcosa che già a New York, sotto la guida di Coomaraswamy, stava perseguendo attraverso lo studio della filosofia buddista e l'esercizio di alcune pratiche di concentrazione nelle quali le sembra risieda il segreto delle arti orientali. Ne ha la conferma nell'ultima tappa del viaggio, quella indiana, dove conosce artisti, poeti, intellettuali e, grazie alla fitta rete di relazioni di Coomaraswamy e il prestigio di cui gode come ambasciatore e difensore delle tradizioni locali, può osservare ancora più da vicino le arti performative, così legate alle arti visive e come queste lontanissime dall'idea di esprimere se stessi²². È questo segreto, al di là dei costumi e delle pose, che Stella prova a cogliere attraverso i disegni dei danzatori asiatici.

Raffigurare il corpo, scrivere la danza

Il passaggio di conoscenze tra Ananda Coomaraswamy e Stella Bloch si svolge in una modalità diffusa all'inizio del Novecento quando, per molte donne, le iniziazioni artistiche si sovrappongono alle iniziazioni amorose. Si tratta di rapporti complessi e spesso meno unidirezionali di quanto si sia portati a credere. Se è evidente l'influenza di lui nella crescita intellettuale di lei e nella scoperta della cultura orientale che diventerà uno snodo importante della sua ricerca artistica e di danza, il modo in cui la sua presenza agisce nel rapporto di lui coi linguaggi artistici è più sottile ma non meno profondo. L'uno esercita una grande influenza con le sue idee, l'altra col suo corpo, se per corpo non intendiamo soltanto l'oggetto del desiderio che la trasforma in una moglie/allieva/musa (giovane, bellissima, intelligente), ma quel luogo di sperimentazione del rapporto tra azione, volontà e coscienza esperito attraverso la danza. Un corpo attivo che fa di lei una esploratrice, una ricercatrice che ne indaga le energie, la trascendenza, l'efficacia esteriore oltre che il controllo dall'interno. Un corpo che, come detto più volte, Stella studia appunto da dentro, con la danza, e da fuori, col disegno, che è sempre disegno di figure danzanti, e con la fotografia di cui è il soggetto e che riflette e testimonia l'effetto visibile delle

22. Sulla distruzione dell'ego per la nascita del vero io nella pedagogia teatrale si veda la voce *Apprendistato/Esempi orientali* di Rosemary Jeanes Antze in Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, nell'edizione Ubulibri (Milano 2005) alle pp. 28-31.

sue sperimentazioni. Oltre a essere ripresa da Mortimer Offner e, a più riprese, da Arnold Genthe, Stella diventa il soggetto principale e dunque la complice della passione che Coomaraswamy scopre per la fotografia, e in particolare per la fotografia artistica. Coomaraswamy conosceva la tecnica fotografica. La sua prima moglie, Ethel Mary Partridge, aveva scattato in India le immagini che avrebbero illustrato il suo volume *Medieval Sinhalese Art*, e sarebbe poi diventata una fotografa di professione. Lui stesso fotografava e, in particolare durante i viaggi, documentava i paesaggi e i manufatti dell'Oriente, e raccoglieva fotografie che, insieme con i suoi scatti amatoriali, avrebbero formato una consistente collezione di immagini etnografiche sui monumenti, le arti, l'artigianato, gli usi e i costumi a cui, in particolare dall'incontro con Stella, si sarebbero aggiunti la danza e il teatro²³. Ma la vicinanza con Stella sollecita anche la dimensione della fotografia come linguaggio espressivo, raffigurazione non della realtà, ma della bellezza, che è bellezza del soggetto (trasfigurato dall'azione sia tecnica che estetica del fotografo), ma soprattutto bellezza dell'immagine, che di quel soggetto costituisce un possibile luogo d'azione. L'energia e la presenza di Stella prendono allora forma nelle immagini di Coomaraswamy, che dopo aver seguito consigli e indicazioni di Mortimer Offner viene fortemente influenzato dall'incontro con Alfred Stieglitz, il padre della Foto-secessione americana. Stieglitz aveva diretto la rivista «Camera Work» e animato la galleria 291 fino al 1917. Era uno dei più importanti fotografi del suo tempo, oltre che una figura centrale nell'ambiente e nel mercato dell'arte americana. All'inizio degli anni Venti, quando stringe la sua amicizia con Coomaraswamy (che nel 1923 concluderà il fortunato acquisto di molte sue stampe da parte del Boston Museum of Fine Arts), Stieglitz è legato in una relazione artistica e amorosa con la pittrice Georgia O'Keeffe, a cui dedica un lungo progetto di fotografie di nudo realizzate nel corso degli anni. Il corpo di lei modella le fotografie di lui mostrando quanto un soggetto possa farsi co-autore della sua raffigurazione, sulla quale interviene con la sua forza espressiva e con i suoi gesti. Del resto il pittorialismo aveva scoperto da anni il potenziale della fotografia come palcoscenico su cui far agire i professionisti del movimento e dell'espressione, attori e danzatori, liberandoli dall'artificio della posa. Genthe (di cui Stieglitz conservava diverse fotografie nella sua collezione privata) era stato un maestro in questo senso, ma anche molti autori di «Camera Work» e dell'ambiente della Foto-secessione ne avevano fatto l'esperienza scegliendo la danza come soggetto privilegiato delle loro immagini che non volevano riprodurre il mondo come è, ma il mondo come dovrebbe essere, pieno di grazia, libertà, bellezza²⁴. Le due coppie, simili per molti aspetti, stringono amicizia, e la produzione fotografica di Coomaraswamy su Stella Bloch prende a modello quella coeva

23. Cfr. la scheda *The Art Historian as Ethnographer: Photographs from the Ananda K. Coomaraswamy Archive*, che presenta la collezione conservata alla Princeton University nella sezione delle ricerche fotografiche (<https://researchphotographs.princeton.edu/coomaraswamy-archive/>, u.v. 8/11/2020). Nella stessa università sono conservati anche manoscritti, documenti e carteggi in Ananda K. Coomaraswamy Papers, Princeton University Library, Special Collections.

24. Cfr. il mio *La danza sulla scena della fotografia pittorialista americana – 1915-1920*, in Stefano Geraci – Raimondo Guarino – Samantha Marenzi (a cura di), *La scena dell'immagine*, Officina Edizioni, Roma 2019, pp. 79-113.

di Stieglitz²⁵. Alcune fotografie che la ritraggono saranno anche pubblicate sulla stampa specializzata in fotografia artistica, come il ritratto apparso nel 1926 sull'edizione limitata dell'importante annuario «Pictorial Photography in America» (fig. 4).

Ma c'è ancora un altro livello di scambio che tocca il cuore della ricerca artistica di Stella. Ne costituisce un esempio una mostra allestita nel febbraio 1920 alla Wehye Gallery diretta da Carl Zigrosser (celebre per il suo attivismo nel movimento anarchico). La mostra includeva molti disegni di Stella Bloch, in particolare a soggetto di danza, e altri di nudo dove figurava lei stessa, realizzati in gesso o a matita da Coomaraswamy²⁶. Disegnandola, egli penetra nel suo stesso processo creativo, partecipando a quella tensione tra corpo agito e corpo raffigurato che rappresenta la dimensione concreta della sua ricerca, ma anche esercitando un ulteriore e ravvicinato sguardo esterno che pone il corpo e l'azione di lei al centro di un campo di forze. Dentro e fuori dai fogli, Stella agisce nei disegni suoi e di lui con le mani, col corpo, con il volto, accorciando le distanze tra azione e visione.

Tutta la sua danza si colloca in questa tensione: quella reale, in cui alla tecnica della Duncan si sovrapporranno i gesti e le posizioni delle tradizioni asiatiche (fig. 5), quella disegnata, che forma un vasto repertorio personale di posture e movimenti e approda sulle pareti delle gallerie e sulle pagine che illustrano libri e articoli, e infine quella scritta, i cui principali esempi in questo periodo sono due saggi, uno del 1919 e uno del 1922, che costituiscono il cuore della sua elaborazione teorica prima e dopo il viaggio in Asia.

Nel 1919 appare su «The Modern School», il giornale anarchico diretto da Zigrosser e legato all'esperienza della scuola libertaria del movimento Ferrer, il testo *Intuitions*, illustrato dai disegni dell'autrice e affiancato da un poema di Coomaraswamy dal titolo *New England Woods*, una poesia d'amore dedicata a lei, opera d'arte vivente, incarnazione di una figura sacra delle grotte di Ajanta²⁷. E l'amore è al centro di questo dialogo tra testi, dove riverberano letture nietzschiane (che Coomaraswamy in quegli anni metteva in relazione con le dottrine orientali), ma un amore purificato dagli impulsi distruttivi e personali della passione. Lo stesso pensiero Stella lo proietta su una idea di danza basata sulla totale consapevolezza di gesti e movimenti che sarebbe impossibile con quella passione che infiamma e al tempo stesso distrugge ogni possibilità di creazione²⁸. Stella non ha ancora visto le danze asiatiche. Ha letto gli scritti di Coomaraswamy, ne ha discusso con lui, si è avvicinata al buddismo, ha disegnato per

25. Per un confronto tra le immagini e la ricostruzione di questa rete di relazioni si veda Nachiket Chanchani, *The Camera Work of Ananda Kentish Coomaraswamy and Alfred Stieglitz*, in «History of Photography», vol. XXXVI, n. 2, 2013, pp. 204-220.

26. Un piccolo catalogo dei disegni di lui viene pubblicato come *Twenty Eight Drawing by Ananda Coomaraswamy*, Sunwise Turn, New York 1920.

27. Coomaraswamy la descrive così in una lettera del novembre 1917. Su questo rimando a Rupert Richard Arrowsmith, *Transcultural Literature and Art, Dance and Sex in the Early Twentieth Century. Ananda Coomaraswamy's poem "New England Woods"*, in «Wasafiri», vol. XXVI, n. 3, September 2011, pp. 38-49 (un frammento della lettera è a p. 44).

28. Per una analisi del testo rimando a Kimberly Dawn Crowsell, *Stella Bloch and the Politics of Art and Dance*, cit., in particolare il secondo capitolo.

anni Isadora Duncan, su cui nel 1916 ha iniziato a scrivere un saggio che verrà pubblicato nel 1920. Disegna anche le sue allieve, e da un anno danza con loro. Da quattro anni, dopo averle viste in scena, si interessa alla danza, e ora ne scrive in termini di un movimento consapevole ma non intenzionale, che ha per scopo l'espressione delle passioni ma non ne è preda, e scopre dunque la dimensione universale di un'arte che richiede una rigida disciplina e una sorta di auto-annientamento, che lotta per la rinuncia invece che per l'affermazione.

Un altro elemento importante che appare nel saggio e che traduce in assunto teorico l'incontro tra il pensiero di Coomaraswamy e la sua istintiva esperienza personale è il ruolo attivo dell'osservatore nel processo artistico. È lui a completare l'esperienza estetica sollecitata dall'artista. L'osservazione diretta, strumento principale con cui Stella Bloch aveva imparato a disegnare e a danzare, non è dunque solo un atto conoscitivo, ma anche creativo. È un gesto attivo che partecipa alla definizione di un campo in cui si incontrano l'antropologia e le pratiche artistiche, lo studio delle opere visive e l'apprendimento delle tecniche del movimento.

Nel 1922, dopo il suo lungo viaggio in Asia, Stella Bloch pubblica in un piccolo volume illustrato dai suoi disegni il saggio *Dancing and the drama East and West*. Nell'introduzione Ananda Coomaraswamy afferma che il testo va ben oltre l'analisi e la descrizione delle danze orientali: «It is an introduction to the theory of Asiatic civilisation»²⁹. Questo ne è l'inizio:

It is only at the height of a culture that the architecture of true drama uplifts itself; at the moment when temples are built and the epic arises; when life is seen in legends and these legends become symbols and the symbols are carved on stones, and the stones built into a palace for the king or the gods. It is then that the walls of a temple are the manuscript of life itself. The epic rushes through the lips of every bard and none intrudes a personal grace upon the divine parable.

Sacrifices and rites are performed according to formalities laid down by the gods themselves. It is in devout spirit that the carver learns the craft of image-making, the singer prays, and the philosopher expounds the great principle. It is in this spirit that the actor advances upon the stage, his whole constitution inspired by faith in the action which he shall take part in unfolding³⁰.

Le pietre come manoscritti della vita, gli dei coreografi, l'attore che avanza sulla scena con la fede assoluta nell'azione. Nessuna imitazione della vita quotidiana. Nessun realismo. Nessuno spazio per le passioni e le interpretazioni personali. «The drama is a rite, not a diversion, a concentration upon life, and not a distraction from it»³¹. Stella Bloch lo chiama il «Dramma ideale», e individua un solo tentativo di restare fedeli a tali principi fatto sulla scena moderna occidentale: quello della Duncan e del suo sguardo verso l'antica Grecia. Ricostruendo la sua avventura e la sua consegna, ovvero la creazione del «coro» a cui la sua trasmissione ha dato vita (le sei allieve), l'autrice assume per la prima volta

29. Stella Bloch, *Dancing and the drama East and West*, Orientalia, New York 1922, le pagine dell'introduzione non sono numerate. Della casa editrice era in parte proprietario Coomaraswamy.

30. *Ivi*, p. 1.

31. *Ivi*, p. 3.

uno sguardo critico verso le sue maestre, le quali costituiscono una fase di degenerazione dei precetti originari non più muovendosi secondo i principi classici, ma secondo l'espressione della loro personale grazia, che è innegabile, ma molto lontana dai principi universali che la danza dovrebbe incarnare unendo in un unico corpo collettivo la comunità degli artisti e degli spettatori. Questo accade nei teatri orientali, dove, così come gli scrittori non inventano le parole, i performer non inventano i movimenti. La loro maestria tecnica è messa al servizio di un'arte divina, di una narrazione mitologica, di qualcosa di sacro al cui cospetto la loro personale ambizione o interpretazione apparirebbe ridicola. Sembra ancora di riconoscere in trasparenza alle parole di Stella Bloch le idee di Craig, che conosceva i teatri asiatici solo attraverso le immagini e i libri ma li aveva proiettati con efficacia sulla sua visione di un teatro del futuro che aveva proprio queste caratteristiche. Vista la vicinanza di Coomaraswamy con Craig, la diffusione in America degli scritti di quest'ultimo e il suo legame con la Duncan, è probabile che Stella fosse al corrente e venisse influenzata da quella visione. Le sfumature sensuali che nel linguaggio comune ha assunto la definizione di «danzatore orientale», continua l'autrice, sono quanto di più lontano dalla realtà di questi interpreti che sanno lasciare spazio e far apparire attraverso i loro corpi e movimenti gli idoli delle loro religioni e radici culturali. Stella fa degli esempi puntuali: Cina, India, Giappone, Java, Cambogia, Bali, a ciascuna cultura dedica un breve testo e almeno un disegno. Dopo la prima illustrazione che mostra Isadora e le allieve, dove più che il movimento viene illustrato il passaggio dell'esperienza di cui il palco è il luogo deputato, e il segno insiste sul riempimento dello spazio attorno alle figure che appare denso e vibrante (fig. 6), i disegni sulle danze orientali riescono, in pochi tratti, a riprodurre le tensioni, gli equilibri, le inclinazioni, i bilanciamenti e le posture che caratterizzano le diverse tradizioni. In questo caso lo spazio attorno è vuoto e neutro e le figure, disegnate con un gesto più deciso, sono modellate con precisione, ombreggiate come a mostrare l'effetto della luce sulle loro posizioni che pure nell'immobilità contengono la danza, arricchite da accessori usati come riferimenti alle diverse culture, ma allo stesso tempo integrati nell'atteggiamento dei corpi che indossano, insieme coi costumi, anche i loro valori simbolici (fig. 7-11). Pare di veder vibrare non solo i movimenti di quei corpi tratteggiati, ma i significati che i loro gesti risvegliano, con cura e precisione, con quella concentrazione che li mette in ascolto delle forze e delle energie che guidano la forza e l'energia dei loro passi di danza³². Disegni e testi si intrecciano nel piccolo libro di Stella Bloch senza gerarchie. Non sono i disegni a illustrare i testi né le parole a spiegare le immagini. C'è il gesto grafico nato dalla osservazione e capace di intrecciare il pensiero che si sviluppa nella scrittura, e c'è l'azione, che lascia la sua traccia nei movimenti tratti dalle immagini sacre e riconsegnati a una nuova dimensione visiva, con la quale compiono il loro viaggio dal passato al presente, e dall'Oriente all'Occidente.

32. È possibile sfogliare il volume nella biblioteca virtuale Internet Archive che lo ha reso accessibile alla pagina <https://archive.org/details/dancingdramaeast00bloc> (u.v. 8/11/2020).

Contaminazioni: danza/disegno/scrittura, antichità/Oriente/cultura afroamericana

Stella Bloch debutta come “Javanese dancer” nel marzo del 1922 presentando due suoi numeri nel nuovo programma del Ballet Intime di Adolph Bolm. La critica accoglie le sue esibizioni con interesse. Le viene attribuita un'autenticità unica nel panorama americano, sebbene non ci siano evidenze di un suo studio diretto delle tecniche di danza che al tempo del suo viaggio potevano essere apprese nelle scuole aperte agli stranieri e basate sul sistema occidentale delle lezioni e degli esami³³. Al cospetto delle coreografie basate sulle immagini orientali, e che propongono, sotto a costumi e trucchi esotici, lo stridente connubio tra pose orientali e movimenti americani³⁴, le sue danze sembrano portare una qualità della presenza e una composizione inedita. Il critico Olin Downes parla di una dea scolpita scesa dal suo piedistallo situato nel tempio per mostrare il vero significato della vita: il volto immobile e inespressivo, i movimenti lentissimi, un disegno nello spazio semplice e lineare³⁵. Nei mesi successivi la danzatrice prepara altri pezzi di ispirazione giavanese caratterizzati dal tentativo di cogliere l'essenza spirituale delle danze che ha visto, senza volerle ricostruire filologicamente e meno che mai spettacolarizzarle, rendendole sensuali e avvincenti ma tradendone i principi. In questo senso il suo approccio alle tradizioni teatrali asiatiche è debitore del modo in cui Isadora Duncan si rapportava alla danza dell'antichità, che non voleva ricostruire e la cui imitazione basata sulle figure scolpite e dipinte voleva attuare una penetrazione nelle immagini e nel loro segreto. Spesso le performance erano accompagnate da letture, conferenze, così come la sua scuola comprendeva un'educazione all'arte e alla filosofia, necessarie per rigenerare i significati e i saperi celati nelle posture dei corpi raffigurati e risvegliati col movimento dei corpi reali. Anche nel caso dell'Oriente, che spesso costituisce agli occhi degli occidentali una possibile sopravvivenza di elementi dell'antica Grecia, si pone il problema di contestualizzare le performance staccandole sia dalle vaghe ispirazioni esotiche, sia dalla pretesa filologica. In alcune occasioni Stella Bloch e Coomaraswamy propongono delle brevi conferenze che permettono al pubblico di cogliere alcuni aspetti della cultura di provenienza di queste danze, il loro legame con la religione e con i saperi di tutta la comunità degli spettatori.

Malgrado il successo di queste proposte la loro diffusione rimane limitata e il percorso di Stella Bloch come danzatrice professionista resta faticoso e accidentato per tutto il periodo di attività sulle

33. Cfr. Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905-1952*, cit.

34. Naturalmente il riferimento è a Ruth St. Denis, il cui repertorio era in gran parte ispirato all'Oriente e che nel 1915 aveva messo a punto una danza giavanese. Lo stesso Coomaraswamy, durante la prima tournée del Ballet Intime, aveva affrontato il tema dell'autenticità nell'articolo *Oriental Dances in America. And a Word or Two in Explanation of the Nautch* apparso su «Vanity Fair» nel maggio 1917, illustrato da una affettata fotografia in posa della danzatrice americana e da uno scatto di Ratan Devi e Roshanara preso da Genthe in pieno stile pittorialista (fig. 12).

35. Un lungo brano dell'articolo di Olin Downes (apparso sul «Boston Post» del 2 aprile 1922) è citato in Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness*, cit., p. 95.

scene newyorchesi, che si chiude nel 1930. Sono anni di cambiamenti rapidissimi, dei grandi successi delle commedie musicali e delle *follies*, di Broadway e infine del grande esodo di artisti, performer e scrittori verso Hollywood, dove anche Stella e il suo nuovo marito Edward Eliscu si trasferiranno all'inizio degli anni Trenta per lavorare nell'industria cinematografica. Lei attraversa tutti questi mondi, elaborando proposte sempre nuove, insegnando le diverse tecniche di danza apprese, collaborando come coreografa a svariate produzioni, senza mai affermarsi veramente ma continuando a studiare e trovando ancora nel disegno la forma più compiuta della sua ricerca coreutica, caratterizzata in questi anni da una nuova rivelazione: quella della danza afroamericana e della cultura del jazz, che proprio in quegli anni costituiscono il cuore dell'Harlem Renaissance, il Rinascimento di Harlem.

A partire dal debutto del 1922, Stella inizia ad articolare la sua proposta di danza in diverse direzioni. Si esibisce in programmi a più danzatori, nello stile del Ballet Intime ma fuori dalla collaborazione con Bolm che non avrà seguito, insieme a Michio Ito e alla performer franco-indiana (spesso definita dalla stampa egiziana o cambogiana) Nyota Inyoka. Tenta la via di Broadway e delle Greenwich Village Follies, ottiene nel 1925 una settimana di repliche nell'Eastman Theater, il grande palcoscenico legato alla Eastman School of Music dove insegna per un breve periodo (e dove verrà sostituita da Martha Graham). Alterna alle danze orientali dei pezzi di danza libera e impartisce lezioni di entrambe, promuovendole come un percorso nella "danza interpretativa". Nel frattempo partecipa alla vita mondana e culturale della New York degli anni Venti dove imperversano nuovi balli che lei apprende e di cui assiste al travaso dalla dimensione sociale a quella performativa. È così per il charleston, che si impara alle feste e che costituisce la novità delle commedie musicali. E per la musica jazz e la cultura afroamericana, che iniziano a comparire a Broadway ma il cui cuore sono i locali di Harlem, quelli per il pubblico bianco, come il Cotton Club, e quelli in cui vanno solo i neri. Stella li frequenta tutti, e ritrova, soprattutto in questi ultimi, quel legame tra spettacolo e comunità che credeva possibile solo nelle antiche tradizioni asiatiche. Nel 1925 inizia a intrecciare i fili e propone un pezzo dal titolo *Java and Jazz* che sintetizza, oltre alle contaminazioni pratiche, gli sviluppi del suo pensiero sulla danza. Nella musica jazz e nella cultura nera Stella, come scrive Coleman, trova qualcosa che rompe le barriere tra Oriente e Occidente³⁶.

Con una consapevolezza tutta nuova, Stella rimette in atto il suo processo creativo. Scrive. Articoli e saggi in cui annoda le culture rintracciando i principi comuni a stili di danza lontani nel tempo e nello spazio e applicando una sorta di antropologia teatrale *ante litteram*³⁷. Danza. Prende lezioni di tip

36. Michael Coleman, *Stella Bloch*, cit., p. 243.

37. Coleman fa riferimento ad almeno due articoli, entrambi apparsi qualche anno dopo la stesura: *Here and Now*, pubblicato nel 1928 su «Arts», dove Stella Bloch compara le antiche danze giavanesi con la nascente danza jazz, e un articolo apparso nel 1929 in «Theatre Arts» sul confronto tra le tecniche accademiche e le danze spontanee (cfr. *Stella Bloch*, cit., pp. 248 e 254). Dalla lista degli articoli pubblicati conservati nel fondo Stella Bloch Papers della Harvard Library (che comprende anche manoscritti, disegni, recensioni a mostre e spettacoli, carte private), appare il riferimento a una pubblicazione su «Theatre Arts Monthly» (vol. XIII, n. 12, December 1929, pp. 902-903) di *Negro dancers. Two paintings*. È probabile che alle

tap, approfondisce il charleston con cui raccoglie molti successi sulle scene più diverse, da Broadway alle performance private, e accetta incarichi da coreografa. Disegna. E, come a chiudere un cerchio, questa attività le permette di unire la pratica e la riflessione sulla danza.

Stella Bloch è tra i pochissimi bianchi a frequentare assiduamente i club neri di Harlem³⁸. Lì disegna, nelle sale male illuminate, affollate, dense di eccitazione e di musica. A malapena vedendo il foglio traccia lo sprigionamento di una energia a cui i suoi modelli precedenti non la avevano allenata. Corpi flessibili, elastici, sfrenati, compaiono nei suoi disegni realizzati dal vivo, come istantanee. Già nel viaggio in Asia Stella era passata dal disegno a memoria che aveva caratterizzato la produzione sulla Duncan al disegno dal vivo, sia durante le performance che con i danzatori in posa per lei. Nei club di Harlem questa esperienza si amplifica e fa di Stella una delle pochissime testimoni dirette di questo Rinascimento fatto di grandi spettacoli commerciali e di lunghe nottate in piccoli club affollati dove assiste alle danze “autentiche”, nelle quali il pubblico e i performer partecipano insieme alla creazione e condividono il senso di appartenenza a una intera cultura. In questi disegni, dove il movimento è ancora suggerito attraverso le pose dei corpi in disequilibrio ma le figure si arricchiscono di maggiori dettagli, appare la sperimentazione di nuovi scorci e di prospettive meno frontali, come se finalmente a muoversi e ad agire fosse anche l'osservatore: il suo sguardo, la sua posizione nello spazio, la sua stessa postura. Cogliendone la velocità, l'equilibrio, le posture, i colori, i costumi, le espressioni dei volti, Stella studia i danzatori oltre che la danza. Studia la meccanica dei loro movimenti e la potenza della loro urgenza espressiva, non solo e non tanto come singoli, ma come minoranza, come meticcio culturale che afferma la sua identità e influenza i codici dello spettacolo bianco dove fa irruzione con una dolorosa e trascinate presenza. *Studies of Dance* si chiamano molte sue mostre che finalmente, verso la fine degli anni Venti, la impongono come artista visiva, come disegnatrice della danza. Espone in molte gallerie e le recensioni sulle mostre rendono l'idea di un paesaggio di danza che si è andato formando anche attraverso l'esperienza diretta, che le permette di sentire gli impulsi e di raffigurare il movimento non tanto secondo le regole anatomiche del disegno ma secondo quelle espressive del corpo. Emancipata dal culto dell'antico e dall'esotismo, calata nei contesti dove esercita l'osservazione diretta ma anche la successiva elaborazione artistica, Stella trova i principi fondativi della danza nella cultura nascente del suo tempo, a cui si avvicina da artista e anche, probabilmente, da attivista, o almeno con quello spirito che aveva segnato la sua formazione intellettuale al fianco di una generazione di pacifisti, libertari, anticolonialisti, anarchici. Da straniera in casa cerca e riconosce la danza in quei fenomeni attraverso cui quella, come un miracolo o una sopravvivenza, si è manifestata nel mondo moderno occidentale,

immagini fosse affiancato un articolo. *Here and Now* non figura invece nella lista. L'impossibilità di effettuare viaggi di ricerca a causa dell'emergenza sanitaria non mi ha permesso di verificare e di ampliare questa indagine con la visione dei documenti d'archivio, divisi tra Harvard Library, New York Public Library e Princeton University Library.

38. Va segnalato che Stella Bloch aveva contatti con il critico e fotografo Carl Van Vechten, grande esperto di danza e importante sostenitore della cultura afroamericana degli anni Venti di cui ha ritratto molti protagonisti.

che da tempo ne aveva perduto il segreto. La trova in due esperienze molto diverse tra loro. In Isadora Duncan, che disegna sempre col suo volto reclinato all'indietro, il plesso solare aperto e offerto come un dono del nucleo pulsante della vita, di cui la danza è il risultato e l'espressione. E nei danzatori neri, ritratti nelle loro posizioni basse e legate alla terra, le gambe piegate, le pelli lucide di sudore e i volti sorridenti. Sono le stesse esperienze in cui aveva visto e riconosciuto la danza Gordon Craig, la cui visione della scena era basata sul movimento e si era formata con chiarezza proprio dopo l'incontro con la Duncan, che aveva costituito per lui, attore, allestitore e soprattutto, negli anni dell'incontro, disegnatore, una vera e propria rivelazione. «I have something to say of Isadora Duncan», scriverà nel 1957 ricordando quell'incontro avvenuto nel 1904, «she was the only and true dancer I ever saw – except for some negroes in a street in Genoa and some in a barn near York»³⁹. La Duncan, i neri. Due visioni, filtrate, nel caso di Stella Bloch, dall'osservazione delle tradizioni orientali, che per Craig, il quale le aveva conosciute solo in modo indiretto, avevano rappresentato un pericoloso faccia a faccia con le divinità che governano la vita, e la danza. Nella concretezza dell'incontro con l'Oriente Stella Bloch non era rimasta accecata. Aveva appreso la distanza dal sé, dalla propria cultura, dagli automatismi dello sguardo. Poi, tornata al suo mondo con occhi rinnovati, ha saputo riconoscere queste forze in altre forme, e le ha fatte passare nel suo gesto grafico come estensione del suo stesso corpo, consegnandole ai disegni come zone di confine tra danza e scrittura.

39. Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, The Viking Press, New York 1957, p. 259. Per una analisi di queste pagine dell'autobiografia di Craig rimando a Franco Ruffini, *Il Delsarte segreto di Gordon Craig*, in «Teatro e Storia», n. 28, 2007, pp. 57-113, riedito in *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.



Fig. 1: Arnold Genthe, *The Revival of the Classic Greek Dance in America*, in «Dance Magazine», February 1929, pp. 22-23.



Fig. 2: Arnold Genthe, *Stella Bloch [sic]*, June 1921, Arnold Genthe Collection, Library of Congress, LC-DIG-agc-7a00906.



Fig. 3: Arnold Genthe, *Anna Duncan dancing*, ca. 1920, Arnold Genthe Collection, Library of Congress, LC-DIG-agc-7a09890.

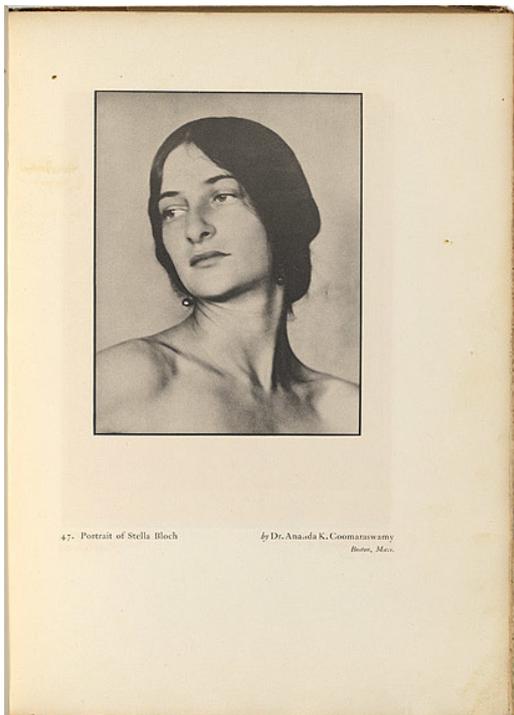


Fig. 4: Ananda Coomaraswamy, *Stella Bloch*, ritratto apparso sul numero speciale di «Pictorial Photography in America» nel 1926.



Fig. 5: *Stella Bloch [sic]*, November 1919, Arnold Genthe Collection, Library of Congress, LC-G401-T01-3069-003. La data riportata è probabilmente precedente a quella effettiva.

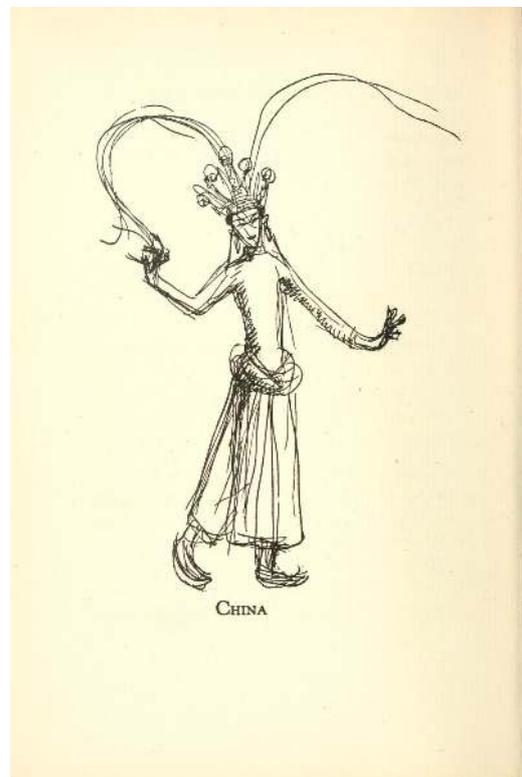
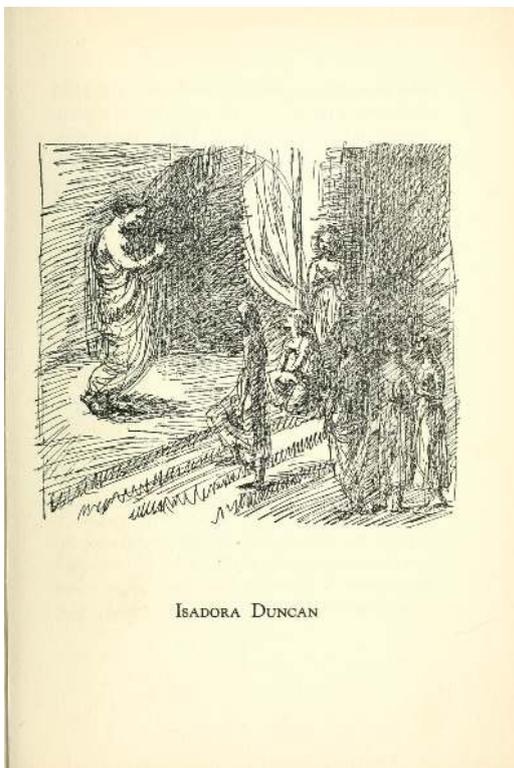


Fig. 6 e 7: Stella Bloch, illustrazioni dal volume *Dancing and the Drama East and West*, Orientalia, New York 1922.



Fig. 8

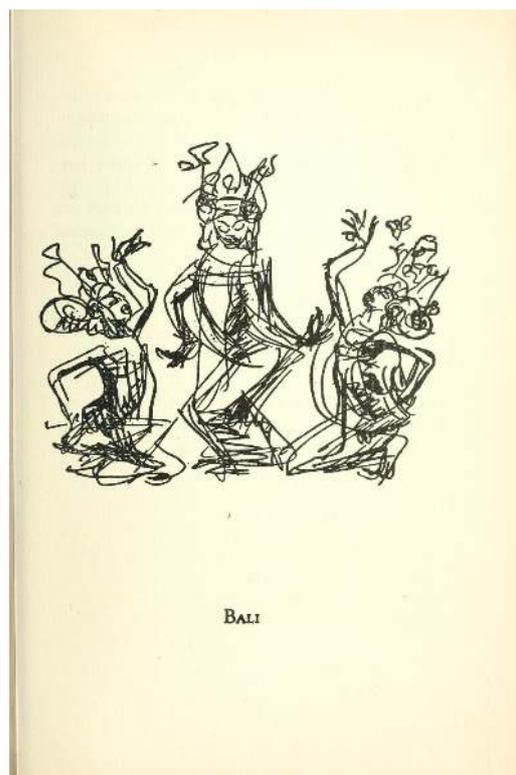


Fig. 9

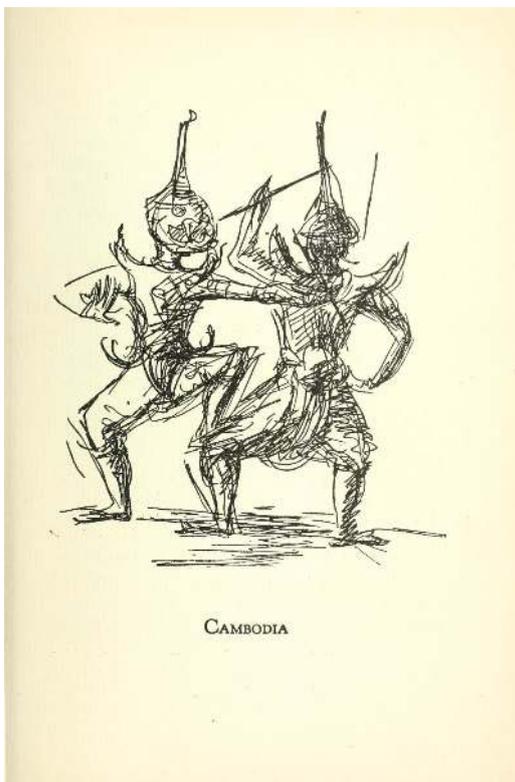


Fig. 10

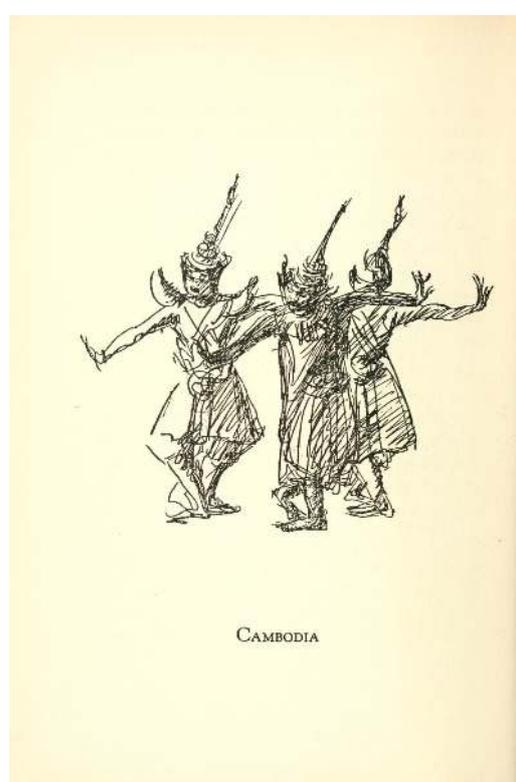


Fig. 11

Fig. 8-11: Stella Bloch, illustrazioni dal volume *Dancing and the Drama East and West*, Orientalia, New York 1922.

