

Samantha Marenzi

Due allieve di Rodin

Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia

Nel 1900, in corrispondenza con l'Esposizione Universale di Parigi, Auguste Rodin inaugura a Place de l'Alma la sua grande mostra retrospettiva. È un evento famoso, ed è un crocevia. Una delle porte d'ingresso al Novecento.

Da quel momento Rodin diventa il centro di un mondo dove si mescolano arte, mercato e mondanità. Praticanti, assistenti, allievi, artisti, amici, ammiratori, committenti. E inoltre fotografi, e danzatori.

L'interesse di Rodin per la fotografia si era già manifestato in una mostra del 1896 a Ginevra, dove aveva sperimentato la compresenza tra le opere e le loro riproduzioni fotografiche. A Place de l'Alma esporrà, insieme alle sue sculture, 71 fotografie scattate da Eugène Druet, tra cui figurano alcune ripetizioni di una stessa scultura ripresa da diverse prospettive, o con una luce differente. Sono gli scatti di un amatore, ma mostrano il confine tra la *riproduzione* delle opere e una gamma di loro possibili *interpretazioni*. Le discussioni tra Rodin e Druet sui diritti delle immagini sono sintomatiche dei nuovi problemi posti all'arte che scoprirebbe l'autonomia e il valore della "copia"¹. A partire dalla mostra del 1900 Rodin prenderà coscienza della complessità del rapporto tra scultura e fotografia, dagli aspetti legali, regolando i diritti di riproduzione delle sue opere, a quelli estetici, sperimentando diversi allestimenti per la riproduzione delle sculture, a quelli artistici, collaborando con fotografi impegnati a dimostrare lo statuto espressivo della fotografia. Tra i temi che pongono la fotografia al centro del dibattito di questi anni ci sono infatti la riproduzione del patrimonio artistico, l'autonomia creativa del mezzo fotografico e la registrazione del movimento posta al confronto con l'illusione che ne dava la pittura.

1. In quali circostanze una copia diventa un'originale? Attorno a questa domanda si articola uno degli studi più interessanti sul rapporto tra scultura e fotografia, che coinvolge anche le arti performative: Marcoci, Roxana (a cura di), *The original copy. Photography of sculpture, 1839 to today*, New York, The Museum of Modern Art, 2010. Su Druet e Rodin, e sul rapporto dello scultore con la fotografia, rimando agli studi Hélène Pinet, responsabile scientifica della collezione fotografica del Musée Rodin, segnalati in bibliografia.

Anche l'interesse di Rodin per la danza trova un simbolico inizio nella grande mostra parigina, organizzata di concerto con Loïe Fuller, che di fronte al padiglione dello scultore fa costruire il proprio, un teatro/museo² dove la sua immagine si moltiplica nelle decorazioni della facciata e nelle opere allestite negli interni. Mentre Rodin mette in scena, tutte insieme, le figure della sua produzione artistica, quelle figure non finite, attraversate dalla vitalità dell'azione, la danzatrice inaugura un luogo di spettacoli che è anche una galleria di opere che la raffigurano nei momenti salienti delle sue performance. La Fuller avvicina Rodin alla danza che egli raffigura³, ma soprattutto che osserva, lasciando che la spinta liberatoria del corpo e dei gesti di cui è portatrice penetri nel suo lavoro di scultore. Inoltre ne frequenta i protagonisti, nei quali trova il segreto del movimento, di cui sono maestri, e il riflesso dell'antichità, che molti prendono a modello.

Nelle viscere del mondo di cui Rodin è il centro l'incontro fecondo tra scultura, danza e fotografia non si esaurisce nel genio del maestro, ma coinvolge le persone e le intreccia tra loro: gli spettatori, gli artisti, gli allievi. E le allieve, che incarnano la moderna ambizione femminile a una carriera artistica a cui la danza, come aveva fatto il teatro, offre straordinari esempi. L'atelier di Rodin ne ha accolte diverse, tra cui alcune molto celebri. Camille Claudel, che dal 1913 è internata in manicomio; Clara Westhoff, che presenta allo scultore suo marito, il poeta Rainer Maria Rilke; Louise Clément-Carpeaux, figlia e biografa di Jean-Baptiste Carpeaux, che a sua volta era stato maestro di Rodin, e che negli anni Sessanta dell'Ottocento aveva scandalizzato Parigi coi realistici corpi nudi del gruppo scultoreo *La Danse* a decorazione della facciata dell'Opéra. E poi ci sono due allieve che attraverso il maestro hanno incontrato la danza: una rivelazione che ha cambiato loro il destino. Sono Malvina Hoffman⁴, la "scultrice" di Anna Pavlova, e Kathleen Bruce⁵, l'amica di Isadora Duncan. Queste due giovani e allora sconosciute

2. Cfr. Brandstetter, Gabriele, *Poetics of dance*, Oxford University Press, 2015. Questo importante studio sui rapporti tra corpo, immagine e testi nel Novecento era apparso in tedesco per i tipi di Fisher Taschenbuch Verlag nel 1995.

3. Scriveva Nicola Savarese in pagine importanti per guardare il mondo di Rodin in rapporto alle arti sceniche: «Per comprendere meglio [...] l'arte di Rodin dell'ultimo periodo, non è la scultura che bisogna guardare ma i suoi disegni, specialmente quelli dedicati al movimento e alla danza, in cui rivelò appieno tutta la sua ricerca sul dinamismo e sul movimento che egli considerava una vera scienza. Era essenziale infatti, già per Rodin scultore, riprodurre il movimento, fissarlo nella scultura, plasmare la materia della statua [...] con delle forme equivalenti al movimento reale dei corpi: forme in grado di restituire all'osservatore della statua l'impressione della mobilità e del dinamismo di un corpo in vita» (Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 318).

4. La newyorchese Malvina Hoffman (1885-1966) sarà nota soprattutto per un grande progetto antropologico commissionato dal Field Museum of Natural History di Chicago nel 1930, che la vedrà impegnata in lunghi viaggi e nella creazione di 104 sculture in bronzo raffiguranti uomini e donne di tutte le etnie. *The Races of Man* è stato concepito come un lavoro sull'umanità studiata dal punto di vista artistico, scientifico e psicologico.

5. Edith Agnes Kathleen Bruce (1878-1947) era nata in una numerosa e religiosa famiglia vittoriana.

artiste legano i loro nomi a due danzatrici già famose ai tempi dei loro incontri, la ballerina assoluta e la profetessa della danza del futuro. Una ossessionata dalla memoria di uno spettacolo che condiziona gran parte della sua produzione scultorea, l'altra stregata dal carisma di un'artista alla quale si voterà per anni, Hoffman e Bruce costituiscono due esempi che ribaltano una consuetudine. Erano infatti normalmente i danzatori a cercare la protezione di pittori e scultori⁶, che legittimavano il valore espressivo della loro ricerca e consegnavano la loro figura alla storia dell'arte. Malvina Hoffman, che diventerà una affermata scultrice in America, e Kathleen Bruce, più nota per le sue vicende personali, sono qui due guide che aprono sentieri nella selva delle relazioni tra artisti e danzatori, e delle visioni che talvolta hanno trasformato quelle relazioni in opere d'arte. Il saggio ne segue le traiettorie utilizzando sia i frammenti autobiografici, delle possibili mappe per attraversare i sotterranei del Novecento, sia le immagini, quel patrimonio visivo dove l'arte della danza ha cercato un rifugio dall'erosione del tempo.

La vedova Scott: Kathleen Bruce

Nel 1912 Kathleen Bruce diventa la vedova Scott. Tutta la Gran Bretagna aveva pianto il destino di suo marito, l'esploratore che, giunto in Antartide con la spedizione Terra Nova, aveva trovato piantata tra i ghiacci la bandiera norvegese di Roald Amundsen, arrivato al Polo Sud un mese prima di lui. La scoperta della sconfitta segna l'inizio di una tragedia che è diventata leggenda. Il rientro della spedizione è ostacolato da tempeste di neve, i membri dell'equipaggio muoiono di freddo uno dopo l'altro. L'ultimo è Robert Falcon Scott, che prima di morire scrive delle lettere mai spedite⁷. Quella a sua moglie è piena di raccomandazioni per lei e il figlio Peter, nato nel 1909. Informata solo all'inizio del 1913 della morte del marito, che subito diventa un eroe nazionale, Kathleen scolpisce il monumento che lo commemora, una statua a figura intera in abiti da esploratore, a Waterloo Place, a Londra⁸.

Cresciuta in Scozia, a sedici anni era diventata orfana e si era trasferita a Londra dove aveva iniziato a studiare arte. Durante tutta la sua vita, piuttosto avventurosa, farà la scultrice.

6. Judith Cladel, biografa di Rodin, testimonia che tutti i danzatori del tempo volevano esibirsi davanti a lui (Cfr. «Sculpture et danse», avril 1942). Hélène Pinet ha ricostruito questo reciproco interesse in *Ornement de la durée*, Paris, Musée Rodin, 1987 (cat. exp.).

7. I materiali della spedizione Terra Nova sono raccolti nello Scott Polar Research Institute – University of Cambridge, e in gran parte consultabili sul sito www.spri.cam.ac.uk/ (25/07/2017).

8. La statua in bronzo è stata eretta a Londra nel 1915. La Bruce ha poi realizzato una copia in marmo in Nuova Zelanda, dove era atteso il rientro della spedizione. Il terremoto del 2011 l'ha scaraventata dal piedistallo su cui poggiava dal 1917.

Si erano sposati nel 1908. Lui era stato protagonista di un'altra famosa spedizione (Discovery, 1901-1904) e lei si stava affermando nel mondo della scultura. Aveva partecipato a diverse mostre e vantava il sostegno del maestro con cui aveva studiato a Parigi, Auguste Rodin. Tra i suoi lavori figurano i busti di William Butler Yeats, George Bernard Shaw, gli stessi di cui iniziano a circolare dei suggestivi ritratti fotografici realizzati dai protagonisti di un movimento noto come Foto-secessione, impegnato nell'affermazione artistica della fotografia. La Bruce ritrae anche una delle anime di questo movimento, il pittore e fotografo Edward Steichen, che era partito dall'America intenzionato a conoscere l'autore della controversa statua del *Balzac*. Questi ritratti, come quelli delle celebrità politiche che caratterizzeranno la sua produzione successiva, dimostrano l'appartenenza della Bruce a un ambiente. Da Rodin aveva imparato le tecniche, accresciuto la sua cultura artistica, e conosciuto persone con cui aveva intrecciato la sua vita, destinata negli anni successivi ad ambienti molto diversi.

Kathleen Bruce arriva a Parigi all'inizio del secolo, dopo aver frequentato la Slade School of Art a Londra. Studia all'Académie Colarossi, nota per le classi femminili e per i corsi di scultura dal vivo. Il cammino nell'arte è anche un cammino nella libertà, e Parigi diventa, come per molte altre donne, la scena della sua emancipazione. Ne è un esempio proprio l'incontro col giovane Steichen, che vede ogni giorno in un Café di Montparnasse, anche lui studente d'arte e fotografo di artisti e scrittori. L'incontro dà colore alle biografie di queste due figure la cui carriera artistica sarà molto diversa⁹, ma che in quello scorcio di inizio secolo, quando sono due studenti stranieri a Parigi, incarnano il cambiamento dei costumi e l'intreccio tra le iniziazioni intellettuali e quelle sentimentali. Poco prima che lui riparta i due si baciano. È il 1902. Per anni lei ricorderà quel momento come la liberazione dalla gabbia della sua educazione vittoriana. È solo un aneddoto, ma indica la dimensione privata e reale dei grandi temi che attraversano l'inizio del secolo.

È tramite Rodin che la Bruce conosce Isadora Duncan. Nelle foto ricordo del "banchetto di Vélizy", organizzato nel giugno 1903 per festeggiare la sua decorazione con la Legione d'Onore, la giovane appare tra gli invitati. Manca Steichen, che aveva frequentato e fotografato lo scultore prima di tornare in America, ma c'è la Duncan. È Jean Limet, assistente di Rodin, a scattare le fotografie, quelle di gruppo e quelle di Isadora che im-

9. Steichen avrà un ruolo centrale nella storia della fotografia. Dopo l'esperienza nella Foto-secessione, che lo ha visto al centro delle attività della rivista «Camera Work» e della galleria 291, è stato un pionieristico e pagatissimo fotografo di moda, e un grande ritrattista di attori e di celebrità. Le due guerre lo hanno visto al comando degli istituti fotografici delle forze armate americane e dal 1947 al 1962, a consacrazione del suo contributo per l'affermazione dell'arte fotografica, sarà direttore del dipartimento di fotografia del MoMA.

provvisa una danza nel giardino, con le braccia lanciate verso l'alto, la testa indietro, e una discesa verso terra con un movimento a spirale. Ricorda la Bruce nella sua autobiografia:

Isadora, in a little white petticoat and bare feet, began to move, to sway, to rush, to be as a falling leaf in a high gale, and finally to drop at Rodin's feet in an unforgettable pose of childish abandonment. I was blinded with joy. Rodin was enchanted. Everyone was enchanted [...]. Rodin took Isadora's and my hands in one of his and said, "My children, you two artist should understand each other". So began a long-lasting relationship of the most unusual order. As an artist I thought of the dancer as a resplendent deity; as a human being I thought of her as a disgracefully naughty child. As an artist I exulted her; as a tiresome child I could not abandon her.¹⁰

Kathleen seguirà la Duncan in diversi viaggi e tournée. Correrà sempre da lei, scrive, nei momenti di difficoltà. La danzatrice esercita su di lei un fascino doppio, dato sia dalla grandezza artistica che ne fa l'oggetto di idolatria, sia dall'infantilismo, che permette di avere un potere su di lei. Sono entrambi poli di attrazione, la dea e la ragazzina, la potenza e l'innocenza, due facce di una figura magnetica che ha trasformato la danza in una religione, e ha trasformato alcuni ammiratori in fedeli.

In diversi momenti importanti della vita di Isadora, appare Kathleen Bruce. La si vede nelle fotografie, oppure il suo nome emerge tra le righe della memorialistica. Una foto scattata nel 1903 al museo archeologico di Atene la ritrae accanto alla danzatrice. È il primo viaggio in Grecia della famiglia Duncan, in cui Raymond le scatta le famose foto come menade nel teatro di Dioniso.

Attraverso la Duncan alcuni anni dopo Kathleen ritroverà Steichen, col quale la danzatrice proverà a farle vivere un'avventura romantica. I biografi indulgiano sulla gelosia della moglie del fotografo, ossessionata dalla scultrice, e sospettosa anche della "libertina" danzatrice¹¹. Tra amori, gelosie e piccole morbosità, l'amicizia tra le due donne resta nel sottobosco delle autobiografie, nel retroscena della sovraesposta dimensione pubblica. Le fotografie attraversano tutta la gamma di questa progressiva visibilità, passando dalle foto ricordo alle foto artistiche che vengono trattate come opere d'arte. Le autobiografie ne costituiscono il riverbero, facendo risuonare gli stessi nomi nell'atelier di Rodin, all'ombra della Duncan, e nel salotto di Gertrude Stein: Kathleen Bruce attraversa anche la sua di autobiografia, il libro vertiginoso firmato Alice Toklas. Sembra un'istantanea quella che la Stein inserisce nelle sue pagine piene di nomi, di incontri, di fugaci ritratti di persone

10. *Self-portrait of an artist. From the Diaries and Memoirs of Lady Kennet (Kathleen, Lady Scott)*, London, John Murray, 1949, p. 44. La Bruce si firma Lady Kennet per aver sposato in seconde nozze, nel 1922, il politico Edward Hilton Young, nel 1935 nominato Barone di Kennet.

11. Cfr. Niven, Penelope, *Steichen. A Biography*, New York, Clarkson Potter, 1997, p. 315, e Young, Louisa, *A great task of happiness. The life of Kathleen Scott*, London, Macmillan, 1995, pp. 68-71.

e opere d'arte che vorticano nella Parigi di quegli anni, tra gli studi degli artisti e la sua stanza in rue de Fleurus. Una fotografia da inserire nell'album degli intrecci e dei ruoli, dei passaggi e delle memorie.

Fu proprio allora che Raymond Duncan, il fratello d'Isadora, affittò uno studio in rue de Fleurus. Raymond ritornava allora dal suo primo viaggio in Grecia, e s'era portato di laggiù una ragazza greca e abbigliamento greci. Raymond aveva fatto a San Francisco la conoscenza del fratello maggiore di Gertrude Stein e di sua moglie. [...] La famiglia Duncan era allora nel suo periodo 'Omar Khayyām', non avevano ancora scoperta la Grecia. Poi avevano passato un periodo Rinascimento italiano, ma, nel tempo che stette a Parigi, Raymond s'era dato anima e corpo alla Grecia, nella quale passione era inclusa anche una ragazza greca. Isadora smise di interessarsi a lui: forse la ragazza greca le pareva di una grecità troppo moderna. Comunque andasse la cosa, in quei giorni Raymond non aveva un soldo a pagarlo, e sua moglie era incinta. Gertrude Stein gli passava il carbone [...]. Avevano inoltre un'amica che li aiutava, Kathleen Bruce, una ragazza inglese, molto bella e molto atletica, qualcosa come una scultrice; questa più tardi avrebbe sposato Scott, lo scopritore del Polo Sud, e ne sarebbe rimasta vedova. Neanche lei a quei tempi aveva troppi quattrini, ma tutte le sere arrivava con la metà della sua cena per Penelope. [...] Kathleen Bruce era scultrice e stava imparando a modellare le figure di bimbi; chiese il permesso di riprodurre il nipote di Gertrude Stein. Gertrude Stein col nipotino andarono nello studio di Kathleen Bruce.¹²

Una scultrice americana: Malvina Hoffman

Nel 1914 Malvina Hoffman conosce a New York la grande ballerina Anna Pavlova. Resta molto colpita dalla sua presenza che descrive fragile, pallida, lo sguardo impetuoso e fiammeggiante di una persona ispirata. «From now on I must become a reel to register endless fleeting impressions and characteristic movement»¹³, scrive nei suoi diari.

Da quando la aveva vista in scena a Londra nel 1910, la ballerina aveva invaso la sua scultura, nutrita dalla memoria dello spettacolo e incoraggiata dall'ambiente dove si stava formando. Proprio nel 1910, venticinquenne, era arrivata a Parigi per studiare con Rodin. Negli anni in cui il ricordo della Pavlova prende corpo nei suoi lavori sia il maestro che alcuni artisti della sua cerchia traggono ispirazione dalla danza. Jacques-Émile Blanche ad esempio, che dipinge Nižinskij basandosi su alcune fotografie commissionate a Druet, e Émile-Antoine Bourdelle, che disegna la Duncan su centinaia di fogli e la scolpisce sulla facciata del Théâtre des Champs-Élysées. Sono gli esempi più noti di una pratica diffusa che rientra nel gusto dell'epoca per la danza e per le nuove figure di danzatori. Questi non sono solo delle celebrità, ma anche, agli occhi degli artisti, la sintesi tra i due modelli

12. Stein, Gertrude, *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino, Einaudi 1938, pp. 43-44. Cito dalla riedizione del 2010, scegliendo il testo italiano in omaggio alla traduzione di Cesare Pavese.

13. Citato in Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, Hudson River Museum, 1984, pagine non numerate.

ideali dell'arte: la natura e la statuaria greca, il disegno dal vivo e la copia dei capolavori del passato. È in questo clima che la Hoffman inizia a lavorare le sue figure di danza, ispirandosi soprattutto al ricordo del gioioso *divertissement* danzato da Pavlova e Mordkin sulle musiche di Alexander Glazunov: l'*Automne Bacchanale*¹⁴. Nei mesi successivi allo spettacolo Hoffman lavora sulla memoria che affiora in immagini accompagnate dalle sensazioni provocate dalla musica e dalle luci, e che lei cerca di trasmettere alla materia. Il primo risultato è il piccolo bronzo *Russian Dancers*, del quale esistono diversi bozzetti e degli studi che subiscono fratture e che sollecitano i commenti entusiasti di Rodin, il quale invita la scultrice a lavorare sul frammento, capace di suggerire non solo il movimento ma la sua tendenza. Con *Russian Dancers* Hoffman vince il primo premio al Salon de la Société Nationale de Beaux-Arts nel 1911. La seconda opera, sempre basata sulla sua memoria di spettatrice, è il bronzo *Bacchanale Russe*, nel quale due danzatori nudi in corsa fanno fluttuare un velo sulle loro teste. Così Pavlova e Mordkin attraversavano la scena. Una foto del 1910 scattata nello studio di Herman Mishkin a Manhattan specializzato in danza e teatro riproduce i due ballerini che tengono il velo sulle loro teste simulando il passo da fermi, in equilibrio su una gamba. Il velo è floscio e Pavlova, ammiccante, guarda in macchina. Rispetto alla folle corsa raffigurata nel bronzo della Hoffman, la fotografia è statica: il suo realismo la rende paradossalmente finta e l'espressività degli interpreti quasi grottesca.

La scultura *Bacchanale Russe* è più accademica del primo bronzo sui ballerini: i muscoli sono descritti con naturalismo e, se *Russian Dancers* sembrava assorbire la visione di Rodin, questa appare più simile ai lavori di Frederick William MacMonnies, il cui *Bacchante with an Infant Faun* del 1893 era installato nei Jardins du Luxembourg di Parigi. Diversi stili si intrecciano intorno ai temi ricorrenti dell'arte figurativa e della danza, dove le figure antiche si fanno portatrici delle diverse declinazioni della modernità. Anche grazie ai rapporti nuovi e fecondi che stabiliscono con gli intellettuali e con gli artisti, i danzatori si accorgono che le figure dell'antichità non sono solo tracce di un passato ideale, ma conservano il segreto del movimento del corpo come manifestazione delle pulsioni interiori, dai sentimenti personali alle emozioni archetipiche, fino a un condiviso afflato religioso, di cui le danze antiche erano parte integrante. Assumendo le pose di quelle figure i danzatori si inseriscono, più o meno consapevolmente, in due grandi correnti della cultura europea: la riflessione sull'antichità come origine pagana dell'Occidente, che coinvolge il rapporto tra corpo e natura, tra corpo e religione e tra corpo e conoscen-

14. Per una colorita descrizione del tema rimando a Applin, Arthur, *The stories of the Russian Ballet*, London, Everett & Co, 1911, pp. 87-89.

za; e la lettura delle opere d'arte non più soltanto nel loro valore estetico ma anche nella loro valenza espressiva¹⁵. Baccanti e fauni cambiano le sembianze in base ai corpi dei danzatori che li interpretano, e in base alle opere moderne che ne captano il passaggio. Così la Hoffman, inserendosi in una nascente tradizione, dedica ad esempio due sculture all'*Après-midi d'un faune* di Nižinskij, che raffigura anche Rodin. I danzatori che si vedono moltiplicati in tutte queste figure scelgono, quando possono, gli artisti a cui consegnare la loro immagine.

Quando Pavlova, nel 1914, vede i lavori della Hoffman ispirati al suo *Bacchanale*, acconsente a collaborare attivamente con lei trasformando il ricordo degli spettacoli in una visione prolungata, reale e ravvicinata.

Kathleen Bruce e Isadora Duncan. Edward Steichen e Gordon Craig

Il 3 febbraio 1957 Edward Gordon Craig, che ha appena consegnato all'editore le bozze della sua autobiografia¹⁶, annota frammenti e ricordi destinati al progetto di un secondo volume di memorie.

In the summer 1906 Isadora and I where together in a small house we had taken on the Coast of Holland. We wanted to be as quiet as possible, for several serious reasons.

Now I recall that a very noisy and agitating woman appeared there – uninvited. She had already made her appearance at our hotel in Amsterdam – among others – some welcome, some not. This woman was not.

I forget her name for the moment but I just set eyes on her as I came into the hotel with I. D. one afternoon. We passed on up into our rooms leaving her seated [parola illeggibile] with Edward Steichen, the photographer. I think it was the first time I had seen him and that day he came upstairs later on and asked if he might take some photographs of me.¹⁷

Steichen aggiunge il volto di Craig alla sua galleria di ritratti. In un numero di «Camera Work» a lui dedicato¹⁸ appare una foto di Craig che apre una grande porta, la figura piccola e dinamica in uno spazio geometrico ricorda i suoi disegni dove linee di luce e

15. Alcuni studi di danza si sono fatti carico di questa complessità dell'arte coreutica del Novecento, e la hanno fatta dialogare con altre forme della cultura. Oltre al già citato *Poetics of dance* della Brandstetter, che utilizza l'iconografia di Warburg per leggere i corpi danzanti del Novecento, segnalo tra i volumi recenti che hanno raccolto spunti di ricerca e tracciato traiettorie disciplinari trasversali quelli di o curati da Fiona Macintosh, Kimerer L. LaMothe, Alexandra Carter e Rachel Fensham riportati in bibliografia.

16. Craig, Edward Gordon, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957.

17. Le *Notes autobiographiques* sono conservate alla BnF, Archives et manuscrits, Fonds Edward Gordon Craig – [EGC – MS – B – 669].

18. «Camera Work», n. 42-43, 1913. A Steichen sono dedicati anche i numeri 2 (1903) e 14 (1906).

ombra creano altezze e volumi muovendo lo spazio attorno alle figure. In quello stesso numero appaiono la cabarettista Yvette Guilbert, Henri Matisse mentre lavora a una statua, George Bernard Shaw che Steichen definisce “The photographers’ Best Model”, e la Duncan in un ritratto naturale, diverso dalla figura di sacerdotessa dell’antica Grecia che Steichen celebrerà invece nelle famose fotografie del 1920 sul Partenone. Anche di Craig realizzerà altre fotografie, nel 1909 un ritratto di profilo illuminato da una grande finestra, con in mano gli strumenti da artista, e poi nel ‘20, a Parigi, sul lungo Senna. Ma quegli scatti in Olanda segnano l’inizio di un rapporto. Craig lo trova molto intelligente, gli piace. Alla fine del 1910 farà una mostra alla 291, la galleria dei fotografi di «Camera Work», che, in gran parte per opera di Steichen, avevano proposto al pubblico newyorchese Rodin, Picasso, Matisse. Nell’autobiografia scritta molti anni dopo il fotografo ricorda: «I brought over an exhibition of etchings and drawings by Gordon Craig, on the art of the theater. Craig was undoubtedly the forerunner of the entire new movement in stage design»¹⁹. Craig non aveva mai esposto in America. Come anticipazione della mostra, sul numero 32 di «Camera Work» (ottobre 1910) viene pubblicata l’acquaforte *Ninth Movement*, una delle quindici che compongono la prima versione del progetto *Scene*²⁰, tra le serie più compiute del suo teatro in forma di immagini.

La stessa galleria aveva esposto nel 1908 e nel 1910 i lavori di e su Rodin: i suoi ritratti, le fotografie delle sue sculture scattate da Steichen e soprattutto i suoi disegni, quelli delle danzatrici cambogiane uniti ad altri studi sul movimento. La danza arriva così nel tempio della fotografia attraverso lo sguardo del famoso scultore, mentre Craig vi porta la visione di un teatro a venire.

Tornando alla scena del 1906 in Olanda, quella donna seduta col fotografo a Craig non piace affatto.

She had taken a furious dislike for me though we had never spoken and I did not know her name. But this is what I came to know – she had fallen into a very sickly passion for Isadora – who also was a stranger it seems: of this I’m not so sure. Any how she knew her as dancer. This woman name is best forgotten. She was a ~~painters~~ sculptress – came later on to marry a famous South African hunter – but at this time (1906) was only engaged to him – if that (or was it a North or South Pole explorer...like Scott).

19. Steichen, Edward, *Steichen: A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963, pagine non numerate.

20. Craig, Edward Gordon, *Scene*, London, Oxford University Press, 1923. Il legame tra le acquaforti del 1907 e il libro del 1923 è molto discusso. Come sintesi del dibattito rimando a Ramos, Luiz Fernando, *Gordon Craig’s Scene Project: history open to revision*, in «Brazilian Journal on Presence Studies», vol. 4, n. 3, settembre/dicembre 2014.

Her dislike of me was [parole illeggibili] that I and Isadora were inseparables, and this aroused in her a jealousy which was pretty nasty.²¹

Guardando le enfatiche memorie di Kathleen Bruce, i frammenti di Craig funzionano come un documento sul documento e sono interessanti (anche) per le date. Nell'estate del 1906 la scultrice di cui non ricorda il nome è con Isadora che sta per dare alla luce Deirdre, la loro figlia illegittima. Lei dedica molte pagine dell'autobiografia a quei giorni trascorsi con la danzatrice. Se nel racconto di Craig questa sconosciuta è l'intrusa, nelle pagine di lei la prospettiva si capovolge.

Vicariously I figured myself the mother of Isadora's son. [...] I would not let Isadora see that I was shocked, yes, quite simply and honestly shocked. Never did I let her suspect my rather mean fear lest any of my commonplace relations, with their standard morals, should hear of my aiding and abetting, with sympathy and capacity, the arrival of the illegitimate child of a dancer. [...] "My dancer is a great, a supreme artist. She is going to have a son. He must be born in as much happiness as I can command for him". So it came about that we two girls settled down to a queer, anxious life in a little seaside villa on a lonely foreign beach. The days were long. Isadora stitched little clothes like any sweet mother, and was sometimes peaceful and even radiant. But there were other terrible days and nights when a fierce cloud of doubt, fear, and loneliness would descend upon her, and many a time she would cry for death and plan suicide²².

Il corpo di Isadora è questo luogo in cui si scontrano la condanna morale e il rispetto sacro, che le è dovuto per via dell'arte della danza. La Bruce arricchisce il racconto di aneddoti. C'è la storia di un giornalista che arriva per un'intervista alla danzatrice che non può mostrarsi, e allora l'amica scende in spiaggia e corre, danza, getta le braccia verso il cielo spacciandosi per lei. C'è una Isadora disperata che diventa raggianti quando arriva il suo "amante", come l'autrice chiama Craig, che detesta. E poi c'è l'episodio del parto: «Hour after hour I held the hands, the head, the writhing body, the same hands and head and lovely body that had held European audiences enthralled»²³.

A volte le testimonianze ci parlano dell'autore più ancora che del soggetto, soprattutto quando quest'ultimo è percepito come una figura mitica, che tutti vedono da lontano e che chi l'ha frequentato vuole mostrare nella visione inversa: iperreale, visto al microscopio. Qui non sono interessanti i fatti in sé, ma l'intreccio di sguardi che crea il campo magnetico entro cui una figura come la Duncan si muove, disegnando un geroglifico da consegnare alla storia. Duncan raccontata da Craig, dalla Bruce e da se stessa in quel ro-

21. *Notes autobiographiques*, BnF – Fonds Craig, cit.

22. *Self-portrait of an artist*, cit., p. 62.

23. *Ivi*, p. 64. Anche il figlio e biografo di Craig riporta degli aneddoti sulla Bruce in Craig, Edward, *Gordon Craig. The story of his life*, New York, Limelight, 1985, p. 215 (prima edizione New York, Alfred A. Knopf, 1968).

manzo che è la sua autobiografia²⁴: la creazione di un paesaggio visto simultaneamente da diverse prospettive e che mostra tutte le contraddizioni degli eventi nel tempo del loro svolgersi. Mostra qualcosa dei desideri, delle tensioni, di quel magma che non si traduce in fatti ma ha quasi la stessa importanza nella ricostruzione di una storia.

A differenza di tutti gli artisti che hanno frequentato Isadora, la Bruce è l'unica che dal punto di vista creativo non si nutre a quella sorgente. Usa la danzatrice come uno specchio deformante in cui vede se stessa. Nessun disegno, nessuna scultura²⁵. Solo la testimonianza scritta che, nella forma del diario e dell'autobiografia, vorrebbe restituire l'immediatezza della realtà ma che non riesce, nel racconto, a essere vera, restando impigliata nella soggettività dello sguardo e nel diletterantismo della scrittura. Bruce scrive le sue memorie, le mescola ai diari redatti in contemporanea agli eventi, e figura in quelle altrui diventando anche lei il personaggio di un racconto collettivo. Nell'evocazione della Duncan sembra continuamente voler disegnare quei confini tra piano artistico e piano biografico che la storia di Isadora, sia quella reale sia quella filtrata dalle narrazioni, continua a cancellare.

Hoffman e Pavlova. Il fregio del Bacchanale

Tra le fotografie conservate all'archivio del Musée Rodin ce n'è una di Malvina Hoffman ritratta nel suo studio mentre modella una figura, circondata dalle riproduzioni fotografiche delle opere del maestro appese ai muri. In basso si legge la dedica, *À mon cher Maître*, e la data, 1913. Tornata in America, la scultrice mantiene dei legami stretti con Rodin, ma intraprende una via stilistica autonoma, e dedica molte opere ad Anna Pavlova. L'incontro con la Musa, come la chiama, inaugura una prassi nuova di lavoro che inizia durante la sua tournée newyorchese: dopo i bronzi realizzati a memoria Hoffman è ammessa alle prove e può assistere agli spettacoli da dietro le quinte. È uno sguardo nuovo, continuativo, non più solo frontale. Per quindici giorni la scultrice realizza schizzi, annota scene sui diari, non ha ancora una idea precisa ma accumula materiale e stringe amicizia con la ballerina. Quando, nel giugno del 1914, la Hoffman torna per qualche settimana da Rodin e gli mostra i disegni lui li paragona alle decorazioni di un vaso gre-

24. Duncan, Isadora, *My life*, New York, Boni & Liveright, 1928. In questo saggio non trovano spazio né le pagine della Duncan, né quelle della Pavlova (*Pages de ma vie*, pubblicato in Svetloff, Valerian, *Anna Pavlova*, Paris, Brunoff Éditeur, 1922), a privilegio delle autobiografie meno note che offrono uno sguardo laterale su queste celebri danzatrici.

25. Christina Buley-Urbe fa riferimento a delle sue figure di danza, probabilmente più influenzate da Rodin che riconducibili alla Duncan. Cfr. *Mes sœurs divines. Rodin et 99 femmes de son entourage*, Paris, Éditions du relief, 2013, volume a cui devo informazioni e suggestioni.

co. Li trova bellissimi e vede la dinamicità non solo delle singole figure ma dell'insieme, come in un fregio. Allo scoppio della guerra, tornando negli Stati Uniti, Hoffman riesce a incontrare la Pavlova nella sua tenuta inglese, Ivy House, dove le propone di raffigurare l'intero balletto del *Bacchanale* in un basso-rilievo. È la fine di agosto, e da subito, in quei giorni tumultuosi, pianificando precipitosamente partenze e tournée lontane dall'Europa, Pavlova inizia a posare per il fregio. «She dances about the room, whirls, falls and tries again the Bacchanale poses. I rearrange the groups in the frieze, plan new ones, and study as if a vision were before me for one *only* glance before the veil should fall and hide it all forever»²⁶. Siamo in una zona intermedia tra la posa e le prove di uno spettacolo, tra l'immobilità e il movimento trattenuto, rallentato, ripetuto, modificato in vista della sua raffigurazione. A ottobre sono entrambe a New York, nello studio della Hoffman, che inizialmente modella dei pannelli con le figure appena abbozzate, semplici e astratte, ma via via che il lavoro procede usa bozzetti, disegni, annotazioni e fotografie per scandire la coreografia in tante singole pose che indirizzano il fregio verso un progressivo naturalismo. La danza, scomposta in frammenti e vista da vicino, mostra una corporeità che svanisce nella distanza del palcoscenico e nella dinamica aerea della tecnica accademica. Nella ricerca delle pose desunte dall'iconografia antica che ispira il suo *Bacchanale* la presenza fisica della Pavlova si fa più densa, la sua immagine più corporea. Per conservare la memoria delle pose e studiare i volumi, le torsioni, le trasformazioni del corpo in base allo spostamento del peso e dell'energia, Hoffman scatta delle fotografie. La prima serie è del 1915 e mostra la danzatrice, da sola o con Andreas Pavley, davanti a un fondale bianco di cui si vedono i margini, col minimo di abiti per mostrare le tensioni muscolari e una luce laterale che rafforza le ombre e i chiaroscuri. Pavlova scompone la sua danza, lavorando al contrario di come si monta una coreografia. Sembra rilassata e a suo agio in questi scatti amatoriali, dei documenti atipici nel suo repertorio iconografico dove appare sempre personaggio, o nei costumi di scena o nei panni della grande ballerina. Le sedute di posa, che vedono una rotazione nel corso degli anni dei partner maschili, si susseguono intervallate da lunghissime tournée, e necessitano di una memoria visiva che permetta al lavoro, sempre più aderente al corpo della Pavlova e alla memoria esatta dei passi del balletto, di procedere in assenza della modella. Il *Bacchanale*, considerato una delle coreografie simbolo della riforma del balletto e un segno dell'influenza di Isadora Duncan²⁷,

26. Citato in Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, cit.

27. Cfr. Mei, Silvia *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?*, in «Antropologia e Teatro», n. 1, 2010, pp. 45-79: p. 69. Rimando a questo saggio, che apre una strategia di lettura della Pavlova, anche per la puntuale bibliografia.

inseriva Pavlova nell'ondata di rievocazione dell'antico nei suoi aspetti pagani. A rendere credibile come baccante questa grande interprete di ruoli romantici era la sua capacità di drammatizzazione, e la tecnica che le permetteva uno straordinario crescendo al ritmo della musica, due elementi che travolgevano emotivamente il pubblico, e che nella forma del basso-rilievo devono trovare dei corrispettivi figurativi. Decidere di scomporre in figure chiave questa coreografia caratterizzata dalla velocità e dall'espressione è una sfida che mobilita sia le tecniche di danza che quelle di raffigurazione. Probabilmente anche per fare fronte a queste difficoltà, e alla necessità di cogliere la forma di gesti molto rapidi, l'uso della fotografia da parte della Hoffman durante il lungo periodo di lavorazione del fregio si fa più strutturato. Tra il 1920 e 1921, infatti, conduce la Pavlova da due professionisti²⁸ a cui commissiona gli scatti in posizioni tratte dal *Bacchanale* e da altri balletti a cui dedica opere autonome dal fregio. Coordina le riprese di questi strani momenti intermedi tra posa e movimento in cui la Pavlova, per la prima e unica volta, si espone seminuda davanti all'obiettivo. Uno dei risultati di questa operazione è la produzione di uno straordinario patrimonio documentario, che assieme ai bozzetti, ai modellini in bronzo, alle altre sculture tratte dalle sezioni di lavoro coi danzatori, ai ritratti, insieme ai diari e agli scritti della scultrice²⁹, costituisce un affresco eccezionale che comprende molti elementi: dalla documentazione alla traduzione artistica, dal tentativo di trattenere l'impressione fuggevole di una danza al lavoro sistematico sull'esatta ricostruzione delle posizioni e della sequenza di movimenti. Oltre a costituire un patrimonio per lo studio della danza della Pavlova, si tratta di uno di quei repertori al confine tra archivio e museo e nei quali non è più chiaro chi documenta chi: la danzatrice, la cui figura attraversa più di dieci anni di lavori trasformando lo stile, la tecnica e l'estetica della scultrice, è la migliore guida per studiare l'arte della Hoffman.

La scultrice realizza inoltre delle fotografie del fregio in fase di lavorazione, che fa da supporto alle istantanee e ai bozzetti che lo invadono moltiplicandone il soggetto, facendone una sorta di atlante figurativo in cui si mescolano la coreografia e la visione dell'opera d'arte, con le sue ricostruzioni d'insieme e coi dettagli dei corpi.

Il lavoro sul fregio dura dieci anni. Alla sua conclusione, nel maggio del 1924, la

28. James Abbe riprende Pavlova col danzatore americano Hubert Stowitts in *La Peri* (a cui Hoffman dedica una scultura), mentre lo Sniffen Court Studio la fotografa con Laurent Novikov ancora in *La Peri*, in *Dionysis*, e in alcune pose per il fregio. Cfr. Conner, Janis C., *A Dancer in Relief*, cit.

29. Su questo patrimonio documentario rimando a Udall, Sharyn R., *Dance and american art. A long embrace*, University of Wisconsin Press, 2012 (pp. 144-150), che inserisce la collaborazione tra Hoffman e Pavlova nel contesto artistico americano, e agli studi della Conner la quale, avendo lavorato sui manoscritti, sottolinea le incongruenze tra i diari, i documenti, e le due autobiografie della Hoffman, più attendibile la prima, *Heads and Tales* (1936), molto romanzata la seconda, *Yesterday is Tomorrow* (1965).

scultrice dà una grande festa in onore di Anna Pavlova. Tra i duecento invitati c'è Arnold Genthe, fotografo di danza noto, tra l'altro, per le sue foto di Pavlova e Duncan, il quale pubblica nel 1936 un'autobiografia piena di riferimenti alle tecniche di raffigurazione del movimento e di aneddoti sulle celebrità passate davanti al suo obiettivo. Quando scrive sia Duncan che Pavlova sono morte, e lui, attraverso il tema della raffigurazione, pone il problema della trasmissione della danza. Egli spera che le fotografie possano stimolare nuove generazioni di danzatori, crede in una memoria attiva delle immagini capaci di impulsare persone in un altro tempo, come le fonti iconografiche antiche hanno mosso queste artiste. Genthe scrive del repertorio di immagini che ha conservato, consegnandolo all'arte figurativa, il movimento della Duncan: i settanta schizzi raccolti dall'artista spagnolo José Clarà, i potenti disegni dei più grandi scultori francesi, Rodin e Bourdelle, quelli in gesso di Van Dearing Perrine e quelli a penna Dunoyer de Ségonzac, i pastelli affascinanti di Grandjouan, e infine le centinaia di disegni realizzati da Abraham Walkowitz dal vivo, la più completa registrazione mai fatta del lavoro di un danzatore³⁰. Anche questi verranno esposti alla 291, dove Walkowitz farà diverse mostre.

Della Pavlova, invece, Genthe scrive che malgrado i tentativi di consegnare la sua danza al cinema e la grande quantità di fotografie che la raffigurano, non ci sono immagini che rendono giustizia al suo movimento. Solo lo splendido fregio chiuso nello studio della Hoffman, che dovrebbe essere riprodotto ed esposto come «memoriale dell'artista immortale e come studio per tutti coloro che sono interessati all'arte della danza»³¹.

Lo spettacolo a cui assistono gli invitati al party nello studio della Hoffman è memorabile. Il *Bacchanal Frieze* è composto da venticinque pannelli in gesso per un totale di 52 figure di danza che mostrano un movimento sempre più concitato attraverso il disequilibrio delle posizioni e il disegno tracciato dalle vesti leggere, la cui fluttuazione si intensifica progressivamente. È un lavoro di ricostruzione esatta dei passi e di suggestione del ritmo, caratterizzato dal contrasto tra un contenuto sensuale e una tecnica scultorea piuttosto accademica: provoca lo stesso effetto che doveva fare la grande ballerina classica quando appariva come baccante. La sequenza richiama sia la pittura vascolare greca³², che rappresentava le azioni in una sequenza di eventi, sia le serie cronofotografiche, che

30. Cfr. Genthe, Arnold, *As I remember*, Reynal & Hitchcock, New York 1936, p. 199. Sull'iconografia della Duncan rimando, oltre agli studi ormai classici di Deborah Jowitt, al catalogo curato da Laffon, Juliette, *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, Paris, Paris Musées-Musée Bourdelle, 2009.

31. *Ivi*, p. 178. Inizialmente le due artiste avevano ipotizzato la collocazione del fregio in una Accademia di danza che la Pavlova avrebbe aperto negli Stati Uniti.

32. Un riferimento esplicito alle figure rosse dei vasi è una litografia della Hoffman su fondo nero in cui Pavlova, che la userà come locandina, appare di profilo con la testa all'indietro, le vesti e gli accessori in volo.

alcuni anni prima avevano creato l'immaginario della scomposizione del movimento e del montaggio in serie, sia l'iconografia teatrale della tradizione pittorica, che struttura il singolo quadro come una scena in cui i danzatori entrano, incorniciati da grappoli d'uva come decorazioni figurative ma anche come quinte di uno scenario boscoso autunnale³³. E richiama anche la fotografia di danza di quegli anni, al confine tra realismo e illusionismo. Per essere l'opera di una protetta di Rodin, formalmente è molto meno audace delle visioni della danza che davano gli artisti dell'epoca, e dell'ambiente, della Hoffman. Tra i critici che sottolineano questo aspetto, è Linda Nochlin³⁴ a suggerire un nesso tra Hoffman e Pavlova riguardo al rapporto con la tradizione: entrambe attraversano l'arte moderna e si nutrono dei suoi temi e delle sue suggestioni, ma non rinunciano, dal punto di vista tecnico e stilistico, ai criteri del passato. Non del passato mitico dell'antichità, di cui partecipano al recupero attraverso il tema del baccanale e la formula del fregio, ma del passato prossimo, quello che l'arte figurativa e l'arte della danza a loro contemporanee hanno messo in discussione. Pavlova e Hoffman sono due donne moderne che costruiscono la loro identità artistica sul confine tra tradizione e innovazione, e nel lungo lavoro insieme sperimentano forme dell'azione e della visione capaci di restare in equilibrio tra queste due dimensioni. L'esattezza esecutiva dei loro rispettivi linguaggi le conduce verso uno scambio inedito: Pavlova insegna a Hoffman alcuni passi della coreografia per farle comprendere e ricordare gli atteggiamenti, Hoffman le chiede di ripetere passi ed espressioni che fissa nella memoria oltre che in foto e disegni. È costruendo questo tessuto di esperienza e memoria che Hoffman e Pavlova hanno creato un luogo della danza diverso dalla sala prove e dal palcoscenico. Un luogo fisico, se immaginiamo la Pavlova che scompone la coreografia nel suo studio, e un luogo mentale, che usa la fotografia e la scultura per restare vivo nel tempo. In questa collaborazione la danza ha trovato il ritmo per concedersi alla scultura, in particolare quella danza che sfida la gravità e fa del corpo l'immagine della leggerezza: una forma aerea che si consegna a un combattimento con la materia, la grazia che penetra nella pietra nell'attesa, col tempo, di essere prima o poi risvegliata.

33. Per una descrizione dei singoli pannelli rimando a Fritz, Jami, *Malvina Hoffman's Bacchanale Frieze: movements in relief*; Thesis in Master of Art (Art History), University of Wisconsin, 1994.

34. Nochlin, Linda, *Malvina Hoffman*, in «Arts Magazine», novembre 1984, pp. 106-110. La tesi di Fritz presenta un'analisi degli interventi critici sul fregio alle pp. 16-21.

Il movimento delle statue e le pose della danza

Quello dei fregi è un andamento orizzontale. Oltre a richiamare una forma e una tecnica dell'arte antica, convoca i problemi della dimensione seriale, e del rilievo, quella semi-libertà della figura che in parte resta intrappolata nella materia. Il fregio è uno dei modi con cui l'arte figurativa rappresenta il movimento: la serie come inanellamento di diversi frammenti di tempo e il rilievo come spinta della figura che emerge dalla materia inerte. Un movimento in avanti, che scandito in pannelli si organizza in una sequenza narrativa.

Il modello del fregio ha degli esempi importanti nel teatro e nella danza europei di inizio Novecento. A differenza delle statue, che forniscono un campionario di gesti ed espressioni, i fregi suggeriscono lo sviluppo del movimento nello spazio. L'animazione del fregio coinvolge quindi sia il lavoro sulle posizioni delle singole figure, sia l'andamento d'insieme: l'espressività del corpo e le sue evoluzioni dinamiche. La visione è frontale e le figure si muovono su una linea, mantenendo tutte (in scena) la stessa distanza dallo spettatore, e quindi (in figura) le stesse dimensioni.

Il fregio più celebre della scena del Novecento è senz'altro quello che si anima nell'*Après-midi d'un faune* di Nižinskij, del 1912. Il coreografo ha modellato le singole Ninfe come statue e le ha poste su un piano privo di profondità, creando una visione senza prospettiva. Ha lavorato sulla torsione fisica di queste sette figure che, a pensarle in un dipinto, sono anche una figura sola il cui movimento è scomposto e raffigurato orizzontalmente nello spazio, oppure sono le figure di un cerchio, sezionato per essere visto frontalmente. La storia di questa coreografia coinvolge Rodin, che la considera una lezione d'arte e di bellezza³⁵, e convoca la fotografia, che la ha consegnata alla memoria attraverso il progetto del raffinato pittorialista Adolf de Meyer il quale riprende, in un allestimento *ad hoc*, il fregio delle Ninfe, lente nelle loro difficili posizioni, l'intemperanza dionisiaca del fauno Nižinskij, e le figure singole fotografate nel dettaglio, da vicino, come dei frammenti di statue³⁶. Le immagini, che permettono all'osservatore di avvicinarsi e allontanarsi, mostrano il rapporto tra la cura dei dettagli e l'effetto d'insieme in un procedimento creativo che imprime il movimento dall'esterno, usando la visione. È il

35. In difesa della coreografia, ritenuta scandalosa per la esplicita sensualità del fauno, Rodin aveva pubblicato l'articolo *La rénovation de la danse* su «Le Matin» del 30 maggio 1912. Considerandolo il modello ideale, Rodin descriveva il danzatore come una statua antica che si animava e che col suo slancio selvaggio poneva fine agli artifici del balletto. Lo scultore auspicava che lo spettacolo fosse messo a disposizione degli artisti per imparare a riconoscere, a disegnare e a scolpire la bellezza.

36. Ho dedicato a questo argomento *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, in «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 35-59.

contrario di ciò che accade nella danza della Duncan la quale, secondo il parere di Rodin, era arrivata alla scultura in modo naturale e istintivo³⁷, e che, per Bourdelle, si scolpiva dall'interno. È una differenza che attraversa anche i due metodi di lavoro, la coreografia e l'improvvisazione. Questi due poli, queste due forze opposte che rivoluzionano la danza da dentro il balletto l'uno e da fuori l'altra, sono le due figure che Bourdelle sceglie per raffigurare la danza nella metopa scolpita per il Théâtre des Champs-Élysées, di cui realizza la facciata e le decorazioni interne³⁸. Se in questa metopa sono riconoscibili il fauno e la sacerdotessa, negli altri rilievi la danza entra nelle figure in modo più misterioso. In primo luogo col movimento espresso attraverso le pose fisicamente impegnative e le vesti e i capelli fluttuanti, che Bourdelle aveva sperimentato nelle centinaia di disegni dedicati alla Duncan. In secondo luogo col passaggio di quest'ultima, che Bourdelle stesso indica, nei suoi scritti, come la fonte di ispirazione della figura che fa da allegoria alla Tragedia, e delle nove muse che circondano Apollo nel grande fregio centrale. Duncan si spersonalizza e si moltiplica, diventa l'incarnazione attuale delle divinità antiche che si ergono a custodi di un teatro che è il tempio della modernità, e incarna sia l'arte che le forme mitiche della sua ispirazione. Questo fregio di Bourdelle, come quello della Hoffman, assume in pieno il magistero di Rodin per l'importanza data al movimento vitale delle figure, e allo stesso tempo si emancipa dallo stile del maestro. Entrambe le opere costituiscono una lezione sulla complessità del rapporto con la tradizione, fosse anche quella innovativa di maestri come Rodin, fondatori della modernità.

Nel teatro europeo di inizio Novecento il fregio non è solo un modello di raffigurazione del movimento. Può essere una strategia della visione che crea un altro tipo di relazione tra arti figurative e arti sceniche. È la proposta di Georg Fuchs, in forma di scena teatrale ma anche di idea disseminata attraverso un libro. Nel 1909, a un anno dall'inaugurazione del suo Künstlertheater di Monaco, Fuchs pubblica *Die Revolution des Theaters* dove, alla luce dell'esperienza pratica, rielabora e raccoglie gli scritti degli anni precedenti sull'arte, sul teatro e sulla danza. In questo intreccio di linguaggi Fuchs assimila la lezione dello scultore Adolf von Hildebrand³⁹, il quale nella forma in rilievo

37. Cfr. Auguste Rodin, *Sur Isadora Duncan*, in *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*, Paris, La Belle Édition, 1911, pagine non numerate. Il testo di Rodin, probabilmente richiesto da Lugné-Poe e che appare qui con un suo disegno di Isadora, è stato ripreso in molti programmi di spettacoli della danzatrice.

38. Il teatro, che rispondeva alle esigenze di un pubblico avido di novità e si offriva come spazio adatto a vari generi di spettacolo, era nato nel 1913 dalla visione dell'impresario ed editore musicale Gabriel Astruc, dai finanziamenti di Gabriel Thomas, dall'architettura dei fratelli Perret, dall'intervento di artisti come Bourdelle e dei due pittori Nabis, Maurice Denis e Édouard Vuillard, che avevano collaborato con l'ambiente del teatro simbolista. Denis è anche tra gli artisti che hanno raffigurato la Duncan.

39. Cfr. Tinti, Luisa, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980, in particolare alle pp. 119-131.

vedeva una massa capace di inglobare il movimento perché ne esprimeva i processi interiori. In quel processo di semplificazione che è la scena in rilievo a teatro, che riproduce secondo Fuchs la tendenza dell'attore a venire in avanti, c'è tutta la consapevolezza del movimento come flusso che si può scomporre in unità, frammenti singoli capaci di riprodurre l'immobilità non come assenza di movimento, ma come momento di massima tensione. È nella prospettiva di questo rapporto tra movimento e immobilità che Fuchs accenna all'uso che la Duncan fa della statuaria greca, di cui riproduce pose in sequenza senza riempire il passaggio da una figura all'altra col suo ritmo corporeo. L'approccio di Duncan sarebbe, secondo Fuchs, intellettuale, privo di una cultura fisica, basato su gesti volontari dettati dal pensiero e non sul ritmo: una danza incorporea.

Il problema della corporeità della danza, che abbiamo visto presentarsi in segno opposto nel caso Hoffman/Pavlova, emerge con forza nella dialettica tra il movimento e la sua raffigurazione, tra l'azione e il suo rapporto con il tempo, con lo spazio, con la forma e con la materia. Gli esempi di fregi nel teatro e nella danza del primo Novecento ne esplorano diverse declinazioni: un fregio vivente e danzante (Nižinskij), un fregio che si modernizza nella serie fotografica (de Meyer), un fregio allegorico in cui il mito incontra il presente (Bourdelle), e un fregio che nel passaggio dal piano dell'estetica a quello della tecnica teatrale, sintetizza il rapporto tra figura e ritmo (Fuchs). Sono esempi del contesto in cui si colloca il fregio della Hoffman, dove la coreografia è un processo che si può condensare in una serie di immagini, e che grazie ad esse può riprendere il suo sviluppo da un punto qualunque della sua scomposizione, come era, per gli antichi, la pratica della memoria⁴⁰.

Il fregio della Hoffman vuole essere sia un documento letterale della danza che un'opera d'arte.

Per questa sua doppiezza solleva problemi che riguardano la fotografia, che fin dalla sua invenzione aveva intrecciato la sua storia a quella della scultura. Dalla metà dell'Ottocento, ad esempio, entravano nell'uso delle accademie di belle arti i cataloghi fotografici dei modelli scultorei da copiare, quelli dell'antica Grecia e del Rinascimento italiano, esempi del repertorio di riproduzioni di capolavori che darà vita a quel "Museo immaginario"⁴¹ capace di cambiare la percezione dell'arte nel Novecento. Gli album di statue antiche, veri e propri manuali per scultori e attori, costituiscono per la fotografia la messa

40. Cfr. Yates, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966, trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 e 1993.

41. Mi riferisco all'idea, al progetto e agli scritti di André Malraux. Rimando alla prima pubblicazione del saggio, corredato da un album fotografico di 175 riproduzioni di opere d'arte, come primo volume de *La Psychologie de l'art*. Cfr. *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

a punto di un linguaggio basato sulla scelta della prospettiva, delle distanze, degli sfondi, della luce. Linguaggio che amplia e trasforma il suo vocabolario quando i soggetti diventano le sculture moderne, per le quali la fotografia diventa lo strumento principale di diffusione. Rodin e i suoi contemporanei sono mobilitati su un uso consapevole della riproduzione fotografica, in molti casi realizzata dagli stessi scultori che vogliono controllare il modo in cui le opere vengono viste. È così per Bourdelle, che usa una luce espressiva e angolature impossibili (dall'alto o dall'interno dei gruppi scultorei) per cogliere l'aspetto vitale e inquietante delle sue figure, per Constantin Brâncuși, che riprende le sue opere nello spazio dello studio facendole interagire con l'ambiente e trasferendo il suo sguardo negli occhi dell'osservatore, ed è così per Medardo Rosso, che attraverso la fotografia vuole far dimenticare la materia delle sue sculture. La smaterializzazione riguarda anche Rodin, che non fotografa ma che dirige le riprese intervenendo esteticamente sull'allestimento e sull'illuminazione delle sue opere. L'incontro con Steichen, nel 1901, gli mostra possibilità nuove della fotografia. Uno dei primi ritratti che questo gli fa è il suo profilo in silhouette, una massa scura dai tratti inconfondibili, con sullo sfondo, sfocato e quasi evanescente, enorme e bianco come un dio, il suo *Victor Hugo*. Successivamente, grazie a un montaggio di negativi, aggiungerà all'immagine anche la figura del *Penseur*, creando un mondo dove convivono l'autore e le sue figure, che appaiono vive quanto e più della sua sagoma. Poi, nel 1908, Steichen scatta la famosa serie di fotografie del *Balzac* illuminato dalla luna, uno spettro che compare dal buio e che convince definitivamente Rodin del potenziale artistico del mezzo fotografico. L'autore di questi fantasmi di marmo è al centro del rapporto di Rodin con altri membri della Foto-secessione (Adolf de Meyer, il pittorialista autore del libro su Nižinskij, Alvin Langdon Coburn, Gertrude Käsebier) coi quali scambia lettere⁴² e immagini: le riproduzioni delle opere, i ritratti, le foto di lui e i suoi assistenti al lavoro, i suoi disegni che il gruppo espone e pubblica a New York. Queste lettere raccontano un contesto, con Adolf De Meyer che introduce la Käsebier presentandola come un'artista all'altezza di Steichen, Coburn che gli invia un biglietto in accompagnamento a una fotografia di George Bernard Shaw nudo nella posa de *Le Penseur*, scattata subito dopo l'inaugurazione del capolavoro del maestro, nel 1906. Shaw che si spoglia e imita la scultura per farne una fotografia è un esempio straordinario del rapporto tra corpo e figura che viene sperimentato da questi intellettuali, di cui fanno parte anche i fotografi, fino ad allora percepiti solo come dei mestieranti. E di cui fanno parte i danzatori.

42. Le lettere sono conservate al Musée Rodin, Archives, Fonds Historique. Ne appaiono alcuni frammenti nei volumi monografici sugli interlocutori per i quali rimando alla bibliografia.

Fotografia, danza e scultura

Le più note fotografie della Duncan sono quelle di Edward Steichen e Arnold Genthe. Entrambi hanno contribuito all'affermazione artistica della fotografia e per tutti e due la scultura ha costituito un punto di riferimento, Steichen avendo mostrato la vita nelle statue di Rodin; Genthe per un processo inverso, avendo preso la statuaria classica come modello per le sue fotografie di nudo e di danza. Dai ritratti delle sue *Venus of Broadway*, dove l'espressione del volto è sacrificata per una calma e statuaria bellezza, ai suoi *Modern torso*, dove grazie ai giochi di luce scompaiono le braccia e i volti e non restano che frammenti di splendidi corpi simili alle dee mutilate dal tempo, Genthe esplicita i suoi riferimenti alla scultura antica, a cui allude anche parlando della raffigurazione della danza. Scrive nell'autobiografia che il suo scopo è stato quello di catturare il ritmo, non di creare una galleria di danzatori negli atteggiamenti dei loro spettacoli. Genthe pone una questione che non è nuova ma che la tecnica fotografica rimette al centro del dibattito artistico, quella delle arti figurative costrette a scegliere un solo istante e una sola prospettiva per rappresentare qualcosa che si sviluppa nel tempo, e ad arrestarlo secondo i criteri della bellezza. Genthe era un uomo colto e si era formato in Germania⁴³, il riferimento a Lessing e al suo *Laocoonte* sembra implicito e dà profondità alle sue fotografie, che non possiamo osservare solo come documenti della danza.

it is quite difficult matter to seize with certainty that one moment in the dance in which the pose of the body and the lines of the drapery form an harmonious and graceful design; and unless a pose – here the photographer has a task similar to the sculptor's – indicates the preceding as well as the following movement, be it rapid or slow, a suggestion of motion.⁴⁴

Le fotografie in voga ai suoi tempi, che servivano a scopi commerciali, bloccavano i danzatori in rigide pose. La Duncan, esterna al circuito ufficiale del balletto, aveva fatto di tutto per sfuggire a questa formula, che avrebbe imprigionato la sua immagine lasciandola sulla superficie delle sue figure di danza. Per Duncan anche il danzatore agiva da scultore. Entrambi intrecciano la ricerca della forma con quella del movimento. Ne aveva scritto lei stessa in testi che Genthe conosceva, perché raccolti nel volume postumo *The Art*

43. Dopo un dottorato in filologia all'Università di Jena, Genthe era arrivato negli Stati Uniti come precettore. La fotografia lo fa restare in America, dove conquista una grande notorietà con gli scatti di Chinatown realizzati prima del terremoto di San Francisco che nel 1906 ha distrutto il quartiere. Il suo libro *The book of the dance* (International Publishers, Boston 1916 e 1920) segna simbolicamente la nascita della fotografia di danza come genere autonomo. A due anni dalla scomparsa della Duncan pubblica *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York & London, Mitchell Kennerley, 1929. Cfr. il mio *Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il ritmo, danzare le immagini*, in «Imago», n. 718, 2013, pp. 185-192.

44. Genthe, Arnold, *As I remember*, cit., pp. 195-196.

of the Dance, illustrato dai disegni di molti artisti e dalle fotografie sue e di Steichen. Per il fotografo e per la danzatrice il riferimento alla pratica della scultura è relativo alla capacità di assorbire il tempo in una posa vibrante, di rendere manifesta la vita che anima la materia. Genthe lo associa all'uso che la Duncan fa dell'iconografia antica usata come sorgente di un movimento capace di sincronizzare il corpo e lo spirito⁴⁵. Tra le immagini a cui si ispira e quelle moderne che la celebrano, la danza crea un ponte vivente, un soffio vitale da una statua all'altra. I testimoni di questo processo sono soprattutto coloro che vedono danzare Isadora Duncan "da vicino", nell'intimità di una performance privata. Qualcosa che lascia una traccia indelebile nella memoria, e il cui racconto lega tra loro molte testimonianze, dalle autobiografie ai disegni, dalle sculture alle fotografie.

Nella primavera del 1911, mentre suo marito viaggia verso il Polo Sud e la stampa inglese la segue come un personaggio famoso, Kathleen Bruce raggiunge la Duncan a Neuilly. Il 30 aprile annota nei diari: «Isadora got into her dancing dress and danced for me, and I lay on a divan, and there were coloured lights. Oh dear me! – very wonderfoul indeed»⁴⁶.

Delle danze private parla anche Bourdelle, che ne annota il ricordo in uno dei frammenti che dedica alla Duncan, nel cui movimento vede la capacità di riverberare, di modificare lo spazio e propagarsi nel tempo: «Isadora avait dansé, chez elle, pour moi tout seul, un arbre dans le vent qui la balance, puis, les oiseaux qui volent dans cet arbre. Elle avait depuis longtemps cessé que l'arbre et les oiseaux et elle se balançaient toujours en moi»⁴⁷.

Un altro testimone d'eccezione di questa pratica ravvicinata è naturalmente Craig, che anni dopo la relazione con Isadora, nel 1920, assiste, insieme a Steichen, a quella che descrive come una pura manifestazione della bellezza: «suddenly there appears an ancient truth – of such a revelation I cannot speak. [...] All was in it. From the first hopes to the beating down of the soul – the rising up of a soul – and even our sorrow – [...] “it is beautiful”. For my part I have never seen such expression come from any being»⁴⁸.

Steichen, in quello stesso anno, assisterà a una dimensione ancora diversa, quando fotograferà Isadora ad Atene. Tra le colonne del Partenone, immobile nei gesti solenni di

45. *Ivi*, p. 197.

46. *Self-portrait of an artist*, cit., p. 93.

47. Tratto dal manoscritto *Pensées à propos des danses d'Isadora Duncan*, 1912, conservato al Musée Bourdelle senza codice. Bourdelle ne estrapola e rimonta alcuni brani nei vari testi che dedica alla danzatrice. Si veda ad esempio Bourdelle, Antoine, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Paris, Arted, 1981, p. 90.

48. Il quaderno che contiene queste annotazioni è conservato alla BnF – Fondo Craig – MS Book n°28 – 1920 [EGC – MS – C – 403].

una sacerdotessa che conosce i misteri conservati tra le pietre, Duncan assorbe il movimento nella sua presenza: non più una statua che prende vita, ma la vita che si condensa nella forma di una statua.

Le danze private dovevano essere il vero patto della Duncan coi suoi spettatori. In silenzio, interrompendo il corso del tempo quotidiano, metteva in atto quel rito che conoscono i fotografi, quando collaborano creativamente coi danzatori e li accolgono negli spazi ravvicinati dei loro studi. I racconti di Genthe, che fotografa molti danzatori, forniscono una testimonianza di queste visioni da affiancare alle immagini. Anche lui racconta di una danza privata della Duncan. I due parlano della sfasatura tra la donna e l'artista, quella distanza rimarcata nell'autobiografia della Bruce, l'unica testimone a non elaborare creativamente la memoria di Isadora. Per dimostrare che quella separazione non esiste Isadora sorride a Genthe e gli dice: «“Sit over there and I will dance for you”. And in those few minutes, without an audience, without music or any outward inspiration, she danced a poem on ineffable beauty»⁴⁹.

Le fotografie di Genthe, che Duncan definirà dei ritratti della sua anima, innescano una serie di collaborazioni. Eleonora Duse e Ellen Terry si fanno ritrarre da lui dopo averle viste. Anche Anna Pavlova, stando al racconto di Genthe, gli chiede degli scatti che piacerebbero a Isadora. «“You will have no difficulty, I am sure, as I can hold any dance pose for several seconds”. “You can, I know”, was my response, “but your draperies can't”»⁵⁰. Questa breve conversazione è il preludio a una delle più belle fotografie di Anna Pavlova, l'unica che la coglie in movimento libero. La danzatrice inizia a scaldarsi e Genthe la fotografa senza che lei se ne accorga e senza quasi guardare l'inquadratura. Uno scatto la coglie in un disegno perfetto sullo sfondo nero. I contorni sfumati, la veste trasfigurata dall'effetto mosso, gli arti fermi a stagliare la posizione nello spazio, la scultura di un attimo.

È una delle rare fotografie non costruite della Pavlova, che la definisce “un miracolo”. Lo scatto è del 1915, e nello stesso anno la ballerina torna nello studio di Mishkin che la riprende nel costume di *Dragonfly*, in *arabesque*, sulle punte. Sono fotografie massicciamente ritoccate per ridisegnare l'appoggio del piede a terra, il movimento leggero delle vesti, il sorriso, e probabilmente per nascondere i sostegni necessari ai lunghi tempi di posa⁵¹. È evidente che Pavlova non sta danzando. Lo spazio intorno a lei non si lascia

49. Genthe, Arnold, *As I remember*, cit., p. 198.

50. *Ivi*, p. 177.

51. Per l'analisi di questa foto rimando a William A. Ewing, uno dei pochi specialisti di fotografia di danza, in *The fugitive gesture. Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames and Hudson Ltd, 1987,

plasmare da una posizione protratta nel tempo che diventa posa, ma una posa diversa da quelle che riprende Hoffman nelle sue foto amatoriali, che sono dello stesso anno e aggiungono la testimonianza di un altro spettatore solitario:

And then, against the green wall – standing, turning her torso as a flower turns toward the sun – smiling, young, naïve, – the pose from the *Bacchanale* before she falls – exhausted. I cannot draw a line – it is too much – but the impression, like a vision in a dream, will stay forever in my spirit.⁵²

A Genthe e Hoffman Pavlova ha mostrato l'essenza sottile della sua danza, a cui è più raro assistere nel caso di una famosa ballerina accademica protetta dalla tecnica, dalla partitura, dalla distanza dello spettacolo. Le foto pubblicitarie riproducevano volontariamente quella distanza, ritraendo non il danzatore, ma il personaggio da lui interpretato. Lo sguardo e le opere di Genthe e di Hoffman mostrano invece, a osservatori di un altro tempo, le impressioni quasi fisiche provate nella solitudine della visione, come spettatori unici del movimento che *anima* il corpo, che è *l'anima* del corpo, e che nelle stanze e negli studi fa dono di sé. Non si tratta soltanto delle emozioni che vengono veicolate dal movimento, dei sentimenti espressi attraverso i gesti, si tratta di impulsi che arrivano dal profondo della persona, e della storia. L'antichità, che i danzatori interpretano come modello di un movimento naturale oltre che come riferimento estetico, permette di evocare questo aspetto: le statue e i fregi non sono soltanto le matrici dei gesti, delle posture e degli abiti. Le statue antiche sono gli antichi dei. Sono le raffigurazioni di forze silenziose che la storia, ciclicamente, ha risvegliato. Nel Novecento questa rigenerazione passa attraverso molti canali, dalla letteratura alla filosofia, e tra le pratiche che più consapevolmente hanno restituito la linfa alle rovine dell'antichità ci sono la scultura, che ne assume la lezione e la doppia visione filtrata dal Rinascimento italiano, quando gli dei tornavano da sotto terra col ritrovamento delle statue, e la danza, che fa tornare gli antichi dei attraverso l'animazione delle loro effigi. La fotografia, strumento della modernità, contribuisce all'incontro tra questi due linguaggi facendo da tramite con le immagini che si sovrappongono alla memoria, le foto di lavoro che spogliano la danza dell'arte dello spettacolo per farle indossare gli abiti dell'opera d'arte visiva e permanente, oppure facendosi luogo stesso dell'arte, palcoscenico delle sculture nuove attraversate da una forza antica, racchiusa nel marmo o sprigionata dal corpo di ninfe, baccanti, e profetesse della modernità.

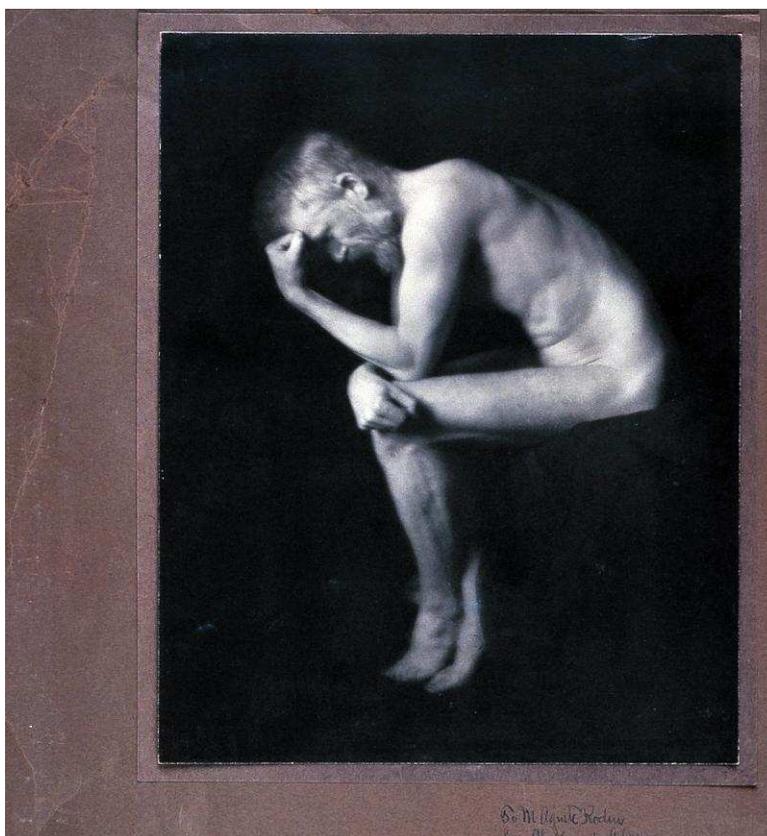
p. 13.

52. Conner, Janis C., *A Dancer in Relief*, cit.

Schede iconografiche

Le schede iconografiche che seguono raccolgono alcune immagini evocate nel saggio, o le opere di artisti di cui si traccia il profilo. Non illustrano direttamente il testo. Ne costituiscono alcuni dei riferimenti visivi e si mettono in dialogo con altri documenti: lettere, autobiografie e articoli che fanno loro da didascalie e ne indirizzano la lettura verso i temi trattati.

Alvin Langdon Coburn
George Bernard Shaw as The Thinker
1906
(Archives Musée Rodin)



My Dear M. Rodin,

I am sending you for your acceptance a print which I call "Le Penseur", the sitter of which you will no doubt recognize! It was taken in Paris not long after our presence at the unveiling of your masterpiece of that name.

I have not forgotten your generous promise to send me some of your drawings which I shall greatly treasure. I am expecting to be in Paris again about the end of this month when I shall look forward to the pleasure of meeting you again.

With kindest regards – Sincerely your – Alvin Langdon Coburn

[Archives Musée Rodin – *Lettres* – COB1394 – 12 sep. 1906. In archivio è conservata anche una traduzione manoscritta in francese. Un estratto della lettera è pubblicato in Pinet, Hélène, *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007, p. 148]

Edward Steichen
The Open Sky
1908
(Archives Musée Rodin)



Late in summer of 1908, I received word from Rodin that he had moved his Balzac out into the open air so that I could photograph it. He suggested photographing it by moonlight. I immediately went out to Meudon to see it and found that by daylight the white plaster cast had a harsh, chalky effect. I agreed with Rodin that under the moonlight was the proper way to photograph it. [...] I spent the whole night photographing the Balzac. I gave varying exposures from fifteen minutes to an hour, and secured a number of interesting negatives. [...] In the morning, at breakfast, when I lifted the napkin from my plate, I found two one-thousand franc notes. That was four hundred dollars, a fabulous present for a night's work! It was typical of the generosity of Auguste Rodin. Instead of showing Rodin proofs, I immediately made enlarged negatives and commenced printing. It wasn't until a week or two later, when I had fine pigment prints, that I turned up to

show them to Rodin. The prints seemed to give him more pleasure than anything I had ever done. He said, “You will make the world understand my Balzac through these pictures. They are like Christ walking in the desert”. A few days later, one of his studio helpers came to my place with a beautiful bronze statue called “The Walking Man” [...] a symbol for me of what he hoped my whole life would be – a continuous marching onward.

[Steichen, Edward, *Steichen: A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963, pagine non numerate]

Arnold Genthe
Modern Torso
1918



To Alfred Stieglitz of New York, more than to any other man, must be given the credit for the place photography occupies among the graphic arts today. He exercised a far-reaching influence through his own super work, and perhaps even more through that sumptuous publication, *Camera Work*, of which he was the creator, editor and publisher. It contained reproductions – the most perfect ones ever to appear in any magazine – of the work of leading pictorialists and brilliantly written essays and comments by prominent critics. The exhibitions he arranged in the little Fifth Avenue gallery known as “291” – the home of the Photo-Secession Movement – were not only devoted to photography but to the showing of drawings and paintings with which New York was as yet unacquainted.

[Genthe, Arnold, *As I remeber*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936, p. 264]

Kathleen Bruce

Riches

1905/06



I had got to know Rodin before that the grand old sculptor's executive power had begun to wane, and long before he came to London, dressed in clothes so unsuitable to his true self, to be petted and fawned on by smart London ladies, all his dignity, a dignity as of a mountain crag, quite dissipated. In those earlier days I would walk often with him round his studio, and he would open small drawers [...] and show dozens and dozens of exquisitely modeled little hands or feet, tiny things, of a delicious delicacy to compare with the grand rough *Penseur* or his *Bourgeois de Calais*. [...]

He would flatter me and my work. He would call me '*Un petit morceau grec d'un chef d'œuvre*', and I would look at my stalwart arms and legs and not feel at all fragmentary. But I looked for the days when I was allowed to lunch with him at Meudon and watch him work. Those were days not wasted, I thought.

[Bruce, Kathleen, *Self-portrait of an artist. From the Diaries and Memoirs of Lady Kennet (Kathleen, Lady Scott)*, London, John Murray, 1949, pp. 42-43]

Herman Mishkin
Automne Bacchanale
 1910



The scene: a land of forests and flowers and blue skies. The grove is empty, filled only with soft sounds and the the whispering of leaves which are rosy with the kisses of summer suns. Soon we hear her coming, the Dryad of the wood. Swift in pursuit a human – or is it Apollo and but ill-disguised as a shepherd? Superb in his strength, limbs fashioned like a god's yet as light and supple as a girl's.

And she, the wood-nymph? Oh, she is beautiful; redolent of the resinous woods, the virgin flowers of the forest: as timid as a fawn, as bold as the flame-eyed hawk. Clothed with sun-beams and shadows: her hair a cloud the stars have pierced: her lips roses in full bloom. otherlanguage

[Applin, Arthur, *L'Automne Bacchanale*, in Id., *The stories of the Russian Ballet*, London, Everett & Co, 1911, p. 87]

Malvina Hoffman
Bacchanale Russe (bronzo)
1912



I have never had such a difficult problem – it's awful – I pray I may never be seized with the desire to fit two flying creatures together in wax again. If you could see the antics that go in trying to get my two models to take the pose together!

[Malvina Hoffman, frammento di una lettera alla sorella Helen, in Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, Hudson River Museum, 1984, pagine non numerate]

Malvina Hoffman
Automne Bacchanale

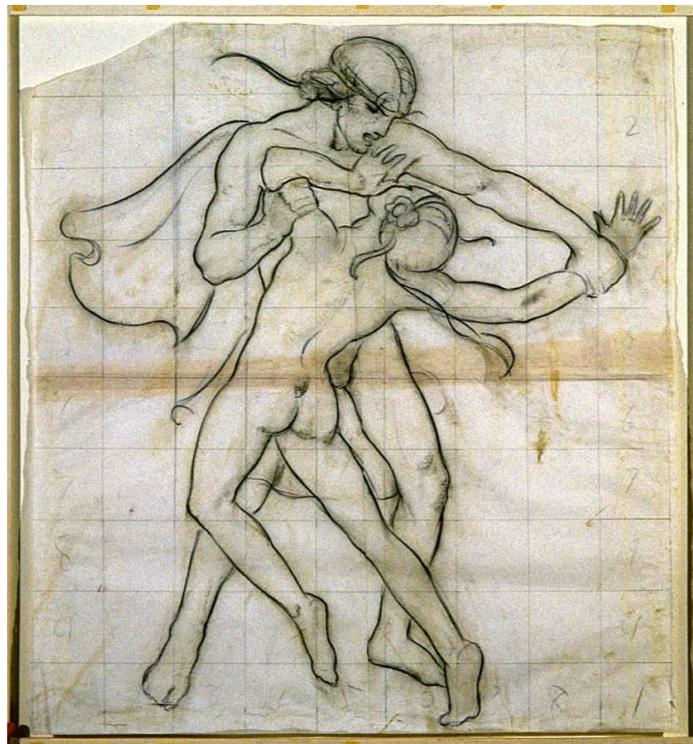
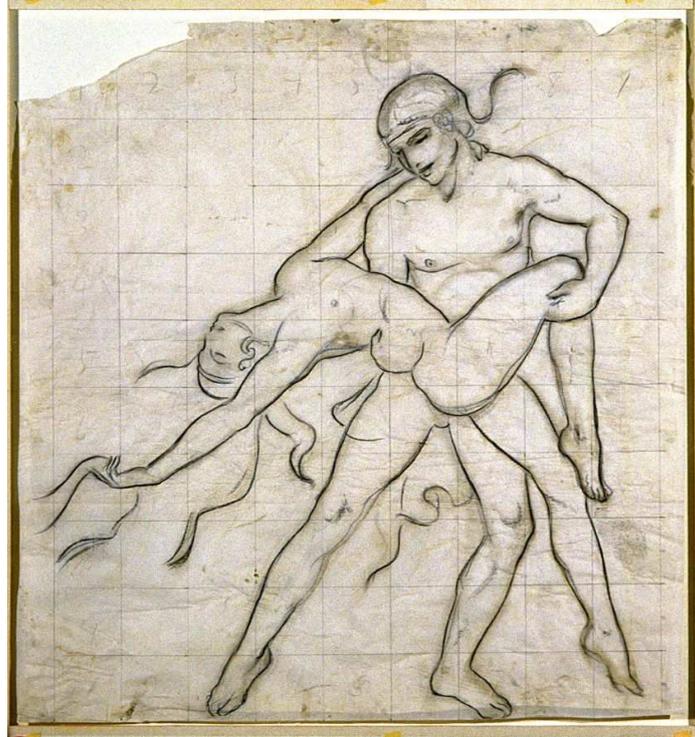
*Anna Pavlova in una fotografia scattata nel suo studio in una
serie di immagini sulle posizioni della coreografia*
1915



Malvina Hoffman
Automne Frieze
Pannello n. 24
1914-1924



Malvina Hoffman
Bacchanale Frieze
Bozzetti



Malvina Hoffman
Bacchanale Frieze
 1914-1924



Mon élève, mon artiste chérie, je suis touché de votre tendre bonté pour le vieil artiste qui a sa gloire protégée par votre enthousiasme et votre cœur. Merci ! Je suis heureux de constater vos succès, et l'amitié que vous avez de ceux que vous connaissez, vous et votre talent. Les deux mille cinq cents francs que vous avez laissés à la banque Harjes pour moi en cas de besoin dans la guerre sont, étaient une sûreté en cas de cataclysme.

Je travaille matin et soir tous les jours. Je regarde votre photo, et la petite main en plâtre que vous m'avez donnée, et je sens que vous êtes à côté de moi toujours et j'écoute vos conseils – et quelquefois vous me donnez un doux regard d'amitié. Que Dieu vous bénisse. Votre Malvina dévouée.

[Carteggi tra Auguste Rodin e Malvina Hoffman, citati in Buley-Urbe, Christina, *Mes sœurs divines. Rodin et 99 femmes de son entourage*, Paris, Éditions du relief, 2013, p. 239]

Bibliografia

- Applin, Arthur, *The stories of the Russian Ballet*, London, Everett & Co, 1911.
- Arsène, Alexandre, *Malvina Hoffman*, Paris, J.E. Pouterman, 1930.
- Aveline, Claude - Dufet. Michel, *Bourdelle et la danse. Isadora et Nijinsky*, Paris, Arted, 1969.
- Basdevant, Denise, *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, Chêne, 1982.
- Brandstetter, Gabriele, *Poetics of dance*, Oxford University Press, 2015.
- Bourdelle, Antoine, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Paris, Arted, 1981.
- Bruce, Kathleen, *Self-portrait of an artist. From the Diaries and Memoirs of Lady Kennet (Kathleen, Lady Scott)*, London, John Murray, 1949.
- Buley-Urbe, Christina, *Mes sœurs divines. Rodin et 99 femmes de son entourage*, Paris, Éditions du relief, 2013.
- *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*, Paris, La Belle Édition, 1911.
- Carter, Alexandra - Fensham, Rachel (a cura di), *Dancing Naturally*, London, Palgrave Macmillan, 2011.
- Conner, Janis C., *A Dancer in Relief. Works by Malvina Hoffman*, Hudson River Museum, 1984.
- Conner, Janis, *The Ethereal Icon: Malvina Hoffman's worshipful imagery of Anna Pavlova*, in Tolles, Thayer, (a cura di), *Perspectives on American Sculpture Before 1925*, New York, Met Publications, 2003.
- Craig, Edward, *Gordon Craig. The story of his life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968; New York, Limelight, 1985.
- Craig, Edward G., *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957.
- Craig, Edward Gordon, *Scene*, London, Oxford University Press, 1923.
- Duncan, Doree - Pratl, Carol - Splatt, Cynthia, *Life Into Art: Isadora Duncan and Her World*, New York, W. W. Norton & Company, 1993.
- Duncan, Isadora, *My life*, New York, Boni & Liveright, 1927.
- Duncan, Isadora, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928.
- Ewing, William A., *The fugitive gesture. Masterpieces of Dance Photography*, London, Thames and Hudson Ltd, 1987.
- Fritz, Jami, *Malvina Hoffman's Bacchanale Frieze: movements in relief*, Thesis in Master of Art (Art History), University of Wisconsin, 1994.
- Gautheri, Véronique, *L'Œil et la Main. Bourdelle et la photographie*, Paris, Paris Musées/Éd.

Éric Koehler, 2000.

- Genthe, Arnold, *As I remeber*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936.
- Genthe, Arnold, *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York & London, Mitchell Kennerley, 1929.
- Genthe, Arnold, *The Book of the Dance*, Boston, International Publishers, 1916.
- Gernsheim, Alison and Helmut (a cura di), *Alving Langdon Coburn, photographer. An autobiography*, New York, Frederick A. Praeger, 1966.
- Goldscheider, Cécile (a cura di), *Danse. Vingt-quatre études de Rodin*, Paris, Éditions Albert Morancé, 1968.
- Hoffman, Malvina, *Heads and Tales*, New York, Charles Scribner's Sons, 1936.
- Hoffman, Malvina, *Yesterday is Tomorrow*, New York, Crown, 1965.
- Jowitt, Deborah, *Images of Isadora: The Search for Motion*, in «Dance Research Journal», vol. 17/18, autunno 1985-primavera 1986, pp. .
- Kinkel, Marianne, *Races of Mankind: The Sculptures of Malvina Hoffman*, University of Illinois Press, 2011.
- Laffon, Juliette (a cura di), *Isadora Duncan, une sculpture vivante*, Paris Musées/Musée Bourdelle, 2009.
- LaMothe, Kimerer L, *Nietzsche's dancers*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- LaMothe, Kimerer L., «A God Dances through Me»: *Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche's Revaluation of Values*, in «The Journal of Religion», vol. 85, n. 2, aprile 2005, pp. .
- Macintosh, Fiona, (a cura di) *The Ancient Dancer in the Modern World*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Magliel, Paul (a cura di), *Nijinsky, Pavlova, Duncan: three lives in dance*, New York, Da Capo, 1977.
- Malraux, André, *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.
- Marcoci, Roxana (a cura di), *The original copy. Photography of sculpture, 1839 to today*, New York, The Museum of Modern Art, 2010.
- Marenzi, Samantha, *Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il ritmo, danzare le immagini*, in «Imago», n. 7/8, 2013, pp. .
- Marenzi, Samantha, *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, in «Teatro e Storia» (n.s.), n. 35, 2014, pp. 35-59.
- Mei, Silvia, *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?*, in «Antropologia e Teatro», n. 1, 2010, pp. .
- Michaels, Barbara L., *Gertrude Käsebier. The photographer and her photographs*, New York,

Harry N. Abrams, 1992.

- Niven, Penelope, *Steichen. A Biography*, New York, Clarkson Potter, 1997.
- Nochlin, Linda, *Malvina Hoffman*, in «Arts Magazine», novembre 1984, pp. .
- Pavlova, Anna, *Pages de ma vie*, in Svetloff, Valerian, *Anna Pavlova*, Paris, Brunoff Éditeur, 1922, pp. .
- Pinet, Hélène (a cura di), *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007.
- Pinet, Hélène, *Les photographes de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1986.
- Pinet, Hélène, *Ornement de la durée*, Paris, Musée Rodin, 1987.
- Ramos, Luiz Fernando, *Gordon Craig's Scene Project: history open to revision*, in «Brazilian Journal on Presence Studies», vol. 4, n. 3, settembre-dicembre 2014.
- Rubinstein, Charlotte Streifer, *American Women Sculptors: a history of women working in three dimension*, Boston, G.K. Hall, 1990.
- Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- Steichen, Edward, *Steichen: A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963.
- Stein, Gertrude, *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino, Einaudi, 1938.
- Tinti, Luisa, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Udall, Sharyn R., *Dance and american art. A long embrace, ???*, The University of Wisconsin Press, 2012.
- Yates, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 e 1993).
- Young, Louisa, *A great task of happiness. The life of Kathleen Scott*, London, Macmillan, 1995.

Fondi d'archivio

- BnF, Archives et manuscrits, Fonds Edward Gordon Craig
- Musée Bourdelle, Archive
- Musée Rodin, Archive, Fonds Historique