Giuseppe Pucci

Per un'archeologia del gesto: la reinvenzione moderna della danza antica

Abstract

Il contributo prende in esame gli sforzi compiuti dai moderni per decifrare il codice gestuale della danza antica: dai primi tentativi eruditi del XVII secolo, all'opera del musicista e archeologo Maurice Emmanuel, fino al revival di cui furono protagonisti Isadora Duncan e altri danzatori ai primi del Novecento.

The present contribution surveys the efforts made in modern times in order to decipher the gestural code of ancient dance, from the first scholarly attempts in the XVII century to the work of the musician and archaeologist Maurice Emmanuel, ending up with the revival promoted by Isadora Duncan and others dancers in the first decades of the XX century.

Per i Greci, che avevano posto a fondamento della loro estetica la mimesis, l'arte più completa era la danza. Il significato originario di mimesis non era quello di imitazione passiva (che in seguito si applicherà alla copia statica di immagini, come quelle prodotte dalle arti figurative), bensì quello di riproduzione attiva. L'atto mimetico consisteva nel far rivivere davanti agli occhi dello spettatore qualcosa di cui questi aveva già un'esperienza sensoriale e cognitiva¹. La danza antica, arte eminentemente performativa, utilizzava la musica, la parola (i cori erano cantati) e la gestualità per ricreare tutta la gamma dell'espressione umana in forme altamente codificate (connaturate alla sua primitiva funzione rituale).

Queste forme erano gli schemata, ovvero le posture, che fissavano visualmente determinati significati². Il singolo schema è parte di una sequenza dinamica, ma può anche essere isolato e ridotto a posa statica. Le posture nelle quali il danzatore si arrestava a conclusione di un movimento, di una cadenza, erano studiate in modo da compendiare efficacemente un carattere o un'emozione.

Nei Memorabili di Senofonte (III 10, 1 ss.) Socrate, conversando col famoso pittore Parrasio, gli chiede a un certo punto se è possibile «imitare il carattere dell'anima». L'artista inizialmente risponde negativamente, perché non si può rendere ciò che non ha proporzioni commensurabili (symmetria) né colore. Ma Socrate a poco a poco lo porta ad ammettere che in realtà «l'espressione del viso e gli atteggiamenti (schemata) dell'uomo, sia quando è fermo che quando è in movimento» rivelano il suo carattere, rendendone manifesti le qualità e i difetti. Ulteriormente incalzato dal filosofo, Parrasio arriva a dire che i gesti rivelano in effetti non solo l'ethos, ma anche il pathos³. Lo stesso si può dire per

¹ Koller (1954), con le opportune precisazioni di Halliwell (2002).

² CATONI (2008).

³ Un'accurata analisi del passo è in Preisshofen (1974).

gli schemata della danza, che equivalgono alle formule iconografiche pittoriche o scultoree. Plutarco (Quaest. conv. IX 15, 3) dirà che i danzatori rimangono in certe posizioni «come se fossero dipinti». Attraverso il congelamento del movimento in una determinata posa, gli schemata consentono di rappresentare l'indole, le emozioni e i sentimenti di un personaggio. Beninteso, questa contiguità tra arti performative e arti visive è possibile nella misura in cui il gesto abbia carattere di selettività, di convenzionalità, di tipicità. In altre parole: nella misura in cui un codice condiviso da destinatario e destinatore gli dà un significato riconoscibile e tendenzialmente inequivocabile.

Oggetto di questo contributo è la storia dei tentativi di ricostruire quel codice e di riattualizzare quel linguaggio dimenticato. Tralascerò del tutto le problematiche cinqueseicentesche e accennerò appena alle esperienze del primo Settecento, come quella di John Weaver, celebre creatore di balletti pantomimici, e autore di An Essay towards the History of Dancing (1712), la prima storia della danza in lingua inglese. Weaver, che esibisce in quest'opera una conoscenza di prima mano delle fonti greche e latine, creò nel 1717 una pantomima ispirata agli amori di Marte e Venere, presentandola come «il primo esperimento di questa natura che si sia tentato dai tempi dell'impero di Traiano». La documentazione superstite è assai scarna, ed è probabile che il tentativo di ricreare la gestualità dei danzatori antichi non andasse oltre la suggestione letteraria⁴.

È del resto noto che solo in seguito alle scoperte di Ercolano e Pompei, divulgate a partire dalla metà del secolo, e alle prime pubblicazioni di vasi greci, come quelle del D'Hancarville (Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton, 1766) e del Passeri (Pictura etruscorum in vasculis, 1767-1775), si amplierà significativamente la conoscenza del repertorio figurativo della danza antica, prima limitato sostanzialmente a non molti rilievi e sarcofagi.

Una figura notevole è quella di François Henri Stanislas de l'Aulnaye, erudito di vastissimi e disparati interessi. Con la sua opera De la saltation théâtrale, ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomine chez les anciens (1790), egli si proponeva di far rivivere «l'antica arte del gesto» della danza, inserendosi nel dibattito sulla comunicazione non verbale reso di attualità da Diderot e Condillac.

Nella stessa temperie va inquadrata l'opera dell'abate Vicente Requeno, Scoperta della chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani (1797), nella quale, con abbondanza di citazioni dalle fonti antiche, si teorizza una semiotica dei gesti (delle mani, ma non solo⁵) dei pantomimi antichi, equiparata a un codice linguistico.

Requeno è un precursore del più celebre Andrea de Jorio, autore di La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano (1832). Il de Jorio, che era curatore del Museo Borbonico di Napoli, era convinto che il gesticolare dei napoletani derivasse dal

⁴ Lo studio più accurato su Weaver è quello di Taylor (2001).

⁵ «Non vorrei che tra' miei leggitori si trovasse uno solo di così fredda ed incolta immaginazione, che si figurasse, non facessero altro i greci ballerini in teatro fuor che parlare con le dita agli spettatori. [...] Le figure ritmiche si facevano con la testa, con le braccia, con le gambe, co' piedi, e con tutti que' movimenti, che possono da ognuna di queste parti del corpo esercitarsi: il loro fine era di presentare al vivo in azione gli oggetti col canto significati» (Parte II, cap. VI).

linguaggio gestuale dell'antichità grecoromana e pretendeva di interpretare il secondo per mezzo del primo. Il libro godette all'epoca della sua pubblicazione di vasta popolarità, e ancora recentemente è stato oggetto di interesse da parte di uno dei maggiori specialisti mondiali del linguaggio dei segni⁶; ma il metodo del de Jorio, nonostante la buona competenza antiquaria dell'autore, è decisamente ingenuo e, come ha detto un autorevole classicista:

> Much of what de Jorio records is only marginally relevant to antiquity, and as a result his own interpretations of ancient images are far less compelling than his interpretations of the contemporary scenes.7

Un esempio è proprio la lettura assai poco convincente che egli fa del gesto di una danzatrice da una pittura pompeiana.



Fig. 1 | Friedrich Rehberg, Lady Hamilton in una delle sue attitudes.

Più pertinenti risultano le *Ideen zu einer Mimik* (1785) dell'attore e drammaturgo tedesco Johan Jakob Engel⁸. Engel non si limita – come sostanzialmente farà de Jorio - ai gesti quotidiani che accompagnano o stanno in luogo dell'espressione verbale, ma tratta anche i gesti propri delle passioni. La gestualità della danza è per Engel quella che la esprime nel grado più elevato, perché, trasfondendo nella forma plastica l'energia del movimento, le proietta in una sequenza temporale che permette di apprezzarne genesi e sviluppo. Per illustrare tutto ciò Engel si avvale di tavole che si ispirano più o meno direttamente all'arte classica.

La lezione di Engel (presto tradotto in italiano), fu recepita da Salvatore Viganò, che nei primi due decenni dell'Ottocento creò e mise in scena alla Scala di Milano una serie di coreodrammi di argomento classico⁹, nei quali i danzatori facevano ampio ricorso a gesti 'ieratici' e 'statuari' derivati dalle sculture greco-romane, come è testimoniato da una serie di incisioni di Johann Gottfried Schadow. Per Stendhal il neoclassicismo italiano si riassumeva in tre nomi: Rossini, Canova e Viganò¹⁰.

⁶ Adam Kendon in DE JORIO (2002²) ha premesso alla sua traduzione in inglese un ampio e documentato saggio.

⁷ Bowersock (2001). Un giudizio più moderato, ma pur sempre limitativo, è quello di Ceserani (2003).

⁸ Un'utile sintesi del suo contenuto è in Coloumbeau (2006).

⁹ Si v. Raimondi (1984) e Poesio (1998).

¹⁰ Stendhal (1934, 113).

Benché non siano equiparabili propriamente alla danza, a buon diritto si inseriscono nella ricerca della gestualità antica le attitudes o tableaux vivants, che spesso proponevano pose di danza, soprattutto bacchica. La moda delle attitudes, che dilagò nel Settecento, è indissolubilmente legata al nome di Lady Hamilton, personaggio che affascinò con le sue performance schiere di viaggiatori, Wolfgang Goethe in testa¹¹ (Fig. 1). L'idea di posare in pubblico incarnando personaggi femminili antichi venne forse a Emma Hamilton dal ricordo di quando, giovanissima, era stata a Londra assistente di un sedicente guaritore che la presentava ai suoi pazienti come la statua vivente della dea Igea. Successivamente era stata la modella del pittore Romney, per il quale aveva posato da baccante, da Ebe, da Medea, da Circe. Si perfezionò poi a Napoli sotto la guida di Sir William Hamilton, ambasciatore britannico presso il Regno di Napoli e rinomato connaisseur di antichità. Quando ne divenne la moglie, Horace Walpole, sempre caustico, disse che Hamilton «aveva sposato la sua galleria di statue». In realtà Sir William collezionava soprattutto vasi, mentre Emma si ispirava alle pitture, alle



Fig. 2 | C.H. Kniep, Ida Brun in una danza all'antica.

sculture e ai bassorilievi visibili a Roma e a Napoli, largamente noti dalle incisioni che circolavano negli ambienti artistici. Il suo pubblico non aveva difficoltà a riconoscere i soggetti: «Bravo la Médea! ...Viva la Niobé» esclamava con entusiasmo.

Ciò che in qualche modo avvicinava le attitudes alla danza era il fatto che Emma, passando da una posa all'altra, assumeva in successione una gestualità diversa a seconda del personaggio evocato. Lady Hamilton non fu peraltro la sola a esibirsi in attitudes 'tersicoree'. Di Corinne, la protagonista dell'omonimo romanzo, l'autrice Madame de Stäel dice che:

Connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintre et les sculpteurs antiques, que, par un léger mouvement des bras, en plaçant son tambour tantôt au dessus de sa tête, tantôt en avant avec une de ses mains... rappellait les danseuses d'Herculanum.

¹¹ Sul tema delle attitudes resta fondamentale Holmström (1967), ma v. anche Praz (1974³), Chazal (1979), Pucci (1993, 62-64), Lada-Richards (2003), Craig Faxon (2004), Richter – Quilitzsch (2015).

Per ammissione della stessa de Stäel, questo passo le fu ispirato dalle performance di madame Récamier, di cui era stata privilegiata testimone.

Decisamente più vicine a una danza erano le esibizioni di Ida Brun, una aristocratica danese divenuta in breve altrettanto famosa della Hamilton e acclamata in tutta Europa (Fig. 2). A differenza della Hamilton, la Brun si esibiva accompagnata dalla musica, e cambiava ripetutamente posizione, arrestando il fluire del movimento ogni volta che avesse assunto la posa di un dato personaggio antico¹². Naturalmente non dobbiamo aspettarci scrupolo filologico nelle danze all'antica di queste dame. Diverso è il discorso per quanto riguarda la tedesca Henriette Hendel-Schütz. Moglie di K.J. Schütz, un professore di filosofia che scrisse un trattato sulla pantomima classica, essa stessa si dedicò allo studio dell'archeologia classica sotto la guida di Karl Böttiger e le sue *attitudes* erano documentatissime¹³.

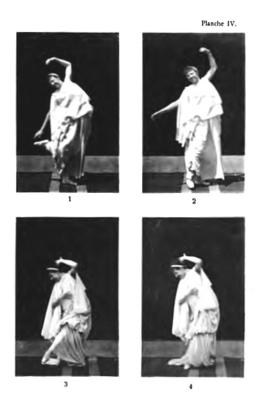


Fig. 3 | Ricostruzione di una danza antica a partire dai monumenti figurati (dall'opera di M. Emmanuel).

Va poi ricordato che, nelle ricerche tese a ricostruire la danza antica, alla documentazione archeologico-monumentale si affianca verso la fine del Settecento un altro tipo di fonte: il folclore. Il caso più famoso è rappresentato dal Voyage littéraire de la Grèce, ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leurs moeurs di Pierre-Augustin Guys (1771). Guys fu tra i primi a teorizzare che in Grecia si poteva osservare una continuità ininterrotta fra il passato classico e il presente, non soltanto nel paesaggio e in tanti usi quotidiani ma anche nella danza (Lettre XIII). Su questo tema intervenne anche Madame Chénier, la madre di André, greca di nascita, con un testo che fu poi incluso nella seconda edizione del libro di Guys (1776).

La tesi della continuità tra danza antica e moderna fu poi ribadita, con maggiore dottrina, dall'erudito milanese Robustiano Gironi nel saggio Le danze dei Greci (1820).

I confronti etnografici divennero anche più attuali a fine Ottocento. Una certa Lilly Grove, dovendo scrivere una storia della danza che andava dall'antichità ai selvaggi, pensò bene di andare a consultare nientemeno che Sir James Frazer, già famoso per la prima edizione di The Golden Bough. L'incontro fu così proficuo che meno di un anno

¹² Una testimonianza di prima mano viene dalle memoria della madre Friederike, scrittrice di una certa notorietà: Brun (1824).

¹³ Ce ne possiamo fare un'idea dalle incisioni di Peroux (1809).



Fig. 4 | Una cronofotografia di danza di Eardweard Muybridge.

dopo l'intraprendente signora non solo pubblicò il suo libro (Dancing, 1895) ma diventò addirittura Lady Frazer¹⁴.

Non va sottovalutata neanche – non foss'altro che per l'enorme influenza che esercitò sull'immaginario vittoriano – l'opera di pittori come Alma-Tadema, in cui diverse scene di danza antica sono ricostruite con scrupolo archeologico¹⁵.

Tuttavia l'apporto più formidabile alla ricostruzione archeologica della danza antica fu indubbiamente quello del compositore e musicologo francese Maurice Emmanuel.

Come artista, Emmanuel si ispirò molto all'antichità. 16 Come musicologo mostrò un acuto interesse per la danza greca, e avendo ereditato dal nonno la passione per l'archeologia, studiò filologia classica e storia dell'arte alla Sorbona e all'École du Louvre. Nel 1895 si addottorò alla Sorbona con una tesi sull'orchestica greca che, subito ripubblicata per un più vasto pubblico¹⁷, gli valse una cattedra di storia della musica al Collège de France. Emmanuel riteneva che i personaggi danzanti raffigurati sui momumenti greci fossero ritratti in precise posture, facenti parte di più complessi movimenti; ma dato che non era possibile per l'artista antico mostrare tutte le posture di uno stesso movimento sul medesimo oggetto figurato, per farsene un'idea precisa era necessario recensire preliminarmente tutte le posture, ordinarle quindi in serie analitiche e montarle infine in un ordine coerente (Fig. 3). Un tale approccio ricostruzionista tendeva in sostanza a raggiungere risultati analoghi a quelli che negli stessi anni personaggi come Étienne-Jules Marey (con cui Emmanuel colloborò) e Eadweard Muybridge ottenevano nello studio del movimento animale e umano attraverso la cronofotografia¹⁸ (Fig. 4).

Purtroppo Emmanuel, nonostante la sua dottrina e la sua cultura umanistica, fu talmente sedotto dai nuovi saperi tecnici da rimanere ingabbiato in una prospettiva positivistica.

¹⁴ Per una contestualizzazione di questo tema si v. Wright (2009).

¹⁵ Si v. per es.: A Roman Dance (1866), The Pyrrhich Dance (1869), Dancing Maenad (1877), A Dedication to Bacchus (1889).

¹⁶ Tra le sue opere: Odelettes anacréontiques (1911), Prométhée enchaîné (1918), Salamine (1927), Amphitryon (1936).

¹⁷ Emmanuel (1896).

¹⁸ Gouy (2013).



Figg. 5-6 | Due pose di Isadora Duncan.

Del tutto opposto sarà l'approccio di uno dei personaggi più significativi del primo Novecento: Isadora Duncan, la creatrice della danza moderna.

La Duncan giunse in Europa dagli Stati Uniti alla fine dell'Ottocento, e in pochi anni rivoluzionò l'idea stessa di danza. La sua ambizione fu quella di far rivivere la tecnica e lo spirito delle danze dell'antica Grecia, risvegliando «un'arte che si era assopita per 2000 anni». La 'danza del futuro' 19 – sosteneva – doveva ispirarsi alla plasticità dell'arte greca e basarsi sul recupero di un rapporto diretto con il proprio corpo e le energie naturali. Nella casa paterna, a San Francisco, la Duncan fin da bambina aveva avuto sotto gli occhi riproduzioni di sculture classiche che – a suo dire – le furono di ispirazione²⁰. Appassionatasi alla danza, fu influenzata dalle teorie di François Delsarte, allora molto in voga in America. Delsarte, dopo un esordio come tenore all'Opéra di Parigi, si era dedicato all'insegnamento di cantanti, attori e ballerini, creando uno stile che collegava le emozioni da esprimere a un preciso codice di gesti²¹. Delsarte e i suoi apostoli americani derivavano tali gesti in larga misura dal repertorio della statuaria classica²², e per aiutare i loro allievi a immedesimarsi

¹⁹ È questo il titolo di una conferenza che la Duncan diede a Berlino e che fu pubblicata nell'originale inglese e nella traduzione tedesca: Duncan (1903).

²⁰ «My father's house was plentifully supplied with reproductions of classic art in sculpture and engraving. In this artistic atmosphere I breathed the first years of my childhood. There I became inspired with high artistic ideals, and while a little girl my inborn taste for dancing was developed. While playing in the garden of my father's house I tried by instinct to impart to my childish dance what I saw exhibited in the models of art. Thus, being deeply imbued with the perfect beauty of the copies of the great masterpieces, enhanced by the simplicity of the dress, from early childhood I have considered the freedom of my body essential to rhythm of movement [...]. For this reason later on, with the development of my inborn disposition, a conscious study of the rhythm was at the same time promoted. Dressed in the beautiful ancient dresses I went on in the mode of dancing which I felt ambitious to render equal in beauty to the Greek dances of the days of old.» (cit. in DALY [1995], 92).

²¹ Delsarte fu insegnante di enorme successo, ma scrisse poco. Un'idea del suo metodo si ricava comunque da Delaumosne (1874) e Stebbins (1885). Sulla sua influenza sulla Duncan v. Daly (1995, 123 ss).

²² La Stebbins, nelle successive edizioni del suo libro, aggiunse 32 tavole di sculture antiche per illustrare





Figg. 7-8 | Isadora Duncan al Museo Nazionale di Atene; Isadora Duncan danza nel teatro di Dioniso ad Atene.

facevano vestire loro una semplice tunica bianca, che lasciava ampia libertà di movimento. Fin dalle sue prime esibizioni in pubblico Isadora eliminò il tutù, la calzamaglia, le scarpette a punta e adottò la tunica bianca, sotto la quale indossava poco altro (Figg. 5-6), lasciando nudi i piedi e le gambe. E per la gestualità si ispirò anch'essa all'arte antica.

Sbarcata a Londra nel 1898, subito cominciò a frequentare le sale del British Museum, cercando di impadronirsi delle movenze della danza antica attraverso i vasi e le sculture, e lo stesso fece al Louvre, alla Glyptothek di Monaco e negli altri musei archeologici che visitò nei suoi viaggi²³ (Fig. 7).

Ma la sua ricerca non fu meramente iconografica. Quando si esibì a Monaco e a Berlino, tra il 1902 e il 1903, studiò il tedesco e con l'aiuto di Karl Federn (lo stesso che tradusse in tedesco *La danza del futuro*) si addentrò nella lettura (in originale) di Nietzsche, rimanendone profondamente influenzata²⁴. Fu colpita dalle immagini di danza che ricorrono nelle opere di questo filosofo, soprattutto nella Nascita della Tragedia – che chiamerà «la mia Bibbia» – e in *Così parlò Zarathustra*. Da quel momento in tutti gli scritti della Duncan saranno presenti citazioni di Nietzsche ed evidente risulterà l'intenzione di assimilare la propria danza alle performance del coro della tragedia attica così come sono descritte da Nietzsche. La Duncan voleva trasformare la danza da intrattenimento mondano a manifestazione di un'arte elevata e a questo era funzionale il riferimento all'antichità greca. Ciò che soprattutto le stava a cuore era ricreare, danzando, la stessa esperienza estetica e

la dottrina del maestro.

²³ Sulla formazione 'archeologica' di Isadora Duncan sono utilissimi Jowitt (1985), Jowitt (1987).

²⁴ Il rapporto tra Duncan e Nietzsche è ampiamente indagato in Lamothe (2005) e Lamothe (2006, 105-147).



Fig. 9 | La pagina di uno dei taccuini di Abraham Walkowitz dedicato a Isadora Duncan.

religiosa della tragedia: un incontro tra il proprio corpo e lo spirito dionisiaco (Fig. 8). In quanto danzatrice, anche quando era sola sulla scena, essa si identificava col coro che, come dice Nietzsche, deve danzare perché gli spettatori, presi da un certo tipo di movimento e di gestualità, si sentano visceralmente partecipi della vicenda e ne traggano insegnamento e piacere. Per lei il corpo femminile danzante era il medium più potente per veicolare l'esperienza liberatoria dionisiaca²⁵, e perché esso potesse esprimere tutte le sue potenzialità doveva essere il più possibile libero da vincoli. Se avesse potuto, Isadora avrebbe danzato totalmente nuda, ma già la sua tunica succinta destava scandalo in un'epoca in cui i «manuali di comportamento diffidavano le signorine dall'alzare le braccia oltre le spalle e dal sollevare i gomiti: e va da sé che un rapido movimento dei piedi era considerato disdicevole²⁶». Figurarsi poi quando i piedi erano nudi!

²⁵ In La danza del futuro ci sono formulazioni che hanno contribuito a fare della Duncan un'icona del femminismo: «Oh, she is coming, the dancer of the future: the free spirit, who will inhabit the body of new women; more glorious than any woman that has yet been; more beautiful than the Egyptian, than the Greek, the early Italian, than all woman in past centuries: The highest intelligence in the freest body!»: Duncan (1903, 26). ²⁶ Gombrich (1970, 103).

Nel novembre del 1903 Isadora era in tournée in Germania, e a uno dei suoi spettacoli assisté uno spettatore d'eccezione: Aby Warburg. Conoscendo l'interesse di Warburg per le pathosformeln (l'espressione sarà da lui usata a partire dal 1905), e in particolare per la gestualità concitata della cosiddetta Ninfa²⁷, di cui, partendo dall'immagine del Ghirlandaio, rintracciava l'origine nell'arte 'dionisiaca' greca, ci si aspetterebbe che la danza della Duncan lo avesse entusiasmato, dato che dobbiamo pensare che in qualche modo incarnasse la sua magnifica ossessione. Invece il resoconto che ne fece per lettera alla moglie ci sorprende non poco:

> Den Abend voher habe ich übringens mit Mayern die Duncan tanzen gesehen; sehr netter Anfang einer Erfrischung der Balletmimik, aber nicht grosses, sondern nur sehr was feines, gesucht anständiges; eigentlich zu anständiges; denn richtig im Stil ist sie



Fig. 10 | Isadora Duncan ritratta da Valentine Lecomte.

wenn sie vergügt wird und wie ein vergnügtes kanninchenfräulerin herumhoppelt: bei den ernsteren sachen revocirt sie sich [?] immer offiziell durch einen schmerzlichen Gesichtausdruck oben ihre neckten Beine da unten. Ausserdem müsste sie doch mit mehreren zusammen mimen, dieses alleinige Herumgerasse gegen Papcoulissen ist doch zu dum²⁸.

Al di là del fatto che Warburg era pur sempre un borghese con un forte senso del decoro, allo studioso, che pure apprezza lo sforzo di rinnovare la mimica coreutica, la danzatrice appare affettata, poco sincera e in fin dei conti caricaturale nel suo agitarsi da sola sulla scena.

Non esiste purtroppo nessun documento filmato dell'arte della Duncan e dunque non possiamo sapere se, viste oggi, le sue danze non strapperebbero anche a noi qualche

²⁷ Su cui Agamben (2007).

²⁸ La lettera, conservata nell'archivio del Warburg Institute a Londra, è stata pubblicata solo recentemente da Selmin (2004). In precedenza vi aveva accennato Gombrich (v. supra), ma senza darne il testo completo. Riprendo da Selmin la traduzione italiana: «La sera prima sono andato con Mayern a vedere la Duncan ballare; molto gradevole questo inizio di rinnovamento della mimica del balletto, ma niente di eccezionale, soltanto qualcosa di molto delicato, affettatamente decoroso, davvero troppo decoroso: lei è veramente nella parte quando si diverte e saltella qua e là come una coniglietta: quando interpreta cose più serie appare sempre impostata con un'espressione del viso dolorosa e sotto le sue gambe nude. Inoltre sarebbe meglio che lei danzasse insieme ad altri: il suo agitarsi da sola davanti ai tendaggi è davvero troppo sciocco».



Fig. 11 | Anna Pavlova e Mikhail Mordkin nel Baccanale d'Autunno di Petipa e Glazunov. Fregio a rilievo di Malvina Hoffman (particolare).

sorriso, lasciandoci ugualmente delusi²⁹. Certo è però che Warburg si pone in controtendenza rispetto alle cronache dell'epoca, che sono pressoché unanimi nel riconoscere all'artista una grande capacità di comunicare delle emozioni attraverso un uso del corpo radicalmente innovativo, ai limiti della provocazione, che rifletteva un'adesione magari

²⁹ Personalmente non lo credo. Nel film di Karel Reisz, *Isadora* (1968), la grande Litz Pisk fece un lavoro splendido ricostruendo filologicamente le coreografie di Isadora sulla base della documentazione esistente - specialmente gli schizzi di due artisti che ritrassero la Duncan durante tutta la sua carriera, l'americano Abraham Walkowitz (Fig. 9) e la francese Valentine Lecomte (Fig. 10) – e insegnandole alla bravissima, e bellissima, Vanessa Redgrave. Pur nella loro inevitabile approssimazione, queste ricostruzioni lasciano intuire - ritengo - quanto dovesse essere coinvolgente una performance dell'autentica Isadora.



Fig. 12 | Elisaveta Nikolska danza sull'Acropoli di Atene (foto di Nelly, 1929).

ingenua ma sentita ai modelli classici. La sua gestualità era – cosa non comune in una donna di teatro di quell'epoca – teoricamente fondata, ma al tempo stessa naturale e coinvolgente.

Per spiegare la reazione di Warburg, Linda Selmin ipotizza che nel 1903 la tecnica della Duncan non fosse ancora così perfezionata e che perciò Warburg - che probabilmente aveva studiato il trattato di Maurice Emmanuel³⁰ – abbia avvertito un divario tra le intenzioni e i risultati. Ma dieci anni dopo Max Hertz, quasi a correggere quella che sapeva essere l'opinione dell'amico, scriveva a Warburg che:

Il fatto che il corpo allenato secondo i principi della Duncan si avvicini nell'espressione alle forme antiche è nella natura delle cose. Dedurne che si tratti di imitazioni sarebbe del tutto sbagliato³¹.

³⁰ Didi-Huberman (2001).

³¹ Anche questo documento dell'Archivio Warburg è pubblicato e tradotto in Selmin (2004). Va ricordato peraltro che tra gli estimatori della Duncan si contano altri personaggi di tutto rispetto, come la grande ellenista Jane Hellen Harrison, che nel 1900, alla New Gallery di Londra, lesse dei testi letterari greci durante uno spettacolo della danzatrice.

La Duncan divenne un mito, che una vita anticonformista e una morte romantica (strangolata dalla sciarpa rossa impigliata nella ruota di una Bugatti) consacrarono definitavamente, ma non fu la sola a impegnarsi nel revival della gestualità antica.

I primi due decenni del ventesimo secolo videro in effetti moltiplicarsi gli esperimenti miranti a ricreare – in modo più o meno filologico – i gesti della danza antica. Di quello di Anna Pavlova, che insieme a Mikhail Mordkin portò sulle scena il *Baccanale* d'Autunno del balletto Le stagioni di Petipa e Glazunov (1900), abbiamo una documentazione eccezionale: un fregio a rilievo di parecchi metri realizzato da Malvina Hoffman, la scultrice americana che della Pavlova fu intima amica (Fig. 11)³².

Nel 1912 fece sensazione il grande Nijinski nell'Après midi d'un Faune, una coreografia su musica di Debussy influenzata dagli studi archeologici di Maurice Emmanuel e dalla ricerca coreutica di Émile Jaques-Dalcroze. Quest'ultimo mise in scena lo stesso anno, insieme ad Alphonse Appia, un *Orfeo e Euridice* che colpì per l'efficacia con cui era ricreata la gestualità antica.

Anche le famose danzatrici Mona Paiva e Elisaveta Nikolska inscenarono suggestiva danze antiche sull'Acropoli di Atene, dove furono ritratte, con sentita partecipazione, dalla grande fotografa di origine greca Nelly (Fig. 12).

Derivano forse da queste suggestioni le scene della prima parte di Olympia, Feste der Völker, che Leni Riefenstahl realizzò in occasione delle Olimpiadi di Berlino del 1936. La regista tedesca, che aveva un passato di danzatrice e conosceva personalmente Nelly, ricreò alcune scene di danza ambientate nella Grecia classica. Ma la sua estetica prende ormai decisamente le distanze dal cosiddetto ménadisme fin de siècle, visionario e liberatorio: le sue danzatrici, dalla bellezza statuaria ma impersonale, sono impegnate in composte evoluzioni ginniche e prefigurano le obbedienti soldatesse ariane, orgoglio della dittatura nazista.

Riferimenti bibliografici

AGAMBEN 2007

G. Agamben, Ninfe, Torino.

BOWERSOCK 2001

G.W. Bowersock, Sign language, «The New Republic», April 9, 57-61.

Bresciani 2000

J. Bresciani, Myth and Image in the Dance of Isadora Duncan, PhD Thesis, University of New York.

Brun 1824

F. Brun, Wahrheit aus Morgenträumen und Idas ästhetische Entwickelung, Aarau (trad. ing.: sophie.byu.edu/sites/default/files/editor uploadsfile/texts/stebbins/steida71-87.pdf).

³² Conner (1984).

CATONI 2008

M.L. Catoni, La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita, Torino.

Ceserani 2003

G. Ceserani, Review of: Andrea de Jorio, Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity. A Translation of La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano, with introduction and notes by Adam Kendon, «BMCRev» (bmcr.brynmawr.edu/2003/2003-03-34.html#n2).

CHAZAL 1979

G. Chazal, Les 'attitudes' de Lady Hamilton, «La Gazette des Beaux-Arts», XCIV, 219-226.

COLUMBEAU 2006

Ch. Coulombeau, Langue et «langage du geste» : la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785), «Methodos. Savoirs et textes» VI (methodos.revues.org/562).

Conner 1984

J.C. Conner, A Dancer in Relief, Syracuse (NY).

Corbier 2011

Ch. Corbier, Poésie, musique et danse : Maurice Emmanuel et l'hellénisme, Paris.

Craig Faxon 2004

A. Craig Faxon, Preserving the Classical Past: Sir William and Lady Emma Hamilton, «Visual Resources» XX, 4, 259-273.

DALY 1995

A. Daly, Done into Dance. Isadora Duncan in America, Middletown (CT).

DE JORIO 2002

A. de Jorio, Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity. A Translation of Andrea de Jorio's La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano, translated by Adam Kendon, Bloomington.

Delaumosne 1874

Delaumosne, Abbé, Pratique de l'art oratoire de Delsarte, Paris.

Didi-Huberman 2001

G. Didi-Huberman, Aby Warburg et l'archive des intensités, «Études Photographiques» X (etudesphotographiques.revues.org/268#text).

Duncan 1903

I. Duncan, Der tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung, ubersetzt und eingeleitet von Karl Feder, Leipzig.

Emmanuel 1896

M. Emmanuel, La danse grecque antique d'après les monuments figurés, Paris.

Gombrich 1970

E.H. Gombrich, Aby Warburg: An Intellectual Biography, London (trad. it. Milano 2003)

Gouy 2013

A. Gouy, L'outil photographique et l'étude de la danse antique, in Patrimoine photographié, patrimoine photographique (Actes du colloque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris), (inha.revues.org/4681).

Halliwell 2002

S. Halliwell, The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems, Princeton-Oxford.

Holmström 1967

K.G. Holmström, Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815, Stockholm.

JOWITT 1985

D. Jowitt, Images of Isadora: the search for motion, «Dance Research Journal» XVII, 2, 21-29.

JOWITT 1987

D. Jowitt, The Impact of Greek Art on the Style and Persona of Isadora Duncan (Tenth Annual Conference, University of California, Irvine, 13-15 February 1987), «Society of Dance History Scholars. Proceedings», 195-201.

Koller 1954

H. Koller, Die Mimesis in der Antike, Bern.

Lada-Richards 2004

I. Lada-Richards, "Mobile statuary": Refractions of pantomime dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow, «IJCT» X, 1, 3-37.

LAMOTHE 2005

K.L. LaMothe, "A God Dances through Me": Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche's Revaluation of Values, «JR» LXXXV, 2, 241-266.

LAMOTHE 2006

K.L. LaMothe, Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values, New York.

Peroux 1809

J.N. Peroux, Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel. Nach der Natur gezeichnet u. in 26 Bl. hrsg. v. J. N. Peroux. In Kupfer gestochen durch H. Ritter. Nebst einer hist. Erläuterung v. N. Vogt, Frankfurt am Main.

G. Poesio, Viganò, the Coreodramma and the language of gestures, «Historical Dance» III, 5, 3-8.

PRAZ 1974³

M. Praz, Gusto neoclassico, Firenze.

Pucci 1993

G. Pucci, Il passato prossimo, Roma.

Preisshofen 1974

F. Preisshofen, Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton, in K. Döring – W. Kullman (Hrsg.), Studia Platonica. Festschrift Hermann Gundert, Amsterdam, 21-40.

Raimondo 1984

E. Raimondi (a cura di), Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto, Bologna.

RICHTER – QUILITZSCH 2015

D. Richter – U. Quilitzsch (Hrsg.), Lady Hamilton: Eros und Attitüde: Schönheitskult und Antikenrezeption in der Goethezeit (Eros e attitude: Culto della bellezza e antichità classica nell'epoca di Goethe), Petersberg.

SELMIN 2004

L. Selmin, L'americana scalza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan, «La Rivista di Engramma» XXXIV (www.engramma.it/engramma v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html).

Stebbins 1885

G. Stebbins, Delsarte System of Expression, New York.

STENDHAL 1934

Stendhal (Henri Beyle), Correspondences (1816-1820), Paris.

Taylor 2001

N. Taylor, John Weaver and the origins of English pantomime. A neoclassical theory and practice for uniting dance and theatre, «Theatre Survey» XLII, 2, 191-214.

Wright 2009

R.R. Wright, Jane Ellen Harrison's "Handmaiden No More": Victorian ritualism and the fine arts, PhD Thesis, University of Utah.