

ISADORA DUNCAN

l'arte
della danza

A cura di
Patrizia Veroli

Traduzione
Silvia Sciubba



Dino Audino
editore

© 2016 Dino Audino Editore

srl unipersonale

via di Monte Brianzo, 91

00186 Roma

www.audinoeditore.it

Edizione originale

Isadora Duncan, *The Art of the Dance*,
edited, with an introduction by Sheldon Cheney,
Theatre Arts, Inc., New York 1928

Precedente edizione

© L'Epos, Palermo 2007

Cura redazionale

Nicola Vox

Stampa: Pubblimax – via Leopoldo Ruspoli 101, Roma

Progetto grafico: Duccio Boscoli

Immagine di copertina: Plinio Nomellini, 1913, matita su carta,

Courtesy Eredi Nomellini, Firenze

Logo di copertina: Pablo Echaurren

Finito di stampare settembre 2016

È vietata la riproduzione, anche parziale, di questo libro,
effettuata con qualsiasi mezzo compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'editore.

Indice

Introduzione	
Una pioniera del modernismo	
di Patrizia Veroli	p. 5
L'arte della danza	39
<i>Vedo l'America danzare</i>	39
<i>La pietra filosofale della danza</i>	42
<i>La danza del futuro</i>	44
<i>Il Partenone</i>	50
<i>La danzatrice e la natura</i>	51
<i>Cosa dovrebbe essere la danza</i>	54
<i>Una bambina che danza</i>	56
<i>Il movimento è vita</i>	58
<i>Bellezza e allenamento</i>	60
<i>La danza in rapporto alla tragedia</i>	62
<i>Il teatro greco</i>	63
<i>L'educazione e la danza</i>	64
<i>Tersicore</i>	65
<i>La danza dei Greci</i>	66
<i>La gioventù e la danza</i>	70
<i>Profondità</i>	71
<i>La grande sorgente</i>	72
<i>Richard Wagner</i>	74
<i>Lettera alle allieve</i>	75
<i>Impressioni da Mosca</i>	76
<i>Riflessioni sull'esperienza moscovita</i>	81
<i>La danza in rapporto alla religione e all'amore</i>	84
<i>Frammenti e pensieri</i>	90
Cenni sulla vita e sull'opera di Isadora Duncan	
di Patrizia Veroli	103
Bibliografia	116

Nota della curatrice

Come precisò Sheldon Cheney nella sua introduzione alla prima edizione di *The Art of the Dance*, alcuni dei testi contenuti nella raccolta erano stati tradotti da altre lingue, tra cui il francese. In qualche caso lo stesso francese traduceva a sua volta un originale inglese scomparso. L'allontanamento dal testo originale comporta sempre un rischio di fraintendimento del pensiero dell'autore. Risulta impossibile quindi porgere al lettore e allo studioso un testo fornito delle garanzie filologiche che nello stesso volume del 1928 mancavano. Conforta il pensare che nessuno, tra le tante generazioni di esegeti che si sono misurati con questi testi, ne ha eccepito la qualità menzognera rispetto al pensiero di Isadora. In effetti questi brevi articoli si rimandano l'un l'altro, anche riprendendo certi nodi teorici, e offrono un pensiero e una visione poetica coerenti.

Un problema di traduzione riguarda termini come "dancer", o "children", che in inglese possono fare riferimento sia al genere maschile che a quello femminile, e nel caso del plurale "children", all'uno e all'altro assieme. Nel nostro ambito la cosa, oltre a creare incertezze nella scelta terminologica, non è poco importante, dato che Isadora tene a riservare a lungo il suo insegnamento alle bambine e alle ragazze, coltivando una visione della nuova danza come quasi esclusivamente femminile. Tradurre "dancer" al femminile, o invece al maschile, e così tradurre il plurale "children", al maschile, come comunemente si fa in italiano, includendovi maschi e femmine, può indurre a dare per sicuro che alla data in cui un certo testo è stato scritto, Isadora stava riconsiderando quel principio di esclusività di genere che fu una tendenza delle sue prime scuole. Sicuramente nel 1921, allorché istituì i corsi di Mosca, Isadora aprì le iscrizioni anche ai maschietti, che riteneva «più capaci di esprimere l'eroismo necessario ai tempi» [Cit. in A. Daly, *Done Into Dance. Isadora Duncan in America*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, p. 168]. Per risolvere il problema della traduzione si è fatto dunque riferimento al contesto temporale del discorso, e nel caso di assoluta incertezza, si è mantenuto tra parentesi il termine inglese oggetto di traduzione. Questi testi palesano la loro natura occasionale di trascrizione di conferenze o di risposte a interviste. Il loro tono colloquiale è stato mantenuto, pur correggendosi inopportuni solecismi e ripetizioni non essenziali. Sono stati lasciati i punti di sospensione che spesso figurano nell'edizione del 1928. Sono stati altresì mantenuti i corsivi e le lettere maiuscole di cui Duncan faceva grande uso, per conferire maggior valore retorico alle proprie idee. Le indicazioni date da Sheldon Cheney, relative alla fonte dei testi, sono state riportate all'inizio o alla fine degli stessi. Le datazioni dei testi sono quelle che figurano nel volume originale: allorché si è ritenuto di avere elementi che consentono di datare lo scritto, la data è stata apposta tra parentesi quadre. I frammenti dell'autobiografia della danzatrice, *La mia vita*, più volte pubblicata in Italia, appaiono qui in una nuova traduzione.

Introduzione

UNA PIONIERA DEL MODERNISMO

di Patrizia Veroli

La raccolta di scritti di Isadora Duncan che qui si ristampa fu pubblicata per la prima volta nel 1928 col titolo *The Art of the Dance* (L'arte della danza) e curata da Sheldon Cheney, uno studioso che dirigeva la rivista *Theatre Arts Monthly*, rendendola portavoce delle nuove idee teatrali. Amico della danzatrice, già nell'inverno 1926-27 l'aveva aiutata a rivedere alcuni di quei testi per pubblicarli sulla sua rivista. Assieme pensarono di raccogliere tutto quanto lei aveva scritto sulla danza per farne un volume. Duncan, in uno stato di grave prostrazione affettiva e oberata dai debiti, stava lavorando ansiosamente alla sua autobiografia. Non essendo in condizione di riprendere in mano i suoi scritti, che riteneva costituissero l'indispensabile completamento delle sue memorie, ne rimandò la revisione al settembre del 1927, mese in cui morì.

Qualche tempo dopo Cheney riprese il progetto steso assieme a Isadora, pur nella consapevolezza di non poter realizzare se non qualcosa di parziale. Come egli stesso dichiarava in una nota a margine dei testi da lui curati, l'antologia comprendeva appena un terzo dei testi che altri floricelli avevano appena portato alla luce¹.

Impulsiva per carattere, in continuo movimento tra città, paesi e progetti, Isadora aveva lasciato gran copia di articoli, spesso ripubblicati con variazioni in lingue diverse, e anche un certo numero di manoscritti, talora incompleti, vergati con una calligrafia fortemente espressiva. Usando trattini, punti di sospensione, maiuscole e ingrandimenti di corpo delle lettere, l'artista sembra aver voluto conferire al ritmo del discorso e del pensiero quegli slanci e quelle enfasi che erano tipici del suo danzare. Cheney completò certi articoli con brani di altri sulle stesse tematiche e produsse una silloge che inevitabilmente mancava dell'approvazione dell'autrice. Non precisò i motivi sottostanti alla scelta del ti-

¹ Cfr. I. Duncan, *The Art of the Dance*, a c. e con una introd. di S. Cheney, Theatre Arts Books, New York 1977, p. 146. Già nel 1927 l'Akademia Raymond Duncan aveva pubblicato in un'edizione speciale di 50 copie *La danse de Isadora Duncan*. Nel 1928 videro la luce anche gli *Écrits sur la danse*, ripubblicati l'anno dopo.

tolo *The Art of the Dance*, con cui la raccolta finalmente apparve: è possibile che Isadora stessa lo avesse scelto. In ogni caso esso costituiva una consapevole parafrasi di *The Art of the Theatre*, il primo testo teorico che uno dei fondatori del teatro novecentesco, Edward Gordon Craig, aveva pubblicato nel 1911, durante il periodo più intenso del suo rapporto sentimentale e intellettuale con la danzatrice. È anche possibile che Cheney, grande estimatore di Craig, avesse concordato il titolo dell'antologia con lui.

Cheney dette alla raccolta la struttura probabilmente ideata assieme a Isadora, o che aveva ragione di ritenere, date le conversazioni avute con lei – e fors'anche con Craig –, che lei stessa avrebbe voluto: si spiega così il fatto che la scelta di una successione per lo più cronologica non sia rispettata per i primi due articoli, di cui quello d'esordio, *Vedo l'America danzare* (1927), dagli accenti appassionatamente patriottici, era dettato dall'arezza della danzatrice che, bollata come comunista del proprio paese durante la sua ultima tournée negli Stati Uniti, si era vista privare della cittadinanza americana.

Per quanto *L'arte della danza* sia una raccolta incompleta e disomogenea, giacché raccoglie testi rivolti a lettori anche molto diversi², essa mantiene una sua validità, in quanto rispecchia le linee portanti del suo pensiero, il modo in cui Duncan amava comunicare. La retorica della danzatrice sembra essere rimasta abbastanza impermeabile ai mutamenti che il suo stile di creatrice e interprete attraversò negli anni. Una certa monoliticità del suo pensiero, peraltro convogliata anche dalla struttura dell'*Arte della danza*, il più importante volume dei suoi scritti, può avere risposto al desiderio di affermare la centralità della sua figura in un panorama modernista sempre più ampio e articolato. Ciò rende necessario integrare lo studio dei testi con le immagini che sono rimaste di lei (quasi esclusivamente fotografie di studio, dati i limiti tecnologici dell'epoca e l'avversione dell'artista a riproduzioni filmate delle sue danze), e con le testimonianze di quanti assistettero ai suoi spettacoli.

Il corpo di Isadora è stato al centro di un dibattito estetico, politico e culturale, che si è connotato diversamente nei luoghi e nel tempo. Duncan era non solo consapevole di ciò che il pubblico aspettava da lei sulla scena (assecondando poi tali attese o contraddiccendole), ma anche dei significati che costruiva delle sue danze. Sono questi ultimi che oggi rimangono, e parlano non solo di Isadora, ma degli sguardi che investirono il suo danzare e dei tempi in cui ella operò.

² Col titolo *Isadora Speaks. Writings and Speeches*, nel 1981 venne pubblicata dalla storica casa editrice City Lights Books di San Francisco, a c. e con una introd. di Franklin Rosemont, un'ulteriore piccola raccolta di scritti, comprendente articoli pubblicati su periodici americani, brani di lettere e testi vari, per lo più degli anni '20.

ISADORA E IL PRIMO MODERNISMO

Ormai oltre un secolo dopo i suoi primi recital americani ed europei, la fama di rivoluzionaria di Duncan è ampiamente diffusa negli ambiti della danza e fuori, e con molte buone ragioni. Poco più che ventenne, Isadora, appartenente a una impoverita famiglia piccolo-borghese di San Francisco, rifiutò l'ideologia dello spettacolo di danza del suo tempo. Ne ripudiò le narrazioni favolistiche e la tecnica di movimento, quella della *danse d'école*, che si avvaleva di un dizionario canonizzato da secoli. Col corpo compresso dal corsetto e i piedi nelle scarpine a punta che permettevano alla ballerina di fingersi leggera e suggerire la dimensione aerea, la donna era rappresentata a teatro in un modo che Isadora sentiva intollerabile. Per questo rinnegò il balletto, considerandolo un intrattenimento che negava la naturale bellezza del corpo femminile e lo costringeva a movimenti meccanici e stereotipati. Si propose sulla scena con pepli ampi e morbidi e a piedi nudi. Le sue danze utilizzavano movimenti quotidiani: passi, corse, saltelli, cui conferiva accenti espressivi. Per accompagnarli scelse musica di grandi compositori del passato e una scena nuda – poco più che tende scure per nascondere i dettagli realistici del palcoscenico. Furono sue tutte le scelte che fino ad allora erano state per lo più prerogativa degli uomini: ai maestri di ballo contese l'ideazione delle norme del movimento, ai coreografi la composizione, ai letterati il soggetto, agli scenografi l'allestimento. E a lungo fu impresaria di se stessa. L'immagine di danzatrice "greca", che Isadora divulgò costantemente di sé sulla scena, nelle conferenze e negli scritti – almeno durante i primi anni della sua carriera –, oltre al fascino romantico di una vita sregolata e del resto ben pubblicizzata, ne hanno fatto un'icona del primo modernismo, conferendole quasi una sorta di priorità in un movimento complesso, pluricentrico e ancora per certi versi sfuggente. Fu assieme a Ruth St. Denis e Maud Allan, al russo Alexander Sacharoff e a tedesche come la prima Wigman e altre artiste³, che Isadora rese possibile quella che nell'ambito coreutico può essere assimilata a una sorta di rivoluzione copernicana. Concettualizzando la danza come movimento libero di cui il/la performer crea le regole in totale autonomia, il codice accademico perdeva per sempre il monopolio che aveva detenuto per secoli nell'ambito della danza colta (o d'arte). La strada era aperta per la molteplicità di tecniche in continua ibridazione e creazione, che caratterizzano la scena contem-

³ Ancorché annoverata come pioniera del modernismo nelle classiche genealogie della danza del '900, la figura di Loie Fuller non viene qui citata, in quanto le sue creazioni sottintendevano un'ideologia di esaltazione della tecnologia e della modernità sociale, nonché di incontro con la cultura popolare, che, almeno fin verso la fine del primo decennio del '900, ne resero l'esperienza estranea a quella nuova, non oculocentrica cultura dei sensi su cui fondava il primo modernismo nel cui contesto qui è studiata Duncan. Il caso Fuller va pertanto analizzato separatamente. Cfr. P. Veroli, *Loie Fuller*, L'Epos, Palermo 2009.

poranea. Nasceva un nuovo *paradigma*, per riprendere il termine con cui, nella sua ormai classica opera, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962), Thomas Kuhn ha definito le svolte epocali della scienza. Si formava un nuovo modo di guardare alla danza e al danzare, che man mano avrebbe anche implicato raccontare diversamente la sua storia. Utilizzando l'analisi della storia della conoscenza fatta da Foucault in *Le parole e le cose* (1966), si può affermare che l'invenzione della danza moderna creò una nuova *epistème*. Della rivoluzione epistemologica che essa mise in atto il pensiero coreutico contemporaneo è tuttora debitore. A lungo il modernismo è stato inteso come un fenomeno apportatore di progresso. Sono stati gli studi critici elaborati soprattutto negli Stati Uniti a partire dagli anni '80 del '900 a decostruire quell'immagine tramite una strumentazione di vario tipo (psicoanalitica, post-strutturalista, antropologica, sociologica ecc.). Una nuova generazione di studiosi, ideologicamente impegnata, tagliava corto con una impostazione teleologica della storia e con una mitizzazione di fatti, eventi e persone fondata sulla accettazione acritica del concetto di canone estetico e sulla descrizione di opere di per sé effimere. A tutto ciò privilegiava l'investigazione dei modi in cui la società, coi suoi discorsi e le sue istituzioni disciplinari, si riflette nell'arte, costituendone il sottinteso ideologico, nonché l'esplorazione di una possibile resistenza esplicitata dall'opera rispetto ai modelli sociali imperanti. La danza è stata ed è tuttora analizzata come prodotto, ma lo è anche ormai ampiamente come processo e pratica sociale, e come tale è indagata nel suo intrecciarsi con i rapporti di potere. Si guarda alle coreografie non come a opere d'arte, specchi di un mondo intuito romanticamente dall'artista, che ha mirato a realizzare in esse le più alte aspirazioni della cultura del suo tempo, ma piuttosto come *rappresentazioni*, come sistemi produttivi di significati che vengono consumati, luoghi in cui il mondo si rispecchia. L'attenzione si sposta sulle condizioni storiche che hanno reso possibile produrre e recepire certe opere, nonché articularle in termini di valore: forme culturali e forme storiche trovano una nuova e illuminante vicinanza. Considerata come rappresentazione, l'opera di danza è in grado di articolare in modo più o meno visibile e in forme socialmente valutabili i processi che la determinano, i quali sono a loro volta investiti e alterati dalle forme e dagli effetti della rappresentazione stessa. Come ha ricordato Griselda Pollock, è stato Marx a utilizzare ripetutamente la metafora del teatro per spiegare il modo in cui le trasformazioni economiche della Francia si riflettevano nell'arena politica⁴. Ciò non significa teorizzare uno statuto passivo dell'opera rispetto alla storia (sociale), ma immaginare una possibile interdipendenza. Se lo spazio

⁴ G. Pollock, "Feminist Interventions in the Histories of Art", in *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Routledge, London-New York 2003, pp. 8-9.

della performance è pubblico, la danza, come ha notato Mark Franko, è «fortemente dipendente dalle aspettative, dalle delusioni e dall'agenda politica che gli spettatori vi proiettano. Solo in queste condizioni di collaborazione e a volte di conflitto si costituiscono i pubblici spazi di movimento»⁵. Senza negare il ruolo seminale delle scuole e le filiazioni stilistiche, è sembrato di poter individuare un primo modernismo, come fase caratterizzata da ambiguità che le attribuiscono un ruolo di passaggio, di mediazione, rispetto a poetiche ed esperienze successive – anche degli stessi artisti – situabili attorno agli anni '20. Col sagomare stili di movimento idiosincratici e autoreferenziali⁶ e coll'aderire in termini chiariti dalla pratica, quando non anche dalle proclamazioni verbali, a un programma di esaltazione dell'indipendenza della danza rispetto agli elementi che all'epoca si univano nella sua presentazione teatrale (musica, libretto, scenografia), il primo modernismo reagiva in modo particolare rispetto al contesto in cui nasceva. E tuttavia le fondatrici non definirono mai “moderna” la propria danza: si limitarono a contrapporre la novità e l'artisticità al vecchio balletto. Secondo Susan Manning è stata la «sovrersione dello sguardo voyeuristico ottenuta proiettando nozioni essenzializzate di identità»⁷ a definire la pratica del primo modernismo. In quanto introdotta e vissuta soprattutto da donne, essa ha radicalmente innovato rispetto alla situazione ottocentesca, che voleva lo sguardo maschile arbitro della pièce teatrale, nel duplice aspetto della produzione e della ricezione⁸. Avvalendosi di pratiche fisiche e di ginnastiche estetiche largamente diffuse nel pubblico composto di donne e che assisteva ai loro spettacoli, le prime moderniste permisero il formarsi di un pubblico femminile dotato di un

⁵ M. Franko, “The Politics of Expression”, in *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995, p. XII. Colla “agenda politica” la critica contemporanea di lingua anglosassone vuole significare un sistema di valori gerarchizzati in un'ideologia. Quest'ultimo è un altro termine che viene usato privando dell'accezione ancora in auge in Italia, dove esso fa riferimento a una precisa fede politica, anche inclusiva di storiche coagulazioni partitiche. Ed è dell'accezione anglosassone che qui si fa uso.

⁶ Una primissima formazione accademica connota tuttavia sia gli inizi di Isadora che quelli di Sacharoff.

⁷ S. Manning, “The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance”, in J.C. Desmond (a c. di), *Meaning in Motion. New Cultural Studies in Dance*, Duke University Press, Durham-London 1977, pp. 154-155.

⁸ È la teoria del “male gaze”, avanzata per la prima volta nell'ambito dello studio delle produzioni hollywoodiane degli anni '30, '40 e '50 da L. Mulvey: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in B. Wallis (a c. di), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New Museum of Contemporary Art, New York 1984, pp. 361-373. Secondo Mulvey, certe tecniche cinematografiche creano sia una narrazione filmica che una ricezione spettatoriale segnata dai valori patriarcali dominanti: la posizione maschile è voyeuristica e di dominio, e quella femminile passiva e reificata. La logica binaria di quest'impostazione, criticata in seguito per la sua staticità, offre comunque, per certo balletto ottocentesco, un'utile chiave di interpretazione, da utilizzare comunque con il dovuto rispetto per le specificità storico-culturali.

proprio sguardo, critico dei valori patriarcali, e partecipe di esperienze comuni, sia materiali che sociali, come la ricerca di un nuovo ruolo e di una nuova visibilità. Il primo modernismo implicò una cinestesia, una partecipazione percettiva con cui si instaurava un inedito modello di comunicazione. Come ha affermato Ann Daly, al cui lavoro si deve quella che finora è la più approfondita esplorazione del caso Duncan, Isadora proiettò in scena l'immagine di un soggetto danzante dall'identità in fieri⁹. Nel contempo però, come la stessa Daly ha argomentato (vi si accennerà più avanti), tale immagine si connotava trasmettendo una concezione essenzializzata dell'identità di genere¹⁰ ed etnica. Rispetto alle rappresentazioni di genere dominanti, lo statuto sociale del primo modernismo appare dunque caratterizzato da rivolta e accettazione, resistenza e integrazione: è in questa instabilità, con i paradossi che implica, che sembra trovare una sua collocazione storica. Più recentemente Susan Manning ha messo a fuoco il primo modernismo come luogo in cui anche le rappresentazioni sessuali dominanti sono state riconfigurate¹¹. Se il modello binario di genere (in cui femminilità e mascolinità sono opposti e complementari) è un'invenzione situabile attorno alla fine del '700¹², un modello parimenti binario dell'orientamento sessuale è stato il risultato del formarsi delle scienze negli ultimi decenni dell'800. Nel caso di Isadora, questo rende

⁹ A. Daly, "Isadora Duncan and the Male Gaze", in L. Senelick (a c. di), *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts*, University Press of New England. Hanover-London 1992, p. 253.

¹⁰ Come traduzione del termine inglese *gender*, il genere è, nella classica formulazione di Joan Scott, «il sapere relativo alla differenza sessuale [...] un sapere che non è mai assoluto o vero, ma sempre relativo. È prodotto in modi complessi all'interno di grandi strutture epistemiche che di per sé hanno una storia quasi autonoma. I suoi usi e i suoi significati diventano contestabili politicamente e sono i mezzi con cui si costruiscono rapporti di potere – di dominio e di subordinazione». J.W. Scott, *Gender and The Politics of Hystory*, Columbia University Press, New York 1988, p. 2. Il volume include, come capitolo secondo, il famoso articolo "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", pubblicato da Scott nel 1986. Tradotto da Paola Di Cori, è in P. Di Cori (a c. di), *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Clueb, Bologna 1996, pp. 307-347. Sulla storia del termine e la necessità di mantenere il significato permeabile dalle riflessioni sull'identità e la sessualità vedi P. Di Cori, "Genere e/o *gender*? Controversie storiche e teorie femministe", in A. Bellagamba, P. Di Cori e M. Pustianaz (a c. di), *Generi di travesso*, Edizioni Mercurio, Vercelli 2000, pp. 17-70.

¹¹ S. Manning, "Isadora Duncan, Martha Graham und die lesbische Rezeption", in *Tanzdrama*, 1999, n. 44-45, pp. 18-24. Il caso Sacharoff, omosessuale ed ebreo, si offre a una lettura di grande interesse. Cfr. P. Veroli, "The Mirror and the Hieroglyph. Alexander Sacharoff and Dance Modernism", in F.M. Peter, Rainer Stamm (a c. di), *Die Sacharoffs. Two Dancers Within the Blaue Reiter Circle*, Winand Verlag, Köln 2002, pp. 169-216; trad. italiana: "Alexander Sacharoff e il modernismo", in *Biblioteca Teatrale*, n. 78, aprile-giugno 2006 (monografico: *Ausdruckstanz: il corpo, la danza e la critica*, a c. di S. Franco), pp. 57-90.

¹² Cfr. T.W. Laqueur, *L'identità sessuale dai greci a Freud*, Laterza, Roma 1992 (ed. orig. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge 1990).

possibile ipotizzare, anche sulla base delle memorie di donne che hanno assistito ai suoi spettacoli e l'hanno conosciuta¹³, che, in una fase in cui circostanze come il relativo anonimato della vita urbana, una ridotta pressione rispetto alla procreazione e un nuovo agio economico rendevano possibile, con l'emancipazione dalla famiglia, l'emergere della figura della lesbica, le danze di Duncan siano state costruite anche come rappresentazione di una sessualità non riconducibile al modello dominante.

LA DANZA DEL FUTURO

Il testo che offre una visione più completa dell'intenzionalità poetica di Isadora è *Der Tanz der Zukunft* (La danza del futuro), la più importante proclamazione della sua arte, ideata per il pubblico tedesco, di quel paese che in Europa sarebbe stato per una serie di circostanze il più ricettivo verso il suo nuovo modo di danzare. È indubbio che l'*Ausdruckstanz* (danza d'espressione), a partire dai suoi primi esponenti (da Alexander Sacharoff, il primo uomo ad affermarsi dopo di lei al di fuori del contesto ideologico ed estetico del balletto, alle sorelle Wiesenthal, a Clotilde von Derp, Mary Wigman e altre danzatrici), ha importanti debiti con Isadora. *La danza del futuro* contiene tutti i più importanti nodi teorici del suo discorso: l'esaltazione del corpo umano, la cui "bellezza" è espressione dell'"anima"; la "natura" e il "naturale", come dimensione originaria e universale a cui attinge la nuova danza; l'antichità greca, come luogo del tempo e dello spazio scelto per legittimare quella "naturalzza"; il rifiuto del balletto che violenta le leggi naturali del corpo, e contro il quale Isadora afferma un movimento caratterizzato invece dal pieno appoggio a terra, in riconoscimento del principio di gravità; la missione della donna, cui spetta dar vita a un'arte che consacra il suo corpo e la sua intelligenza; e infine quel ponte verso il futuro che costituisce l'insegnamento.

Isadora nomina in questo testo come suoi maestri Darwin e Haeckel, ma vi si mostra soprattutto ispirata dal pensiero di Nietzsche, che le divenne familiare attorno al 1902 in Germania, frequentando lo studioso austriaco Karl Federn. Fu quest'ultimo a tradurre in tedesco il testo inglese della conferenza, alla cui redazione aveva collaborato con Isadora il fratello Raymond. Come mostra il raffronto tra il testo inglese e quello tedesco, Federn operò non pochi tagli e aggiunte¹⁴.

¹³ Tra queste figurano Mercedes de Acosta, Emma Goldman, Mabel Dodge Luhan e Charlotte Perkins Gilman. Una poesia di Isadora dedicata a de Acosta, che sembra alludere a esperienze sessuali condivise, è in M. Dillon, *After Egypt: Isadora Duncan and Mary Cassatt*, William Abrahams/E. P. Dutton, New York 1990, p. 350 ss.

¹⁴ La collaborazione di Raymond al testo, supposta da Cheney ("Introduction", in I. Duncan, *The Art of the Dance...*, cit., p. 4), è data come certa dal più documentato biografo di Isadora (P. Kurth, *Isadora. A Sensational Life*, Little, Brown and Company, Boston-New York-London 2001, p. 576, nota 39).

L'ARTE DELLA DANZA

VEDO L'AMERICA DANZARE

In uno dei suoi momenti di amore profetico per l'America, Walt Whitman scrisse: «Odo l'America cantare»¹ e posso immaginare il potente canto che Walt udì giungere dall'onda del Pacifico, attraverso le pianure²: un crescendo di Voci del grande Canto Corale di bambini, giovani, uomini e donne che inneggiavano alla Democrazia.

Quando lessi la poesia di Whitman, anch'io ebbi una Visione: la visione dell'America intenta in una danza che sarebbe stata l'autentica espressione del suo canto. Questa musica avrebbe avuto un ritmo grandioso come il profilo ondulato, oscillante o arrotondato, delle Montagne Rocciose. Non avrebbe avuto nulla a che fare con lo scivolare sensuale del ritmo del jazz: essa avrebbe espresso le vibrazioni dell'anima americana che faticosamente, attraverso il duro lavoro e la fatica, lotta per la realizzazione di una vita Armoniosa. Nella danza che vedevo non ci sarebbe stata più nessuna traccia del *fox-trot* o del *charleston*: essa avrebbe espresso lo slancio vitale di un bambino che si spinge con entusiasmo verso l'alto, verso la sua realizzazione futura, verso una nuova grande visione della vita capace di esprimere l'America.

Mi è successo spesso di sorridere, ma un po' amaramente, quando le persone hanno definito "greca" la mia danza. Perché ritengo che essa abbia avuto origine dai racconti che la mia nonna irlandese narrava, di quando, nel 1849, lei e il nonno attraversavano le pianure a bordo di una diligenza – lei diciottenne, lui ventenne – e di come il suo primogenito

¹ Si tratta notoriamente dell'*incipit* di una delle prime poesie della raccolta *Leaves of Grass*. W. Whitman, *The Complete Poems*, a c. e con una introd. di F. Murphy, Penguin Books, London 2004, p. 47.

² Sono le grandi pianure che si estendono nella parte centrale degli Stati Uniti, in un senso longitudinale, che va da nord a sud, tra il sistema degli Appalachi e le alte terre occidentali. Si noti come lo sguardo di Isadora voli alto sul suo paese in questo testo intensamente patriottico. Il suo è anche uno sguardo nostalgico. È il 1927, l'ultimo anno della sua vita, che si concluderà in Francia.

venne alla luce all'interno di quel carro, durante una famosa battaglia contro i Pellerossa: gli Indiani erano stati costretti alla ritirata, e mio nonno, tenendo in mano il fucile ancora fumante, infilò la testa nella diligenza per salutare il figlio appena nato.

Giunti a San Francisco, mio nonno costruì una delle prime case in legno; mi ricordo che quando ero bambina andavo spesso a trovarli, e mia nonna, pensando alla sua Irlanda, mi cantava le canzoni del suo paese e ballava le gighe; mi piace immaginare che in quelle danze irlandesi sia penetrato un po' dello spirito eroico dei Pionieri e delle battaglie contro i Pellerossa, forse un qualcosa della gestualità dei Pellerossa stessi, e ancora un po' dello *Yankee Doodle*³, con cui mio nonno, il colonnello Thomas Gray, tornò a casa in marcia dalla Guerra Civile. Nella giga irlandese la nonna danzava tutto questo; e io imparai da lei, unendovi le mie personali aspirazioni, il sogno di una Giovane America, e da ultimo la grande rivelazione spirituale della vita, a cui ho potuto accedere grazie ai versi di Walt Whitman. Queste le premesse della cosiddetta danza greca con la quale ho inondato il mondo.

Quello fu l'inizio, la radice. Più tardi, arrivata in Europa, ebbi tre grandi maestri, i tre grandi precursori della Danza del nostro secolo: Beethoven, Nietzsche e Wagner. Beethoven creò la Danza nel ritmo potente, Wagner nella forma scultorea, Nietzsche nello Spirito. Nietzsche ha creato il filosofo danzante.

Mi domando spesso dove sia quel compositore americano in grado di sentire cantare l'America di Walt, e di comporre la musica da cui nascerà la Danza americana; una musica che non avrà nulla dei ritmi jazz, nessuna pulsazione ritmica dalla vita in giù; una danza che nascerà dal plesso solare, la casa terrena dell'anima, e andrà in su verso l'alto, verso la Bandiera Trapunta-di-Stelle del cielo che si inarca sulla vasta distesa della terra che va dal Pacifico alle Grandi Pianure, alla Sierra Nevada e alle Montagne Rocciose fino all'Oceano Atlantico.

Giovane Compositore americano, ti prego di creare la musica per una Danza che sarà espressione dell'America di Walt Whitman, dell'America di Abraham Lincoln⁴.

È mostruoso che qualcuno possa credere che il ritmo jazz sia l'espressione dell'America. Il ritmo jazz esprime il selvaggio africano del sud, mentre la musica propriamente americana sarà qualcosa di diverso. Ma bisogna

³ È la famosa canzone patriottica, che diventò l'inno della Rivoluzione dei coloni americani e il simbolo sonoro della loro volontà di emanciparsi dall'Inghilterra.

⁴ L'accenno a Lincoln, il presidente ucciso proprio all'indomani della fine della Guerra Civile (1865), si spiega con la leggenda, viva già ai tempi della formazione di Isadora, che esaltava la sua persona come colui che aveva guidato il fronte dell'emancipazione degli schiavi, per un'America più grande, forte e coesa. Questo testo orgoglioso di Isadora è tutto intriso di fierezza per una guerra di liberazione culturale dall'Europa che ritiene di aver vinto colla sua danza.

cominciare a scriverla. Finora nessun compositore ha saputo cogliere il ritmo dell'America: è troppo possente per le orecchie dei molti. Ma arriverà il giorno in cui esso fuoriuscirà dalle vaste distese della terra, cadrà come pioggia dagli ampi spazi del cielo stellato, e formerà una musica grandiosa, espressione dell'anima degli americani, che trasformerà il caos iniziale in Armonia.

Ragazzi e ragazze vigorosi e dalle lunghe gambe danzeranno questa musica: non saranno più le convulsioni barcollanti e scimmiesche del charleston, ma uno straordinario impulso a salire verso l'alto, una potente spinta fin sulle Piramidi dell'Egitto, oltre il Partenone greco, l'espressione di una Bellezza e di una Forza che nessuna civiltà ha mai conosciuto prima. Sarà questa l'America che danza.

E questa danza non avrà più nulla della civetteria leziosa del balletto o dei dimenamenti sensuali del nero africano del sud. Questa danza sarà pura. Io vedo l'America danzare, bella, imponente, con un piede posato sulla vetta più alta delle Montagne Rocciose, le mani spalancate che si allargano dall'Atlantico al Pacifico, il bel capo rivolto al cielo, e sulla fronte, lo splendore di una corona di milioni di stelle⁵.

Trovo grottesco che in America siano state incoraggiate scuole della cosiddetta cultura del corpo, di ginnastica svedese, di metodo Dalcroze, e di balletto. La danza che esprime l'America nella maniera più bella e autentica non potrebbe mai essere il balletto. Anche con lo sforzo più irrefrenabile della fantasia non si arriva a figurarsi la Dea della Libertà come danzatrice classica.

Ma, allora, perché in America si accettano queste scuole?

Henry Ford vorrebbe che tutti i bambini di Ford City danzassero. Egli, però, non approva le danze moderne, ed è favorevole al vecchio valzer, alla mazurca e al minuetto, tutte danze ormai superate. Il valzer e la mazurca esprimono un sentimentalismo e un romanticismo affettato, da cui i nostri giovani si sono liberati; il minuetto è l'espressione del servilismo untuoso dei cortigiani del tempo di Luigi XIV e della crinolina. Cosa hanno a che fare questi movimenti con la libera gioventù d'America? Ignora forse il signor Ford che i movimenti sono eloquenti quanto le parole?

⁵ Isadora evoca qui la colossale Statua della Libertà – che in effetti cita più oltre – eretta sull'isola di Bedloe, nel porto di New York, non molti anni prima, nel 1886, e che tuttora notoriamente si può osservare e visitare. In un tempo in cui i viaggi intercontinentali avvenivano per nave, questa gigantesca immagine femminile – che tiene colla mano sinistra la tavola della Dichiarazione di Indipendenza redatta da Thomas Jefferson nel 1776, col braccio destro solleva una torcia accesa e ha la fronte circonfusa di raggi – accoglieva i visitatori stranieri con un forte impatto simbolico. Isadora si appropria di una retorica politica tipicamente americana, fondata sulla libertà, per farsi paladina ed eroina della danza liberata dai retaggi non solo dell'Académie royale de la danse fondata da Luigi XIV, ma proprio dell'Europa. La vittoria (il successo, la penetrazione) della sua nuova danza è equiparata a quella ottenuta dai suoi lontani antenati oltre un secolo prima.

Perché i nostri bambini dovrebbero inchinarsi in quella danza fastidiosa e servile che è il minuetto, o contorcersi nei labirinti del falso sentimentalismo del valzer? Lasciate, invece, che avanzino a grandi passi, con slanci e salti, a testa alta e con le braccia spalancate, mentre danzano il linguaggio dei nostri pionieri, il coraggio dei nostri eroi, la giustizia, la bontà e la purezza delle nostre donne, ispirati dall'amore e dalla dolcezza delle nostre madri.

Quando i bambini americani danzeranno così, essi diventeranno Esseri Meravigliosi degni del nome di Democrazia.

Questa sarà l'America che danza.

Una versione di questo testo non datato fu pubblicata per la prima volta sull'*Herald Tribune* di New York il 2 ottobre 1927.

LA PIETRA FILOSOFALE DELLA DANZA

Esistono tre tipi di compositori di musica: innanzitutto quelli che si dedicano alla musica colta, i quali ricercano ed elaborano, per mezzo della loro intelligenza, una partitura abile e sottile che comunica ai sensi attraverso l'intelletto. Poi ci sono quelli che sanno trasformare le loro emozioni in suono, che creano dalle gioie e dalle sofferenze del cuore una musica che si rivolge direttamente al cuore dell'ascoltatore e commuove suscitando la memoria delle gioie e delle tristezze evocate, e il ricordo di una felicità trascorsa. In ultimo ci sono quei compositori che, in maniera inconsapevole, ascoltano con la loro anima le melodie di un altro mondo e riescono poi a comunicarle in un linguaggio chiaro e felice all'orecchio umano.

Allo stesso modo possiamo distinguere tre tipi di danzatori e danzatrici (*dancers*): in primo luogo, quelli che considerano la danza una specie di ginnastica, fatta di arabeschi eleganti e impersonali; poi coloro che, concentrandosi, abbandonano il corpo al ritmo dell'emozione che sentono di voler esprimere, e comunicano così un sentimento o un'esperienza vissuti. Infine ci sono coloro che, consegnandosi all'ispirazione dell'anima, trasformano il corpo in una materia fluida piena di luce. In quest'ultimo caso chi danza sa che il corpo, se sostenuto dall'anima, può realmente trasformarsi in un fluido luminoso. La carne si fa lieve e trasparente, come quando la si osserva da una radiografia, con la differenza, però, che l'anima è ancora più luminosa dei raggi X. Quando l'anima, col suo potere divino, domina completamente il corpo, essa lo trasforma in una nuvola luminosa che si muove, manifestandosi in tutta la sua divinità. Questa è la spiegazione del miracolo di san Francesco che cammina sulle acque. Il suo corpo non aveva più il peso che hanno i nostri, la sua anima lo aveva reso leggerissimo.

Immaginate allora una danzatrice o un danzatore (*dancer*) che, dopo aver dedicato molto tempo allo studio, alle preghiere e all'ispirazione, è riuscita/o a raggiungere un livello di tale consapevolezza che il suo corpo

diventa essenzialmente la manifestazione luminosa della sua anima; e, attraverso il corpo, l'anima danza in armonia con la musica ascoltata interiormente, espressione di qualcosa di un altro mondo, più profondo. Quelli sono la danzatrice o il danzatore veramente creativi, naturali ma non imitativi, poiché comunicano con i movimenti che provengono da dentro e da una realtà più grande di tutti.

Io credo così profondamente che l'anima possa venire risvegliata e impossessarsi di tutto il corpo, che quando ho preso i bambini (*children*) nelle mie scuole, ho puntato soprattutto a stimolare in loro la coscienza di questa capacità interiore, del loro collegamento a un ritmo universale, per cercare di evocare in loro l'esperienza dell'estasi, la bellezza di questa conquista. Gli strumenti per un simile risveglio possono essere da un lato la rivelazione della bellezza della natura, e dall'altro questo tipo di musica che i compositori del terzo gruppo creano, la musica che scaturisce dall'anima e si rivolge a essa.

Probabilmente ci sono persone adulte che hanno dimenticato il linguaggio dell'anima, ma i bambini lo comprendono. È sufficiente dir loro: «Ascoltate la musica con la vostra anima. Ora, mentre state ascoltando, non sentite risvegliarsi dentro di voi, nel profondo, il vostro essere interiore, la cui forza tiene alta la testa e sostiene le braccia, mentre lentamente camminate verso la luce?».

Questo risveglio è il primo passo di danza, come io lo intendo.

Quando iniziai a danzare con i movimenti e i gesti che la mia anima rapita sapeva comunicare al mio corpo, altri cominciarono a imitarmi, non comprendendo che bisogna tornare alle origini del percorso, trovare innanzitutto qualcosa in se stessi. In molti teatri e scuole ho osservato danzatori e danzatrici (*dancers*) che comprendevano solo con l'intelletto, sovraccaricando le loro danze col gestire; e i loro movimenti apparivano vuoti, insipidi e privi di significato. Ciò che proveniva dalla loro mente mancava di ispirazione e di vita. Allo stesso modo agiscono quei metodi di danza che sono solo esercizi ginnici programmati, troppo razionalmente concepiti (Dalcroze ecc.). Mi sembra criminale affidare a questo addestramento così dannoso bambini che non sono in grado di difendersi; perché è un crimine insegnare a un bambino, il cui corpo si sta formando, a seguire unicamente i rigidi comandi del cervello, reprimendo l'impulso e l'ispirazione.

L'unica forza in grado di guidare in modo soddisfacente il corpo del bambino è l'ispirazione dell'anima.

Questo testo, scritto probabilmente per la prima volta per un programma di sala, fu più volte differentemente redatto da Isadora e pubblicato. Questa versione è datata 1920, ma parti di essa sono state scritte in precedenza.