

VOCI E ANIME, CORPI E SCRITTURE

Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse

Venezia, 1-4 ottobre 2008

a cura di

Maria Ida Biggi e Paolo Puppa

BULZONI EDITORE

DONATELLA ORECCHIA, "Un gusto immorale dell'arte": fra repertorio moderno e nevrosi stilistica.....	Pag.	147
JOSEPH FARRELL, Eleonora Duse nei paesi anglosassoni	»	163
GAETANA MARRONE, <i>Le tournée</i> americane della Duse: l'ultimo viaggio	»	177
FRANCO PERRELLI, Eleonora Duse, protagonista a Berlino e in un romanzo svedese	»	191
KUNIO SUZUKI, La Duse e la scena giapponese	»	207

UN'INTERPRETE INTERNAZIONALE

CLAUDIO LONGHI, Da Parigi a Venezia: <i>La Principessa di Bagdad</i> ...	»	215
PAOLA MARTINUZZI, Eleonora Duse vista da Lugné-Poe	»	229
ELENA RANDI, <i>La Città morta</i> tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse	»	243
FRANCESCO COTTICELLI, Hofmannsthal e la Duse intorno all' <i>Elektra</i>	»	253
ROBERTO ALONGE, "Spettri"/Duse. Questioni di metodo	»	267
PAOLO PUPPA, La Cleopatra di Eleonora	»	279

LE DONNE E I LIBRI

MARIA IDA BIGGI, <i>Ma Pupa, Henriette</i> . Le lettere di Eleonora Duse alla figlia	»	301
MARIA PIA PAGANI, Raissa Olkienizkaia Naldi: un'ammiratrice russa di Eleonora Duse	»	311
PAOLA D. GIOVANELLI, Con lei, «semplice, frugale, spoglia d'idolatria». La Duse attraverso lo sguardo di Ofelia Mazzoni	»	325
RICCIARDA RICORDA, «Una rete a maglie larghe»: le scrittrici italiane ed Eleonora Duse	»	339

LAURA MARIANI, Amicizie e "possesso di sé" nel teatro, la Duse e le giovani attrici	Pag.	355
MIMMA DE LEO, Duse grande lettrice. Libri per "la gioia di un'altra vita"	»	373
ANNA STCA, Eleonora Duse tragica sapiente	»	389

LE ALTRE ARTI

GERARDO GUCCINI, Fra pittura e schermo: l'immaginario extra-scenico di Eleonora Duse	»	407
LUCIA RE, 'L'art du silence': Eleonora Duse e il cinema muto	»	427
VALENTINA VALENTINI, Gli anni del silenzio. <i>La donna del mare, Angela di Foligno</i> : due soggetti che non diventarono film	»	445
ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, La cultura musicale di Eleonora Duse	»	465
ANNAMARIA CECCONI, Una Violetta moderna con lo sguardo verso Margherita: Gemma Bellincioni ed Eleonora Duse	»	481
SUSANNE FRANCO, Eleonora Duse e Isadora Duncan. Soggettività, immaginari, rappresentazioni	»	495
SILVIA MEI, Sulle "ali della sua intelligenza". Note in margine all'iconografia Dusiana	»	511
PAOLA BIGNAMI, Vestire in scena: Eleonora Duse e le altre	»	525
DORETTA DAVANZO POLI, Il fondo tessile nell'Archivio Duse	»	539

AL DI LÀ DI ELEONORA

CLAUDIO MELDOLESI, Ancora sulla Duse "attrice artista" e sui suoi contagi	»	559
MARCO DE MARINIS, La Duse, il nuovo teatro italiano e il degrado attuale dell'arte attorica	»	565
INDICE DEI NOMI	»	577

acute. È interessante sottolineare su due affermazioni relative alle difficoltà poste dalla prosa ad una cantante lirica. Nel dramma di Dumas in particolare due scene non convincono Bellincioni. La prima è lo scontro con Duval padre:

Mi turba un po' in qualche episodio in cui il dramma di Dumas mi sembra un tantino [meno] vero e [meno] sincero [...] La cosa più logica di questo mondo è che Margherita mandasse al diavolo quel seccatore. Ed ecco che il mio criterio di donna produce in me una distrazione. Io non vivo più sulla scena [...] mi domando: "com'è che in musica va bene e in prosa no?" [...]

La seconda è l'addio ad Armando:

[...] Perché se Margherita si mostra troppo commossa, Armando non la lascia partire. Io penso che la grande commozione che le attrici spiattellano alla ribalta in quel momento, dovrebbe essere invece tutta interiore, dovrebbe essere dissimulata [...]. Nella *Traviata* in quel punto lì c'è nientemeno che l'*Amami Alfredo!* [...] gli spettatori piangono senza che pianga Violetta. Ma in prosa come si risolve il problema?

Il problema di Bellincioni, nel trasferire l'esperienza di Duse interprete moderna, si scontra con gli statuti della comunicazione teatrale-musicale, con quel fondamento patetico che il linguaggio musicale di Verdi, articola, rende mutevole, ma non scardina. L'artista risponde su piani diversi: da donna del nuovo secolo, posta di fronte all'inevitabile inattualità del dramma e della protagonista, da cantante consapevole della crisi irreversibile del codice melodrammatico, o meglio, intuendo che solo all'interno di quel codice, in virtù del canto e della musica si può ancora salvare la plausibilità e la forza comunicativa di una figura femminile oramai sorpassata; e infine da attrice che ha colto perfettamente la lezione di Duse nel bisogno per l'interprete di misurarsi intimamente con il personaggio per potergli dare vita scenica.

SUSANNE FRANCO

Eleonora Duse e Isadora Duncan. Soggettività, immaginari, rappresentazioni

Eleonora Duse e Isadora Duncan sono state spesso paragonate per le svolte radicali che hanno impresso ai propri rispettivi ambiti di azione, la prosa e la danza, per le loro vite sentimentali (spesso oggetto di curiosità persino più che la loro arte), e non da ultimo per l'alone leggendario che a lungo ha avvolto le loro figure e la loro amicizia. Anche la morte, che le sorprende, a pochi anni di distanza l'una dall'altra, la Duse a Pittsburgh, la Duncan a Nizza, contribuisce a rafforzare l'immagine di un destino comune. Entrambe sono passate alla storia come l'incarnazione di un momento cruciale del rinnovamento della scena occidentale a cavallo tra Otto e Novecento, e per l'affermazione di una nuova immagine di donna, sia pubblica sia privata. Questi paragoni hanno finito per far prevalere le analogie sulle differenze tra i loro modi di pensarsi come donne di spettacolo e come individui, tra il loro modo di rappresentare e di rappresentarsi.

Di una ventina d'anni più giovane, Isadora Duncan muove i suoi primi passi negli Stati Uniti quando Eleonora Duse è all'apice del successo. L'occasione di vedere recitare l'attrice italiana si presenta alla danzatrice, appena trasferitasi a Londra, nel 1899. La centralità di questa esperienza è confermata dal ricordo che inserisce in un suo scritto pubblicato nel 1928:

[...] Nel 1899, a Londra, vidi per la prima volta Eleonora Duse che recitava in un dramma di terz'ordine dal titolo "The Second Miss Tanqueray". I primi due atti del dramma si sviluppano con volgarità e banalità assolute, ed io fui terribilmente sorpresa di vedere la divina Duse prestarsi ad interpretare un ruolo così poco originale. [...] alla fine del terzo atto in cui Miss Tanqueray è ridotta all'estremo delle forze dai suoi nemici e, vinta dal malessere, decide di suicidarsi, ci fu un momento in cui la Duse rimase in piedi immobile da sola sul palcoscenico. Tutto d'un tratto, senza che ella compisse alcun particolare movimento esteriore, la vidi crescere fino quasi a toccare con la testa il soffitto del teatro [...]. In quel gesto sublime la Duse non era più la seconda Miss Tanqueray, ma una splendida dea senza tempo, la cui eleva-

zione a figura divina davanti al pubblico è stata una delle più grandi realizzazioni artistiche a cui abbia mai assistito. [...] Dissi che se fossi riuscita a salire sul palcoscenico e a rimanere immobile come Eleonora Duse quella sera e, contemporaneamente, a sprigionare quella tremenda forza di movimento dinamico, allora sarei stata la più grande danzatrice del mondo¹.

Si conoscono personalmente di lì a qualche anno per tramite di un uomo che segna le loro esistenze, Edward Gordon Craig. La Duncan, che all'epoca è legata sentimentalmente al teorico del teatro, nella sua tarda autobiografia riferisce della genesi tormentata dello spettacolo, *Rosmersholm*, che i due stavano preparando, delle molte tensioni e difficoltà di comunicazione a cui cercava di porre rimedio con una estenuante opera di mediazione oltre che di traduzione linguistica². A Firenze, durante una passeggiata che fa con la Duse ai giardini di Boboli per distrarla dalle discussioni con Craig, le pare evidente che l'attrice italiana, se da un lato «Non aveva nulla della donna di questo mondo»³, dall'altro «non amava la povera umanità»⁴. In questo sentiva di essere profondamente diversa. Del loro rapporto di amicizia, nato sull'onda della reciproca ammirazione professionale e della grande generosità dimostrata dalla Duse nel consolare la danzatrice dopo il tragico incidente in cui avevano perso i figli ancora piccoli, restano labili tracce. Della corrispondenza a noi nota, e che si può presumere sia stata più intensa e costante, uno dei corpus più organici è costituito da una ventina tra lettere e biglietti che la Duse spedì all'amica⁵.

Il fascino che entrambe hanno esercitato sul pubblico, ma anche sui critici e sugli artisti, ha inoltre alimentato biografie e monografie dal taglio spesso aneddotico, contribuendo a veicolare per lunghi anni un'immagine spesso distorta. A questi livelli il mito di Isadora è durato più a lungo, rafforzato anche dalla più

¹ Isadora Duncan, *La danza in rapporto alla religione e all'amore*, in Isadora Duncan, *L'arte della danza*, a cura di P. Veroli e B. Nomellini, Palermo, L'Epos, 2007 (ed. orig. *The Art of the Dance*, «Theatre Arts Monthly», 1928), pp. 121-122. Per la qualità della traduzione si rimanda a questa nuova edizione italiana di questi scritti di Duncan precedentemente pubblicati col titolo *Lettere dalla danza*, Milano, Usher, nel 1980. L'autrice ringrazia Linda Selmin per il suo prezioso aiuto.

² Isadora Duncan, *La mia vita*, Roma, Dino Audino, 2003 (ed. orig. *My Life*, New York, Bony & Liveright, 1927; 1^a ed. it. Milano, Poligono, 1948), pp. 138-142. La Duse non parlava inglese e Craig né francese né italiano.

³ *Ivi*, p. 139.

⁴ *Ivi*, p. 140.

⁵ Le lettere si trovano presso la Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, sotto la catalogazione: «Telegrams, letters, notes, to Isadora Duncan, ca. 1913-14. 19 folders, (S) *MGZMC-Res. 23. Queste note e lettere scritte da Eleonora Duse a Isadora Duncan fanno parte di un più ampio fondo catalogato sotto la dicitura: «Irma Duncan Collection of Isadora Duncan materials». Altre lettere sono state pubblicate da M. Praga col titolo *Eleonora cara Chère Isadora*, «La Repubblica», 17 febbraio 1990.

lenta e recente affermazione degli studi di danza rispetto a quelli di teatro. È sulla scia del mito che è stato realizzato, per esempio, un celebre film di Karel Reisz, uscito significativamente nel 1968. A dare il volto alla danzatrice è Vanessa Redgrave, che, anche in virtù delle sue mai celate simpatie comuniste e della sua militanza politica in favore del femminismo, ha sovrapposto la propria immagine a quella della danzatrice, felicemente madre senza essere moglie, artista e intellettuale geniale e ribelle. Alla figura della danzatrice scalza che ha rivoluzionato quest'arte, e in particolare all'amicizia tra la Duncan e la Duse, ha reso omaggio, nel 1990, anche la più nota delle danzatrici italiane, Carla Fracci, con un pezzo di grande successo, intitolato *Adieu et au revoir*⁶, e dunque con la formula con cui spesso si salutavano⁷, a conferma della persistenza anche tra gli artisti dell'alone leggendario che le avvolge.

La vita e la carriera della Duncan sono state restituite a una dimensione propriamente storica solo a partire da una quindicina d'anni, malgrado gli esiti di questi studi stentino ancora a ricadere nei manuali e nelle opere di divulgazione, e a raggiungere pienamente i territori della storia del teatro. Le vicende legate alla trasmissione degli archivi che custodivano i materiali necessari alla rilettura critica del mito della Duncan hanno giocato un ruolo determinante nella trasmissione della sua esperienza. Dopo le innumerevoli tragedie che hanno costellato l'esistenza della Duncan minandone anche la sua eredità materiale, nel 1999, un incendio, divampato nella soffitta newyorchese in cui era depositato uno dei suoi lasciti più preziosi, ha posto fine alla possibilità di disporre di molti documenti importanti⁸.

La scarsa fiducia nelle tecniche cinematografiche dell'epoca aveva reso inoltre la Duncan piuttosto riluttante di fronte alla opportunità di essere ripresa. A oggi si conosce solo un brevissimo passaggio filmato, che la ritrae mentre volteggia in un giardino attorniata dal pubblico, presumibilmente in Europa e negli anni dieci⁹. Alla difficoltà di accedere al suo patrimonio documentario e agli sguardi poco sensibili dei critici che hanno avviato i primi tentativi di ricostruzione storica della vita e della carriera della Duncan, si deve anche l'errata individua-

⁶ *Eleonora Duse - Isadora Duncan: adieu et au revoir*, 1990, nello spettacolo di Rita Riboni e Beppe Menegatti, con la regia di quest'ultimo. La prima rappresentazione degli estratti è avvenuta al Teatro Mercadante di Napoli, per conto del Teatro San Carlo. Si veda Kenneth Archer, *Fracci Dances Isadora Duncan in Italy*, «Dancing Times», giugno 1990, pp. 885-886.

⁷ Si veda in particolare la lettera di E. Duse a I. Duncan, Dance Division, cit., (S) *MGZMC-Res. 23, letter 6. 23-73, s. d.

⁸ Si tratta dell'archivio raccolto dal fratello di Isadora, Raymond e custodito dalla nipote, Dorée Seligmann Duncan. Su questi materiali si era basato il volume *Life into Art. Isadora Duncan and Her World*, a cura di D. Duncan, C. Pratl, C. Splatt, New York, W.W. Norton and C., 1993, ad oggi il più ricco sul piano della documentazione iconografica.

⁹ Il filmato è parte del documentario «Traiblazers of Modern Dance», con la regia di Emile Ardolino, (1977, 60').

zione, da parte di Walter Terry, della presenza della danzatrice in qualità di interprete del personaggio principale in un breve film muto di inizio secolo¹⁰. Questo episodio rivela quanto sia stato sempre forte il desiderio di trovare un reperto capace di restituire al presente un'immagine in movimento della Duncan, ma anche e soprattutto quanto lo sguardo della critica di danza tardo novecentesca abbia proiettato su questo desiderio la percezione ormai indistinta delle abilità coreutiche e recitative delle protagoniste delle scene di inizio secolo.

Studi più recenti e accurati hanno messo in rilievo la complessità dell'operazione artistica e culturale della Duncan, dapprima nel suo paese d'origine, e poi in Europa, dove le sue opere contribuiscono a rinnovare il linguaggio coreutico e ad aprire nuovi orizzonti¹¹. Nel confrontarsi con le convenzioni sceniche ottocentesche, sia la Duse sia la Duncan sentono il bisogno di guardare oltre. In particolare la Duncan traspone in un'arte, la danza, che negli Stati Uniti stenta a trovare la sua dimensione culturale, quello che ampi strati della società americana avvertono come un segno di modernità, ovvero esprimere tramite il corpo le pulsioni interiori. La sua danza libera diventa uno strumento per quella liberazione. La base teorica e pratica le è inizialmente fornita dalla versione degli insegnamenti di François Delsarte diffusa oltreoceano dai suoi allievi. La lezione del teorico francese, pur essendo estremamente preziosa nei primi anni della sua formazione, e ciò anche per il fatto di essere saldamente radicata nel tessuto sociale e teatrale americano, si rivela un'eredità ingombrante quando la danzatrice si trasferisce a Londra. Qui assiste a molti spettacoli teatrali e l'impatto con le tecniche recitative di Ellen Terry e della Duse in particolare la convincono della necessità di liberarsi di quello che inizia ad avvertire, paradossalmente, come un retaggio culturale americano di cui sbarazzarsi presto, per mettersi al passo coi tempi e con le mode europee¹².

Percorsi, innesti, incroci

Nella summa proposta dalla maggior parte delle storie dello spettacolo, i percorsi geografici e le traiettorie culturali che la Duncan e la Duse compiono

¹⁰ Il filmato intitolato "Animated picture show by Loie Fuller with Isadora Duncan as a Dancer" (1903), è custodito presso gli archivi della Library of Congress ed è riprodotto anche nel DVD "The History of Dance on Film & Video. Parte I (1894-1912 e 1912-1950)" Paris, Éditions à voir, 1996. Si veda Walter Terry, *World of Dance: Fabulous Find in the Files*, «Saturday Review», 8 marzo 1969, pp. 113-115.

¹¹ Il miglior studio su Isadora Duncan resta quello di Ann Daly, *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1995 (2° ed. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2002), pp. 7-11; in italiano si veda anche Ann Daly, *Isadora Duncan e la "distinzione" della danza*, «Teatro e Storia», 1997, n. 19 (ed. orig. in «American Studies», 1994, n. 1, pp. 5-23).

¹² Su questo aspetto si veda Ann Daly, *Done into Dance*, cit., pp. 131-138.

durante le loro carriere sembrano svilupparsi a partire da un assunto di base: per la danza la spinta propulsiva verso la modernità va dagli Stati Uniti verso l'Europa, e la Duncan, sulla scia dell'insegnamento delbartiano, ne è l'indiscutibile pioniera; per la recitazione, anche grazie alle *tournées* americane della Duse, tale spinta viaggia in direzione contraria, dal vecchio al nuovo continente. Sostituire questa visione dicotomica con uno studio comparato che tenga conto delle molte sfaccettature della dimensione europea della Duncan, e di quella americana della Duse, illuminerebbe molti aspetti discutibili delle cronologie che hanno strutturato fino a oggi le storie dello spettacolo, e veicolerebbe un'immagine meno monolitica e più problematica della modernità nelle arti dello spettacolo.

Entrambe dimostrano di sapere negoziare con i differenti ambiti culturali con cui interagiscono, calibrando il loro repertorio, adeguando la loro immagine pubblica e partecipando, con alterni successi, a diverse stagioni del rinnovamento teatrale nel corso delle loro carriere. La Duncan, che aveva esordito come attrice-danzatrice nei circuiti del vaudeville americano sul finire dell'Ottocento, torna per la prima volta nel suo paese natale dopo la consacrazione di critica e pubblico europei nel 1908-11. Non ha un successo travolgente, ma riesce a piacere sia alle frange più progressiste del pubblico, per la spontaneità e la libertà che la sua arte comunica, sia a quelle più conservatrici, per il suo richiamo ai valori estetici ed etici dell'antica Grecia. Torna alla vigilia della prima guerra mondiale con un repertorio fatto di produzioni più monumentali e di qualche spettacolo che allude chiaramente alle sue posizioni ideologiche a favore degli oppressi di tutto il mondo. Infine, a distanza di quasi un decennio, si trova, appesantita nel corpo e nello spirito per le molte disgrazie che l'hanno colpita, a negoziare faticosamente con le autorità la possibilità di entrare negli Stati Uniti dove è recepita come una traditrice della patria per le sue recenti attività culturali in Unione Sovietica e per il suo matrimonio con Sergej Esenin.

Queste *tournées* si intrecciano, cronologicamente, con quelle americane della Duse. Inizialmente, cioè nel 1893 e nel 1896, esse rivelano lo scarto profondo tra le tendenze innovatrici della sua recitazione e la sostanziale impreparazione di critica e pubblico, che non le riservano un'accoglienza totalmente favorevole. In seguito, nel 1902-3 e nel 1923-24, grazie anche, nel primo caso, ad alcuni aggiustamenti mirati del repertorio, e, nel secondo, al lungo periodo di assenza dalle scene che ne trasforma l'arrivo in un evento epocale, il suo nome diventa sinonimo di qualità eccellente e di assoluta modernità.

A differenziare profondamente la ricezione delle loro figure è il fatto che i personaggi e le questioni a cui dà corpo e spazio la Duse, la pongono di fronte ai temi appunto della modernità¹³, ma, come puntualizza Claudia Balk, tanto il

¹³ Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Roma, Artemide, 2008, p. 64.

repertorio e lo spirito della Duse sono internazionali, tanto «la sua recitazione è percepita come tipicamente italiana»¹⁴. Negli Stati Uniti, per esempio, è notata dalla critica anche per il suo particolare modo di muoversi ancheggiando, che un critico paragona a quello delle donne italiane del Lower East Side di New York¹⁵. Sulla scorta delle indicazioni delsartiane, che per quella cultura teatrale costituisce ancora un appiglio sicuro per decifrare il linguaggio dei gesti, la critica americana pone in rilievo soprattutto l'espressività delle braccia e delle mani e il suo modo di incedere. Come scrive un anonimo recensore sul «New York Herald», mettendo in evidenza quanto la lezione delsartiana sia la misura per determinare la cesura e non il trait d'union fra tradizione scenica statunitense ed europea: «in un'attrice americana questo peculiare modo di camminare e di gesticolare sarebbe definito manierismo. Nella Duse sono il simbolo di una nuova scuola in cui l'immagine di Delsarte sarà appesa al muro»¹⁶.

Nel suo modo di reinventarsi ogni volta per pubblici così distanti l'uno dall'altro, la Duncan riesce a essere più proteiforme e rappresenta la propria identità tramite infinite riformulazioni dei suoi tratti distintivi. Dapprima si dichiara inequivocabilmente ed essenzialmente americana, poi erede delle origini della cultura occidentale, e dunque dell'antica Grecia, quindi fieramente europea di acquisizione, infine vicina alla palingenesi identitaria proposta dalla Russia post-rivoluzionaria. In tutti questi contesti la sua arte sembra adattarsi alle velleità metamorfiche della sua creatrice, forte anche dell'assenza di un testo scritto e dai suoi vincoli linguistici.

La dimensione europea della Duncan cresce dopo la sua apparizione improvvisa «come una meteora»¹⁷ nei primissimi anni del Novecento a Parigi, Londra e Vienna. Nel 1902 giunge infine nel paese che meglio accoglie la sua danza, la Germania. Mentre la Duse era nel pieno della sua carriera, si esibisce nelle due capitali culturali e teatrali, Monaco e Berlino, e suscita nel pubblico e nella critica sentimenti contrastanti, dall'irritazione all'ammirazione, per come si propone sulla scena, e per il più ampio investimento che dimostra di voler fare in quel contesto culturale. Nel 1904, inaugura infatti una sua scuola di danza e l'anno precedente dà alle stampe, in tedesco, il suo primo manifesto teorico, *Der Tanz der Zukunft* (La danza del futuro)¹⁸. L'assonanza del titolo con il wagneriano *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'opera d'arte del futuro) del 1850, è la riprova della sua abilità a sintonizzare le sue teorie sulle onde delle teorie teatrali allora più in voga in Europa, e in particolare in Germania. Il suo arrivo in Germania è

¹⁴ Claudia Balk, *Theatergöttinnen, inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Basel, Stroemfeld-Roter Stern, 1994, p. 152.

¹⁵ «New York Herald», 12 febbraio 1893, p. 14, brano citato in Bernice Sciorra Anfuoso, *The Passing Star. Eleonora Duse in America*, Tesi di Master, University of California – Los Angeles, 1956, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Rudolf Lämmel, *Der moderne Tanz*, Berlin, 1928, p. 34.

¹⁸ Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig, Diederichs, 1903.

favorito sì dall'entusiasmo per il revival ellenistico, che si era diffuso a molti livelli della cultura e che si concretizza in una spiccata sensibilità per la fluidità e l'armonia dei suoi movimenti, ma è anche osteggiato dagli intellettuali e dagli studiosi di danza che ne colgono le molte ingenuità teoriche e le incertezze tecniche¹⁹, o addirittura le pretese intellettuali dimostrate con le conferenze spettacolo. Sono di questo parere Aby Warburg e Hugo von Hofmannsthal, che arriva a definirla un «professore di archeologia»²⁰. A sapere convincere i palati più raffinati in materia di ellenismo è piuttosto la Duse, di cui lo stesso Hofmannsthal dice: «il (suo) corpo [...] aderisce [...] alla sua anima come le vesti morbide, umide di cui i Greci rivestivano l'eloquente bellezza delle loro statue, aderivano alle membra»²¹.

Studi molto recenti sulla ricezione della danza libera in Russia²² consentirebbero anche un paragone serrato con quelli riguardanti l'impatto della Duse²³ e di riflesso un'indagine a tutto campo sui concetti di modernità nel teatro di prosa e nella danza nei primi decenni del Novecento.

Nuove dimensioni della soggettività per nuove identità

L'immagine mitica della Duncan, che la vuole iconoclasta e ideatrice di una danza progressiva, liberatoria e innovativa, si scontra con la realtà, che la vede opporsi esplicitamente all'esaltazione del progresso perché ritiene che la storia dell'uomo sia segnata dall'allontanamento progressivo dalla condizione edenica. Incarna perciò anche, in una certa misura, gli ideali di rigore morale e spirituale centrali nella cultura americana a cavallo tra Otto e Novecento. La sua arte è il simbolo stesso della modernità, ma così come si afferma negli Stati Uniti

¹⁹ Il primo a inserire gli spettacoli della Duncan in un'opera dal taglio storico è Ernst Schur, *Der Moderne Tanz*, München, Lämmers, 1910. Sulla ricezione tedesca della Duncan si veda anche Linda Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, «Biblioteca Teatrale», 2006, n. 78, pp. 91-132. Per un'analisi della ricezione della critica delle prime tournée di Isadora Duncan in Germania si veda in particolare Claudia Jeschke e Gabi Vettermann, *Isadora Duncan, Berlin and Munich in 1906: Just an Ordinary Year in a Dancer's Career*, «Dance Chronicle», 1995, n. 2, pp. 217-229; e anche *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, a cura di F.M. Peter, Köln, Wienand, 2000.

²⁰ Citato in Max Niehaus, *Isadora Duncan. Leben, Werk, Wirkung*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1981, p. 22.

²¹ Hugo von Hofmannsthal, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1991, p. 53.

²² Natalia Studemann, *Dyonisos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*, Bielefeld, Transcript, 2008.

²³ Sulle tournée russe della Duse si veda Aurora Egidio, *Eleonora Duse in Russia*, «Il castello di Elsinore», 1999, n. 34, pp. 67-122.

nel periodo della sua formazione e dei suoi esordi, ovvero di un progresso saldamente radicato nel pensiero e nel rigore protestanti²⁴. In Europa la sua figura è percepita piuttosto come l'emblema di una nazione, l'America, proiettata verso il futuro perché povera di passato, e perciò carica di un *élan vital* estremamente accattivante.

Sia la Duse sia la Duncan sono autodidatte, lavoratrici fin da giovanissime in imprese familiari, ma abilissime a creare, in seguito, delle solide reti di relazioni umane, che si rivelano preziose anche nella promozione del loro lavoro. Entrambe, proprio perché segnate dalla difficoltà con cui hanno capitalizzato il loro sapere e il loro mestiere, da adulte, maturano un forte desiderio di investire sul futuro e si prodigano in favore dell'educazione delle nuove generazioni. La Duse, negli anni dell'esilio dalle scene, è l'ideatrice e la promotrice della Libreria delle Attrici; la Duncan, per tutta la vita fonda, con alterne fortune, scuole di danza e concepisce progetti formativi in Germania, Francia e Unione Sovietica.

Entrambe sperimentano più ruoli all'interno del sistema produttivo, creativo e comunicativo delle loro arti. La Duse diventa capocomico in un *milieu*, quello del teatro italiano, in cui le compagnie drammatiche presentano strutture tendenzialmente stabili, fondate su rigide gerarchie dei ruoli e sulla divisione del lavoro²⁵. La Duncan, oltre a seguire in prima persona gli aspetti imprenditoriali del suo lavoro, tiene conferenze, rilascia interviste, scrive articoli e, spinta da impellenti necessità economiche, anche un'autobiografia. Per rafforzare la propria identità di danzatrice-intellettuale, esempio più unico che raro all'epoca, sceglie inizialmente di non esibirsi in circuiti teatrali, ma in musei, atelier di artisti e salotti della buona borghesia, e fa ampio uso di un nuovo genere, la conferenza-spettacolo, in cui si propone al pubblico nella doppia veste di artista e teorica della danza. Se per entrambe il processo di acquisizione di una nuova legittimità culturale per la loro arte è l'esito di una sapiente gestione delle apparizioni sulla scena, teatrale e sociale, per la Duncan si tratta indubbiamente di un'operazione più delicata in quanto danzatrice e in quanto americana.

L'immagine che offrono tramite i personaggi che interpretano non è priva di legami con la costruzione e la rappresentazione delle loro identità professionali e private, di attrici e di donne in un periodo storico che vede emergere le prime rivendicazioni femministe. Rispetto al femminismo, che in modi e tempi diversi incontrano nel loro cammino, hanno posizioni critiche per molti aspetti antitetici e condizionate dai contesti sociali e culturali differenti in cui si sono formate. La Duncan, che proveniva da un paese in cui pensarsi come donna, attiva

²⁴ Ann Daly, *Done into Dance*, cit., pp. 7-11.

²⁵ Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 38-39.

nella vita sociale e culturale e non da ultimo lavorativa, non costituiva un'eccezione, individua nella maternità al di fuori del matrimonio, simbolo di un'istituzione borghese, l'ultimo vero baluardo nella lotta per la piena affermazione delle donne²⁶. Nell'autobiografia scrive in merito: «Personalmente credo che il movimento femminista non potrà mai chiamarsi movimento di indipendenza fin che i suoi membri non giureranno prima di tutto di abolire il matrimonio»²⁷. La sua concezione essenzialista della femminilità la porta a pensare alla maternità come a una vera e propria missione sociale: «Donne perché cercate di divenire avvocatessse, pittrici o scultrici, quando esiste questo miracolo?»²⁸. Al contrario, la conquista dell'equiparazione dei diritti politici tra uomo e donna, che negli Stati Uniti giunge mentre da tempo vive all'estero, non la interessa e arriva a professarsi addirittura contro il diritto di voto per le donne e il movimento delle suffragette.

Per la Duse, nata e cresciuta in un contesto ben più tradizionale e in un paese in cui il suffragio universale è introdotto oltre vent'anni dopo rispetto all'America, le istanze femministe sono eccessivamente aggressive e il riconoscimento legale alla partecipazione diretta alla vita politica dannoso se non viene preparato da un radicale ripensamento dell'educazione degli uomini. Come donna che lavora per vivere, si batte soprattutto per il sostegno all'affermazione professionale delle donne, rivalutando tuttavia anche il ruolo di moglie e madre all'interno del nucleo familiare. La sua, sottolinea Laura Mariani, è una battaglia legale e non politica in nome dell'emancipazione culturale e professionale, e dell'autonomia economica delle donne²⁹. La solidarietà per la difficile condizione delle donne e l'empatia dimostrata con le molte esistenze a cui ha dato vita sulla scena, si riflette anche nel sostegno che la Duse offre alla Duncan durante la difficile elaborazione del suo lutto per i figli morti. In una delle lettere che le manda in quelle settimane accenna ai temi delle loro conversazioni: «parleremo ancora e ancora dei bambini e di arte»³⁰. La Duse le consiglia di elaborare il lutto creando nuove danze, cioè tuffandosi nel lavoro, ma la Duncan mette in pratica i suoi ideali e di lì a poco scopre di essere nuovamente incinta³¹.

²⁶ Ann Daly, *Done into Dance*, cit., pp. 156-177.

²⁷ Isadora Duncan, *La mia vita*, cit., p. 131.

²⁸ *Ivi*, p. 137.

²⁹ Laura Mariani, Il "femminismo" di Eleonora Duse, in *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera, 1991, pp. 135-163. Maria Ida Biggi, *La "Libreria delle attrici"*, in *Donne e teatro*, vol. I, a cura di D. Perocco, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2004, pp. 105-124.

³⁰ Lettera di E. Duse a I. Duncan, *Dance Division*, cit., (S) *MGZMC-Res. 23, letter 13.23-80, s.d.

³¹ *Life into Art. Isadora Duncan and Her World*, cit., pp. 126-127.

Immaginari a confronto, al di qua e al di là del sipario

L'immagine che entrambe proiettano dentro e fuori i confini del teatro è strettamente legata alla forza dirompente e all'azione sovversiva che il loro stare in scena produce. Gli spettatori della Duse e della Duncan sono stimolati ad attivare una percezione sensoriale e corporea dell'azione scenica. La loro modalità di comunicazione cinestetica si fonda infatti su movimenti dall'effetto "naturale" – nel caso della Duncan – che risultano simili a quelli quotidiani nel caso della Duse e per questo capaci di attivare un'empatia cinetica col pubblico. Nel costruire questo "effetto" naturale e quotidiano le due artiste subiscono tuttavia condizionamenti differenti, dettati dalle modalità comunicative caratteristiche della danza e del teatro. Nell'ottica duncaniana, il ricorso all'idea di naturalezza nell'affermare la sua danza costituisce una tappa obbligata per prendere le distanze dalla tradizione accademica. Sul piano della danza ammantata dunque di "naturale" movimenti e gesti ispirati a quelli quotidiani, ma resi con grazia, leggerezza e collegati alla respirazione; su quello coreografico li inanna secondo i principi di equilibrio, armonia, simmetria. Il suo corpo naturale è «un'invenzione artistica e una strategia retorica»³², che funge da necessaria garanzia di moralità e di nobiltà, consentendo la «liberatoria connessione tra nudità e libertà»³³. Nuda, infatti, la Duncan non è mai in scena, ma la sua danza appare denudata dal codice e dalle pose codificate dalla tradizione accademica. Grazie a questa complessa operazione di legittimazione estetica, morale e sociale, la danza è per lei la realizzazione di un'armonia superiore e intrinsecamente spirituale. Per la Duncan l'esaltazione del corpo è legata alla rappresentazione della bellezza, a sua volta espressione diretta dei moti dell'anima, e non, come per la Duse, alla resa esteriore di una interiorità indagata con strumenti più vicini al realismo psicologico.

La Duncan trova lo spazio in cui fare crescere la sua personale idea di corpo "nudo" e di danza "libera" nella convergenza dei molti discorsi scientifici, religiosi, filosofici ed estetici che all'epoca non sono avvertiti come incompatibili tra loro. Nella soluzione trovata dalla Duncan corpo e anima, in virtù della sostanza religiosa che li comprende entrambi, risultano intercambiabili. Lungo questa direzione finisce per incontrare le teorie moniste e l'interpretazione spiritualistica dell'evoluzionismo di Ernst Haeckel, le speculazioni nietzschiane sulla cultura dei sensi, la filosofia della natura di Arthur Schopenhauer e la sua interpretazione sub specie psicologica. Laddove la Duse vive l'arte del teatro come una cosa sacra, una religione, e quasi un martirio³⁴, per la Duncan il corpo danzante esprime sempre la spiritualità e dunque la danza è una forma di reli-

³² Ann Daly, *Isadora Duncan e la "distinzione" della danza*, cit., p. 30.

³³ *Ivi*, p. 19.

³⁴ Claudia Balk, *Theatergöttinnen*, cit., p. 171.

gione perché attraverso di essa l'uomo partecipa all'armonia e alla bellezza dell'universo.

Tecniche corporee tra espressione e rappresentazione

La Duncan apprende dagli allievi di Delsarte quanto corpo e mente siano profondamente legati tra loro e che non c'è pensiero che non si manifesti sotto forma di movimento corporeo, né movimento corporeo che non produca effetti nella mente e nello spirito. A partire da questa centralità conferita alla sfera corporea sviluppa la sua retorica della danza libera come mezzo di espressione dell'individuo. La Duncan riconosce certamente a Delsarte di essere stato un maestro «di tutti i principi di flessibilità e di leggerezza del corpo» capace di offrire un metodo che «combinato con la solita istruzione necessaria per imparare a danzare, darà un risultato eccezionalmente grazioso e affascinante»³⁵. Ma di fronte al nuovo modo di recitare della Terry e della Duse intuisce anche i limiti dell'impostazione delsartiana e mette a fuoco in particolare la differenza che intercorre tra imitare le emozioni e viverle.

Sia la Duse sia la Duncan lavorano a partire da una concezione tridimensionale del corpo e da un'idea dinamica della presenza scenica. Entrambe conferiscono una rilevanza particolare alla parte alta del corpo, ovvero la testa, il busto, le braccia e le mani, che nella topografia corporea delsartiana sono ritenute rispettivamente il dominio dello spirito, dell'anima e della vita, e presiedono allo stato intellettuale (pensiero), morale (sentimenti) e sensibile (sensazioni). Nella composizione coreografica, inoltre, la Duncan ha ben presenti le traiettorie di movimento delineate da Delsarte, vale a dire le opposizioni, i parallelismi e le successioni³⁶. In una recensione americana del 1908 si legge:

Si muove spesso con linee lunghe e piacevolmente sensuali per tutta la larghezza del palcoscenico o per tutta la profondità. Oppure lo percorre circolarmente con delle curve di una bellezza altrettanto continua. Mentre si muove il suo corpo ondeggia in modo saldo e delicato. Ogni movimento fluisce nel successivo, lo pervade, lo percorre [...] i suoi movimenti [...] scorrono [...], come se ognuno creasse quello che segue³⁷.

³⁵ *Emotional Expression*, «New York Herald», 20 febbraio 1908, citato in Ann Daly, *Done into Dance*, cit., p. 131.

³⁶ Claudia Jeschke, *Neuerungen der performativen Technik um 1900: Eleonora Duse und Isadora Duncan*, «Tanzdrama», 1999, n. 48, pp. 6-10.

³⁷ Recensione citata in Fredrika Blair, *Isadora: Portrait of the Artist as a Woman*, New York, McGraw Hill, 1985, p. 191.

La Duncan danza enfatizzando l'effetto di una successione ininterrotta dei movimenti e ciò fa sì che il pubblico abbia l'impressione di vedere un'irradiazione progressiva dal centro del corpo, il plesso solare, dove è generata da un impulso interiore, verso gli arti. Al pari della Duse, usa l'ampio spazio di manovra consentito dall'espressione dell'individualità all'interno della forma da dare a un certo ruolo e a una certa parte. A volte fa nascere i movimenti dalle sensazioni evocate dalla musica, in altre occasioni dalle emozioni espresse dai gesti nel silenzio, trovando successivamente la partitura musicale adatta a illustrarle. Per la Duncan, il movimento deve risultare da una «spontaneità temperata dal controllo»³⁸, e in questo la sua posizione rispetto alla tradizione classica è meno dirompente di quanto non abbia trasmesso la vulgata. Per la Duse, invece, proprio perché l'armonia non è un principio cardine del suo modo di articolare il rapporto tra sentire interiore ed effetto esteriore³⁹, il controllo porta alla creazione di movimenti che non vogliono risultare organici. Scrive Donatella Orecchia in merito: «Non c'è naturalezza nel suo modo di recitare, bensì frattura e artificio; non compiutezza armonica bensì disarmonia e conflittualità di tratti»⁴⁰. La sua stessa presenza corporea delude e insieme affascina perché disattende i canoni di bellezza solitamente vincolanti per il ruolo di prima attrice. La precarietà del suo incedere così poco saldamente attaccato al terreno, le sue celebri camminate sghembe segnano una rottura profonda rispetto alle andature ferme e sicure dei colleghi⁴¹.

Negli anni, dunque, l'estetica del movimento della Duncan si arricchisce di stimoli che le vengono dalle sue frequentazioni teatrali e dalle sue letture in ambito scientifico. Spinta dal confronto con l'offerta teatrale europea, rovescia l'insegnamento del Sartre e non punta più a riprodurre il movimento che esprime un'emozione, bensì a cercare l'emozione capace di generare il movimento. Per enfatizzare la portata della sua innovazione nel modo di pensare all'espressione con il linguaggio della danza libera, e trovare un equivalente di altissimi livello, riconosciuto da critica e pubblico, ricorre strumentalmente e significativamente proprio a un paragone con la Duse:

Io non danzo ogni giorno, per la stessa ragione per cui l'attrice italiana non recita ogni giorno. Mi ha detto che la sua forza fisica era sempre uguale, ... ma ha aggiunto che le sue emozioni non lo erano⁴².

³⁸ Ann Daly, *Isadora Duncan e la "distinzione" della danza*, cit., p. 33.

³⁹ Donatella Orecchia, *La prima Duse*, cit., p. 153.

⁴⁰ *Ivi*, p. 121.

⁴¹ Claudia Jeschke, *Neuerungen der performativen Technik um 1900*, cit., p. 81; si veda anche Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, il Mulino, 1992 (ed. riveduta e aggiornata, Roma, Bulzoni, 2008), pp. 55-100.

⁴² *Isadora Duncan's Dancing*, «New York Sun», 8 settembre 1908, e Ann Daly, *Done into Dance*, cit., p. 132.

Ciò che distingue la Duse dalla Duncan è però il senso assegnato al contenuto interiore del movimento: per la Duncan si tratta di un coinvolgimento emotivo, per la Duse qualcosa che ha una connotazione più psicologica. Sollecitata dalle ricerche scientifiche del suo tempo, e in particolare dalla teoria periferica delle emozioni di William James⁴³, la Duncan approfondisce ulteriormente la questione della relazione tra gesto esteriore e impulso interiore arrivando a sostenere che: «Gli atteggiamenti che prendiamo influiscono sulla nostra anima: un semplice rovesciamento all'indietro della testa, attuato con passione, genera in noi un fremito bacchico di gioia, eroismo e desiderio»⁴⁴. In questo senso si pone lungo una linea di ricerca sull'arte dell'attore e della recitazione che interessa all'epoca anche Craig e Stanislavskij⁴⁵. E lungo questa linea andrebbero comparate più strettamente la pratica e la teoria della presenza scenica messe in atto dalla danzatrice e dall'attrice.

L'urgenza di trovare dei modelli teatrali a cui avvicinarsi è tanto più comprensibile quanto più la sua retorica, che delinea i confini estetici della nuova arte della danza, si pone in aperto contrasto con il codice accademico e con il suo principio cardine, vale a dire porre grande attenzione all'allenamento del corpo e poca al sentimento interiore. Il paragone è interessante anche per illuminare il punto di convergenza tra le tendenze innovatrici della recitazione e della danza, così come sono messe in campo dalla Duse e dalla Duncan. Se l'attrice innesta le sue ricerche sull'interpretazione in un teatro di prosa che sta spostando il suo baricentro dalla visione e dall'ascolto alla percezione fisica dell'azione scenica, la danzatrice, impegnata a conferire nuova dignità all'arte corporea per eccellenza, accentua l'importanza del contenuto interiore del movimento e insiste sulla sua esibizione armonica. Questo atteggiamento conferma la loro piena consapevolezza che la proposta di nuovi modelli rappresentativi non poteva non tenere conto dei tratti distintivi delle arti praticate.

In una delle più folgoranti e lucide sintesi della sua estetica, la Duncan afferma:

Il concetto che ogni gesto abbia un significato preciso è completamente sbagliato. È stato d'animo non fotografia. [...] Per prima viene la musica che su di me agisce in modo da generare uno stato mentale di cui l'idillio che sto danzando è un ritratto. Lo spettatore non deve sapere cosa ho in mente per gioire della mia arte. Lasciamogli subire la danza per risvegliare

⁴³ Ann Daly, *Done into Dance*, cit., p. 136. L'opera di James che circola maggiormente anche tra gli artisti in quel periodo è *Principles of Psychology*, 2 voll., New York, Henry Holt and C., 1890. Per uno studio sulla ricezione delle teorie scientifiche nel mondo del teatro si veda in particolare Joseph Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.

⁴⁴ Isadora Duncan, *L'art de la danse*, «L'Oeuvre», novembre 1911, s.p.

⁴⁵ Patrizia Veroli, *Una pioniera del modernismo*, in Isadora Duncan, *L'arte della danza*, cit., p. 36.

in lui la visione verso la quale la sua costituzione psichica lo rende incline. [...] Ma l'idea che una particolare musica suggerisca inevitabilmente questo o quel gesto del corpo è errata. La musica gioca nella mia coscienza come la luce sulla superficie danzante dell'acqua. [...] Quando danzo i movimenti si susseguono l'un l'altro così rapidamente, così spontaneamente che sembra, malgrado ogni aspetto sia accuratamente studiato in precedenza, che io sappia a malapena cosa faccio e il mio stato mentale è simile alla chiaroveggenza⁴⁶.

Entrambe hanno una concezione essenzialmente dinamica dell'espressione, la Duse per creare un personaggio fa leva sul testo, mentre la Duncan per mettere a punto una coreografia si appoggia prevalentemente alla musica o alla musicalità del gesto. Per entrambe il gesto non ha più una funzione decorativa e statica, ma dinamica, ritmica ed espressiva. Entrambe, infine, presentano il loro corpo e i movimenti non come il prodotto di un lavoro su se stesse, ma come il processo di una rappresentazione articolata grazie all'introduzione della tensione tutta interna al gesto.

Né per la Duse né per la Duncan sembra appropriato parlare di identificazione con i personaggi che portano in scena. La Duse lavora piuttosto sul filo dell'analogia tra la sua esperienza personale e la soggettività dei personaggi ma sempre saldamente ancorate al periodo storico di cui sono piena espressione⁴⁷. La Duncan, dal canto suo, anima delle figure che non sono mai il ritratto definito di una precisa individualità, bensì rappresentanti di stati d'animo, comportamenti e valori universali.

La Duse e la Duncan scardinano, ciascuna a suo modo, le convenzioni sceniche e disturbano in tal modo le abitudini degli spettatori del loro tempo. Il concetto più dirompente introdotto dalla Duncan è che la danza deve esprimere e non rappresentare, tanto meno raccontare. La teoria dell'espressione che costruisce negli anni è dinamica, e dunque in linea con le coeve tendenze della recitazione moderna, pur nutrendo la sua danza con gli ideali classici per antonomasia di bellezza, morale e salute. La danza del futuro che annuncia nei suoi scritti non è una visione di quello che verrà, ma l'eco distinto del passato.

La Duse, dal canto suo, si fa espressione diretta della crisi della sua epoca e per questo non sente di doverla interpretare. Come sottolinea la Orecchia, il disagio che suscita negli spettatori è quello che lei stessa prova nel cercare alternative sceniche di questa rappresentazione della modernità⁴⁸. Laddove la Duse si appoggia a scelte drammaturgiche moderne, senza mai veramente ricorrere a soluzioni estreme nella linea interpretativa, ma scegliendo semmai di portare avanti la sperimentazione di molti registri stilistici, con le ambiguità e le con-

⁴⁶ Intervista di Redfern Mason a Isadora Duncan (1917), Ann Daly, *Done into Dance*, cit., p. 138.

⁴⁷ Donatella Orecchia, *La prima Duse*, cit., p. 113.

⁴⁸ *Ivi*, p. 121.

traddizioni che un simile atteggiamento comporta, la Duncan, al contrario, mantiene costanti gli elementi principali della sua pratica scenica per affermare sul lungo periodo la possibilità stessa di danzare, sia come solista che all'interno di gruppi da lei regolati, coreografa di se stessa e secondo principi da lei inventati. La presenza di un sipario, l'uso di scenografie scarse in cui prevalgono soprattutto giochi di luce e drappaggi di stoffe, oltre che di costumi che declinano in modi differenti perlopiù il modello della tunica grecizzante, costituiscono i punti fissi della sua pratica scenica e consentono la realizzazione degli aspetti più rivoluzionari del suo progetto coreutico.

L'orizzonte estetico ed etico entro cui ha inserito il suo corpo "naturale" e la sua danza libera è stato per lungo tempo l'equilibrio formale dell'armonia. Solo verso la fine della sua carriera, quello stesso corpo, ormai carico di dolore, la costringe a trovare altri modi di dare forma e significato al movimento, anch'esso fattosi grave e solenne. Il dolore diventa una materia su cui lavora e un tema che tratta, una cifra stilistica che l'avvicina all'idea di modernità resa celebre dalle interpretazioni duseiane. Ma sono ormai gli anni venti inoltrati e la modernità ha preso altre vie, nel teatro e nella danza.