

ARTICOLO

## Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?

di Silvia Mei<sup>1</sup>

Parte prima

Saltato fuori da chissà dove, ecco che uno strano essere comincia a ballare davanti al recinto del piccolo altare, sul tappeto stinto e strappato. È un nano, maschio, ben adulto e peloso, ma vestito da nana: una grande sottana gialla e un corpetto verde; braccialetti ai polsi e alle caviglie: collane e orecchini luccicanti. Tra le dita agita dei sistri, che si uniscono al suono degli altri strumenti, ossessivi. All'assordante ritmo dei suoi sistri, il nano balla vorticosamente, ripetendo sempre gli stessi gesti: rotea su se stesso, facendo fare alla gonna una specie di ruota, si ferma, si rigira, va verso la folla, fa l'atto di prendere qualcosa sul palmo della mano aperto e teso, e va a gettare questo qualcosa verso l'altare. Ripete questi gesti, senza posa, coi sistri che ronzano e ringhiano come un alveare di api furenti.

L'espressione del nano ha qualcosa di osceno, di maligno. Tra tutte quelle facce dolci di indiani, è l'unico a sapere cos'è la bruttezza. Lo sa in modo infantile e bestiale, chissà per quale ragione: e compie la sua danza sacra e antica, come facendone la caricatura, deturpandola con la sua inspiegabile perfida volgarità.

(Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, 1961)

<sup>1</sup> Questo articolo è la premessa di un lavoro in corso sui nessi di senso sottesi alle prassi e teorie che ordinano i rapporti tra classico e moderno nella cultura teatrale occidentale, sullo stile trascendentale nella presenza e nell'essere scenico della donna europea fin de siècle e sulle connesse manifestazioni mistiche legate all'Oriente. Nel tracciare la figura di Anna Pavlova, ancora poco esoterizzata nei suoi risvolti eurasiatici e confinata per lo più in un immaginario angusto, cui hanno contribuito il collezionismo e la ballettomania, non si è potuto fare a meno di uno smarginamento necessario e contingente in ambiti specialistici che ha richiesto questa prima ricognizione, partita da un'indagine iconografica. Il repertorio visivo di Anna Pavlova è più che cospicuo ma ridotto di solito a poche immagini, più che note, abusate e mal contestualizzate, anche in ragione delle collezioni, talora preziose e datate, in cui si trova raccolto. Tuttavia una selezione di fotografie degli anni Venti, proposte se non incidentalmente rispetto ad altri temi conduttori o nelle più diverse biografie, costringe a ripensare quei miti e quei luoghi comuni prodotti in più di un secolo dalla celebre interpretazione del *Cygne* su coreografie di Michail Fokine. In questo senso, le pagine che seguono si sottraggono alla divulgazione biografica della danzatrice, che rimane in filigrana, mentre molti passaggi rimandano ad un sottotesto di argomenti piuttosto conosciuti e studiati, che non ho ritenuto di dover riproporre, per non eludere il centro argomentativo, salvo laddove risultasse indispensabile. Inoltre, nel livello testuale delle note, si è optato per semplici rimandi bibliografici, quando necessari o chiarificatori, al fine di esplicitare e riconoscere quel panorama di riferimenti che integra gli inevitabili sottintesi. Vorrei esprimere la mia gratitudine al dott. Matteo Casari per il lessico indumentario suggeritomi che ha illuminato di nuovo senso le immagini "giapponesi" di Pavlova. Doveroso poi il ringraziamento alla Fondazione Cini nella figura della dott.ssa Maria Ida Biggi, direttrice del Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo, che mi ha messo a disposizione il materiale a stampa depositato nel ricchissimo Fondo Milloss, malgrado i lavori di ristrutturazione dell'ala che avevano temporaneamente chiuso la biblioteca. Grazie anche alla dott.ssa Marinella Menetti della Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna che è riuscita ad avere in prestito e anche ad acquistare materiale prezioso, consentendomi di lavorare senza la fretta delle missioni fuori porta.

### Imponderabile Pavlova

Nella notte del 23 gennaio 1931 Anna Pavlovna Pavlova, figlia illegittima di una lavandaia e di un banchiere, nata nel 1881 a Ligovo, sobborgo pietroburghese, spira a L'Aia nella frenesia di una tournée europea, non più terribile di altre, in direzione di Londra, dove aveva comprato una sontuosa e storica dimora subito rifunzionalizzata in accessoriato rifugio per i troppo brevi riposi tra un transatlantico e una transiberiana.

La sua morte appariva tutt'altro che inaspettata, non tanto per la cagionevole salute della fragile Nura, suo diminutivo, ma per le diverse premonizioni ed eventi sinistri che sembravano averla annunciata. Uno dei suoi ultimi partner di scena, Harcourt Algeranoff, affettuosamente Algy, che aveva condiviso con Pavlova le prime, estenuanti trasferte asiatiche – quelle nell'Oriente più estremo in stagioni tra le meno turistiche – e danzato un intero repertorio “di carattere”, aveva presagito l'imminente scomparsa, che racconta come un sogno interrotto dal triste annuncio:

'Sul corriere serale c'era un trafiletto su Pavlova che non avrebbe potuto danzare per influenza. Sapevo che non doveva essere niente di serio. Pavlova danzava sempre malgrado l'influenza, non le importava. Le scrissi subito un augurio di pronta guarigione e arrivarono aggiornamenti sul suo peggioramento. [...] Nella notte, poi, sognai di trovarmi in teatro pronto per *Oriental Impressions*. Il programma era appeso nei camerini, come avveniva ad ogni performance. Guardai e lessi *Krishna e Radha*: [...] “Che cosa strana”, esclamai, “Potrei capire se dimenticassero di mettere il mio nome nel programma, ma come è possibile dimenticare quello di Madame?” La mia governante mi chiamò il mattino e portandomi il vassoio del tè disse molto delicatamente: “Mi dispiace, sir, ho una pessima notizia per voi”. “Lo so”, risposi destandomi dal sogno premonitore. Nel mio studio di Londra una statuetta di Kali cadde misteriosamente dal suo ripiano finendo in frantumi sul pavimento' (Algeranoff 1957: 208-209)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> “In the evening paper there was a report that Pavlova had influenza and was unable to dance. I knew at once that this must be serious. Pavlova always danced through influenza, she ignored it. I wrote at once, wishing her a speedy recovery. News came that she was worse.[...] Then one night I dreamt I was in a theatre getting ready for *Oriental Impressions*. The programmes were brought into the dressingroom, as was the custom at every performance. I looked and saw *Krishna and Radha*: [...] ‘How extraordinary,’ I exclaimed, ‘I can understand them forgetting to put my name on the programme, but how could they possibly forget Madame’s?’ My landlady called me in the morning, and as she brought the teatray she said very gently, ‘I’m afraid I have very sad news for you, sir.’ ‘I know,’ I answered, waking from the dream which had forewarned me. In my London studio the little Kali image fell mysteriously from its shelf and lay shattered on the floor”. Le traduzioni, d’ora in poi, sono a mia cura.

Di ritorno dal funerale a Londra per una performance a Torquay, Algeranoff porta con sé un libro, per il viaggio, sulla mitica figura di Krishna, commentando: “Il soggetto ineriva la vita eterna e sono sicuro che colui che me ne aveva fatto dono non poteva immaginare il sollievo che mi avrebbe procurato”<sup>3</sup>.

Tuttavia la morte non rappresentava certo per la divina danzatrice un’interruzione alla sua attività, piuttosto una sua naturale trasfigurazione: il cigno immortale – come recita il titolo del film commemorativo prodotto dal suo agente e compagno, Victor Dandré<sup>4</sup> – che ad ogni nuova platea riviveva la tragica e rassegnata, quasi pacificata morte, non poteva aspirare ad un volo più alto, quello simbolista dell’anima così poeticamente cantato da Aleksandr Puškin: “J’aime l’envol plein d’âme de la Terpsichore russe”, predicava di Istomina lo scrittore. La stessa Pavlova aveva un rapporto tutt’altro che superstizioso con la morte, tanto da destare stupore e produrre humor nero nei compagni, come racconta Walford Hyden nei suoi souvenirs:

“Quando, a Calcutta, facemmo visita al forno crematorio, vedemmo il corpo di un vecchietto bruciato senza pietà dai suoi figli. Anna Pavlova vi trovò qualcosa di molto bello e si augurò che anche il suo corpo fosse distrutto dal fuoco dopo la sua morte. Molti tra i presenti protestarono e le dissero che non doveva parlare della sua morte” (Hyden 1932: 101)<sup>5</sup>.

Sempre Hyden intercala nella sua biografia “non autorizzata” osservazioni personali che hanno oggi il sapore di sapide e felici intuizioni. In particolare, il direttore d’orchestra inglese, che intratterrà a diverse riprese un rapporto professionale con la compagnia di Pavlova, soprattutto nelle spedizioni

<sup>3</sup> “Its theme however was everlasting life, I’m sure the donor had no idea of the comfort it was to bring me” (ivi: 210).

<sup>4</sup> *The Immortal Swan*, nasce dal diverso assemblaggio, tra il 1935 e il 1936, di materiale documentario per iniziativa di Victor Dandré all’indomani della scomparsa di Anna Pavlova. Nel “memorial film” sono alternati a stralci di danze con Pavlova momenti di riposo a Ivy House ed esecuzioni di Algeranoff e di Paul Petroff. Vi è inclusa anche la ricostruzione di *Invitation to the dance*, balletto in un atto del 1913 su coreografie di Zajlic, mai entrato nel repertorio della compagnia e recuperato da Pavlova nel 1925 in occasione di una stagione al Royal Opera House (con nuove scenografie di Nicholas Benois e i costumi di Barbier). Keith Money (1982: 411-413) ha redatto una scheda piuttosto dettagliata sui contenuti effettivi del film di Dandré e sugli esperimenti filmici di Pavlova, di cui avrò modo di riferire brevemente in seguito.

<sup>5</sup> “Quand, à Calcutta, nous visitâmes le four crématoire, nous vîmes le corps d’un veillard brûlé avec piétié par son fils. Anna Pavlova trova cela très beau et souhaite que son propre corps fût aussi détruit par le feu après sa mort. Plusieurs de personnes qui étaient présentes protestèrent et lui dirent qu’elle ne devait pas parler de sa mort”.

asiatiche<sup>6</sup>, mette a parte il lettore, con evidente tono d’ammirazione, del fascino che le dottrine orientali esercitavano su quell’anima slava. Diversi gli episodi ricordati che attestano il misticismo di Pavlova e che ricorrono in altre biografie travestite da memorie: la più nota è la terribile notte della sua scomparsa in Egitto, passata nella disperazione generale della troupe e sdrammatizzata l’indomani dall’imperturbabile rientro dell’*étoile* dopo un notturno e solitario *tête-à-tête* con la Sfinge (Hyden 1931: 57). Aneddoto che fa il paio con le meditazioni – rigorosamente serali per non sottrarre tempo alle *répétitions* e alla lezione – nei templi di Agra, le “imbarazzanti” domande nella città santa di Benares sulla religione *hindoo* e le stupite descrizioni del Taj Mahal a Bombay:

“Mi disse che il Taj Mahal era “un sogno di fredda pietra blu”. Venni dopo a sapere che aveva contemplato il celebre monumento dalla finestra di una vecchia casa a diverse miglia di distanza [...]. C’era un bel chiaro di luna mentre se ne stava in estasi e, ciò che forse è più sorprendente nelle nostre concezioni dell’India, faceva un freddo pungente.” (Hyden 1931: 101)<sup>7</sup>

Il direttore non esita allora a giustificare questi intermezzi di colore che tuttavia provano “come Pavlova rinnovasse le sue forze in se stessa attraverso mezzi esoterici”<sup>8</sup> (ivi: 100). E anche il mancato marito Dandré – che rivendica l’autorità e la competenza per scrivere una biografia, autorizzata, a suo dire, dalla stessa Anna<sup>9</sup> – con piglio meno celebrativo e con l’oggettività del testimone che

<sup>6</sup> Victor Dandré minimizza la collaborazione di Hyden con la compagnia, relegandolo a figura intermittente e marginale. La sua strategia risponde alla necessità di avvilire il concorrente, sebbene con compostezza anglosassone, sul piano del rapporto “musicale” con Pavlova, con lo scopo, evidente, di obliterare l’attendibilità delle sue memorie (di certo successo). (Cfr. Dandré 1932: 103-104).

<sup>7</sup> “Elle me dit que le Taj Mahal était “un rêve de froide pierre bleu”. Je sus plus tard qu’elle avait contemplé le monument célèbre de la fenêtre d’une ville maison à plusieurs milles de là [...]. Il faisait un beau clair de lune tandis qu’elle était là en extase, et ce qui est peut-être le plus étonnant pour nos conceptions del’Indie, il faisait un froid très vif”.

<sup>8</sup> “comment Pavlova renouvelait ses forces en ellemême par des moyens ésotériques”.

<sup>9</sup> Circa le fonti primarie su Pavlova, possiamo contare su innumerevoli documenti di varia natura, in particolare interviste, articoli di quotidiani, reportage giornalistici, copiose immagini fotografiche e pellicole girate tra la California e Londra, compreso il suo unico film del 1916. Pavlova ha scritto brevi memorie, *Pages de ma vie*, pubblicate nel 1922 nel volume a lei intitolato dall’allora influente critico Valerian Svetloff. Le poche pagine erano state scritte in inglese – forse a partire da un manoscritto in russo – tradotte da Sébastien Voirol per l’edizione francese finemente illustrata dall’originale in inglese. Paola Torrani (1999: 144n) fa riferimento ad una versione italiana della vita di Pavlova pubblicata su “Comoedia”, tra il gennaio e il febbraio 1928, in occasione del suo quarto soggiorno in Italia, con parti coincidenti, benché dichiarata inedita, ad Anna Pavlova, *Vers un rêve d’art. Souvenirs d’une princesse de la danse*, tradotte sempre da Voirol ma senza indicazione di testata e data (Bibliothèque de

riporta i fatti senza interpretare, scrive: “la misteriosa semioscurità, il profumo dei petali di gelsomino cosparsi davanti agli altari, la luce delle candele e le figure di donne indiane inginocchiate in preghiera davanti alla statua del Buddha – tutto ciò la toccava nel profondo del suo cuore riempiendola di ineffabile pace” (Dandré 1932: 306)<sup>10</sup>.

l’Opéra, Paris) e collocabili nel 1913, vale a dire prima della versione contenuta in Svetloff. Sempre nel 1928 appare invece un’autobiografia, presto sconfessata dalla ballerina, in tedesco, *Tanzende Füße: Der Weg meines Lebens*. Il modello è sicuramente da riconoscersi nella versione del 1913 e, dai riferimenti nel testo del 1922, possiamo collocare alcuni episodi al 1908 e alla sua prima tournée in Nord America (1910). Tuttavia i suoi contenuti non sono particolarmente utili, si tratta piuttosto, come osserva Torrani (ibidem), di “memorie pubblicate a fini divulgativi”. Parte delle vicende sceniche, degli incontri e delle vicende private di Pavlova come preziose osservazioni intorno a particolari episodi, incontri e coreografie, possono essere ricostruiti a partire dalle memorie dei suoi partner, dei collaboratori musicali e dal consulente artistico, compagno e agente Victor Dandré, che hanno diversamente scritto della loro vita dietro lo schermo di Pavlova e viceversa. La danzatrice è stata del resto una diva celebrata anche oltre la morte, un vero e proprio personaggio, ad esempio, nella storia della cultura inglese al pari di Mary Stuart, Shakespeare, Edmund Kean, per citare i più illustri, come si evince dalla collana Nelson’s Picture Biographies per la quale Helen May è autrice del volume sulla danzatrice. In questo senso il primo contributo, oltre alle raccolte di interventi critici del già citato Svetloff o di André Levinson (1924; 1990), è quello di Theodore Stier, *With Pavlova Round the World*, Harst and Blackett, London, 1927ca. (con ristampe successive fino al 1929), maestro d’orchestra di origini austriache che instaurò con Pavlova un rapporto di amicizia, oltre che professionale, durato quattordici anni a partire dalla prima tournée in Nord America. Muore nel 1927. Più interessante, per il sottotesto di riflessioni messe a parte al lettore in un racconto non lineare della vita di Pavlova, è il volumetto di Walford Hyden, *Pavlova. The Genius of the Dance*, 1931, tradotto nello stesso anno in francese, edizione da cui estraggo le citazioni. Money (1982: 415) lo giudica un contributo “suspect” (inattendibile) e “careless” (disattento), più disposto a mettere in risalto la propria figura che a rendere servizio all’immagine della danzatrice. Ad arginare questi tentativi opportunistici e in parte non aderenti alla realtà, nel 1932 appare la biografia ufficiale per mano di Dandré, *Anna Pavlova in Art and Life*, che legittima il volume riccamente illustrato secondo due principali motivazioni: la sua indiscussa vicinanza, in quanto consigliere e “marito” di Pavlova, che lo renderebbe miglior giudice di qualsiasi altro sul valore e bellezza di quella eccezionale personalità; quindi, il compimento del desiderio della stessa ballerina, che più volte nel corso della sua vita aveva suggerito al compagno di scriverla, riconoscendo in lui l’unico in grado di farlo. Tuttavia, benché ricca di particolari, è piena di inesattezze temporali, confusionaria nello svolgimento tematico che favorisce molti sottintesi e lacune. Inoltre lo spirito celebrativo e il taglio conservatore dell’arte della Pavlova insabbiano, quando non falsificano, alcuni episodi centrali nella vita della danzatrice riducendo a puro contorno figure di rilievo nella danza teatrale del primo Novecento, come avrò modo di argomentare, ad esempio, per il noto Uday Shankar. Molto più ricca e aderente alla realtà, la bella biografia di Harcourt Algeranoff, partner inglese molto legato a Pavlova, che nelle sue memorie *My Years with Pavlova*, 1957, si pone come ottima fonte per gli anni centrali compresi tra il 1921 e il 1930 – fase che possiamo riconoscere come la terza vita artistica di Pavlova, quella eurasiatica, per l’appunto. Oltre a queste fonti dirette, dobbiamo includere anche le memorie di altri danzatori che l’hanno conosciuta e hanno lavorato con lei in maggior ordine e grado.

Una riscoperta della figura di Pavlova avviene intorno agli anni Ottanta, ad altezza della ricorrenza del centenario dalla nascita, in cui escono tre volumi di diversissimo taglio, tra il divulgativo e la biografia complessiva, ad opera di John e Rita Lazzarini (*Pavlova. Repertoire of a Legend*, 1980; *Pavlova Impressions*, 1985), fondatori della Pavlova Society e principali conoscitori e collezionisti, insieme al ponderoso Keith Money (*Anna Pavlova. Her Life and Art*, 1982) che riunisce le diverse fonti con amplissimo uso di tutto il materiale documentario a disposizione. Per una bibliografia complessiva e ragionata, benché ad oggi riduttiva e che non tiene conto della prospettiva qui adottata, rimando ai già citati Money e Lazzarini (1985).

<sup>10</sup> “The mysterious semidarkness, the scent of jasmín petals strewn before the altars, the light of candles and the figures of praying Indian women on their knees before a statue of Buddha – all this touched her to the depths of her heart and filled her with ineffabile peace”.

“Penso che credesse alla reincarnazione, con tutta certezza ci credeva e praticava questa trasfigurazione nell’estasi mistica che è propria delle religioni orientali” (Hyden 1931: 100)<sup>11</sup> – osserva a sua volta Hyden, lanciandosi in una constatazione che fugge ogni dubbio.

“Non rivedremo più Anna Pavlova. Alla fiamma che era in lei si è aggiunta la febbre che in qualche giorno ha consumato la sua fragile forma. Si è spenta in una camera all’Hotel dell’Aia, dove l’aveva condotta l’itinerario della sua ultima tournée, la dura strada della nomade. Lontano, molto lontano dal paese natale, lontano anche da quel rifugio in Inghilterra, dove talvolta amava riposarsi. So bene che devo al lettore un necrologio della sublime vagabonda. Non è mia abitudine confinarmi nel dolore. Ma oggi mi farete grazia, dell’articolo di fondo. Sono veramente troppo addolorato per raccontare l’arte della Pavlova con il distacco proprio dello storico. Come farò?” (André Levinson 1931, ora in Savarese 1997: 118)

Non ci sono dubbi, Anna Pavlova era già diva ancora prima di diventarlo. Quando Diaghilev travolge Parigi nella rutilante avventura teatrale dei Ballets Russes, i manifesti che tappezzano la *Ville Lumière* disegnano nell’arabesco di Alexandre Benois la Pavlova come silfide, simbolo del balletto moderno già espresso nella sua originaria forma da Fokine ai Teatri Imperiali. È il 1909 e dopo solo qualche replica Pavlova si affranca dal capocomicato dell’affarista Serge e prende la via di Londra, sulla scia dei successi scandinavi che l’avevano portata in trionfo l’anno prima al cospetto del re Oscar di Svezia. Eppure Anna sembrava avere un altro destino appena uscita dalla scuola dei Balletti Imperiali, e cioè la solista in cammei da *divertissement*: Regina delle Willi in *Giselle*, Fata Canarino o Principessa Florina in *La Belle au bois dormant*, Juanita la venditrice di ventagli in *Don Quichotte*, Ramse in *La Fille du Pharaon...* Chi pensava che non possedesse le *physique du rôle* o la tecnica *terreàterre* necessaria ad una virtuosa, non faceva i conti con la dote sublime di una danzatrice *d’élévation* o *aérienne*, per dirla nel lessico romantico, che la apparentava all’indimenticata Maria Taglioni, o meglio ne faceva l’erede più pura<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> “Je pense qu’elle croyait à la réincarnation, certainement même elle y croyait et pratiquait cette transfiguration par l’extase mystique qui est propres des religions orientales”.

<sup>12</sup> Cfr. Levinson (1990: 4548; 1991: 84-88) e anche Dandré (1932: 350-356), che esprime la sua posizione in merito, riportando le opinioni di diverse personalità.

Tra i detrattori e gli scettici figurava anche la stella del Marijinski Mathilda Kshesinskaja, secondo la fonte russa Liubov Egorova:

"Nel 1902, a causa della sua gravidanza la Kshesinskaja, dovendo trovare una sostituta al suo ruolo nella *Baiadera*, certamente avrebbe pensato a qualcuno che non la mettesse in ombra in questo suo cavallo di battaglia. Per questo scelse la Pavlova che semplicemente disprezzava come ballerina [...]. Comunque la Kshesinskaja stessa incominciò a preparare la Pavlova per la parte e questo gesto di generosità causò una tempesta di approvazioni da parte dei critici. Kshesinskaja era fermamente convinta che Pavlova avrebbe fallito; ma contrariamente alle sue aspettative la Pavlova ebbe un enorme successo." (Smakov 1987: 4)

Per la prima volta, commenta Smakov, "il ruolo di Nikja non era concepito come una combinazione di sequenze danzate unite a scene di mimo, ma come un'unità drammatica, permeata di tragica intensità" (ibidem). L'Oriente comincia così a fare la sua comparsa nel repertorio di danze che la accompagneranno fino alla morte. Non poteva del resto essere diversamente in tempi di furore coloniale e deliri esotici, tra un'Esposizione Universale a Parigi e i nuovi ritrovamenti archeologici in area mediorientale. La via dall'India era già stata aperta nella vita artistica di Pavlova dalle *Devadāsī*<sup>13</sup>, non rimaneva che *La Fille du Pharaon* (1902) per consacrare la propria fama e diventare un'icona.

Con queste premesse Pavlova inizia un carriera da "ballerina assoluta" che la porta, dopo pochi anni di orientamento teatrale, a fondare una propria compagnia, la Pavlova Company, una delle prime, se non la prima in assoluto nella tradizione coreutica classica, guidate e animate da una donna, ponendosi come sua precipua missione l'esportazione nel mondo della grandezza della scuola russa. Tuttavia non produsse allieve, almeno non nel senso di eredi di un magistero trasmesso attraverso una riconosciuta pedagogia e un codificato repertorio stilistico. Pavlova era unica, senza eredi né epigoni, era semplicemente incomparabile (come la Duncan e la Duse, del resto).

Così recitavano i titoli d'apertura del suo unico film, interpretazione in costume della muta, e quindi

<sup>13</sup> Sull'adattamento nella danza teatrale occidentale di figure e lemmi importati dalle Indie, cfr. il complessivo Savarese (1992) e, con taglio specialistico, Leucci (2005).

realisticamente danzante, Fenella alle origini del cinema americano, *The Dumb Girl of Portici* (1916)<sup>14</sup>: “Pavlova The Incomparable”. L’emblema sarebbe potuto essere proprio questo, a commento dell’eterea danzatrice vestita alla greca in volo al centro del programma – come lo aveva pensato Bakst nella locandina del 1916 per la *Belle* in tournée americana (fig. 1).



1. Anna Pavlova in *Orpheus*. La figura è qui ruotata di 90° in senso orario, come fece Bakst per la locandina del 1916.

Certamente, il critico conservatore Levinson, al pari del cerbero Svetloff, non poteva vedere nella Pavlova la danzatrice olistica, ovvero sacra<sup>15</sup>, così come appariva ad Hyden, per il quale gli effetti che il misticismo orientale esercitavano su di lei avevano un potere indiscusso e una fenomenologia agevolmente riscontrabile nelle sue danze, in particolare nei due balletti *Egyptian Ballet* (1917) e

<sup>14</sup> Il film è sceneggiato a partire dalla celebre opera lirica in cinque atti *La muette de Portici*, musica di Daniel Auber su libretto di Eugène Scribe, nota anche col titolo del suo protagonista *Masaniello*, la cui rivolta a Napoli nel 1647 contro il vicerè di Spagna fa da sfondo storico alla vicenda di Fenella, sorella dell’eroe apulo. La ragazza, muta, viene incarcerata da Alfonso, figlio del vicerè, per non aver ceduto alle sue profferte amorose. Riuscita ad evadere, trova protezione presso Elvira, in procinto di sposarsi con Alfonso. Fenella scappa allora a Portici presso il fratello che infammerà la città di Napoli contro il vicerè. Masaniello verrà alla fine giustiziato mentre il Vesuvio in eruzione sigilla il finale con la morte della piccola Fenella, gettatasi nella colata di lava. Prodotto dalla Universal Film e girato negli stabilimenti californiani, la regia fu condotta da Phillips Smalley e Louis Weber; Anna Pavlova, guest star, è Fenella e si accompagna all’esordiente Boris Karloff – attore statunitense di origine inglese, prestato dal teatro al cinema, dove portò al successo la maschera di Frankenstein, di cui regalò diverse versioni, impegnandosi nel genere horror.

<sup>15</sup> Parlando di danza sacra, faccio riferimento allo scenario teorico e agli esempi disposti, secondo una prospettiva filosofica, da Sinibaldi (1997; 1999; 2009).

*Ajanta Frescoes* (1923)<sup>16</sup>. Ma quello stile trascendentale<sup>17</sup> che unisce lo spirito alla carne e si incanala nei sentieri del romantico sublime, cui allude Levinson ammirando *La Mort du cygne*, viene da molto più lontano. Levinson scrive le più intense pagine su Pavlova nel 1929, quando la vede al Théâtre des Champs-Élysées con la sua compagnia. Non era la prima volta ma come per vari titoli e parti del suo repertorio, il trattamento e le soluzioni interpretative subivano variazioni sottili negli anni, come rimarca la documentazione iconografica<sup>18</sup>. Si dice che al suo ritorno in India, nell'anno 1924/25, Pavlova volesse rimettere mano a quella *Bayadère* cui tanto era legata la sua fama<sup>19</sup>. Come osserva sempre Levinson a proposito di *La Mort du cygne* in un insuperato esempio di *ekphrasis* poetico descrittiva, Pavlova opta per una morte pacificata, così in *Giselle*, dove sceglie una soluzione finale improntata al perdono (già proposta in *La Bayadère*)<sup>20</sup>

Anche il cigno, sua seconda pelle, muore di una fine ineluttabile ma in estasi. I diversi fotogrammi che filmano e documentano l'interpretazione pavloviana della coreografia, se proprio vogliamo chiamarla così, di Fokine<sup>21</sup>, rendono ancor più plastico e vivido il prosimetro del critico franco-russo:

<sup>16</sup> Hyden in realtà porta come esempio *La Momie Égyptienne*, tuttavia si inferisce dalle sue descrizioni e dai crediti che si tratta di *Egyptian Ballet*. *La Momie Égyptienne* era uno "story-ballet", variamente intitolato (anche *The Romance of a Mummy*), su speciale commissione musicale a Nicholas Tcherepinine, risentendo pesantemente dei soggetti di Gautier e della *Fille du Pharaon*, di cui era praticamente una riduzione (cfr. Kerensky 1973: 97). Le coreografie sono di Clustine, mestierante spesso impiegato da Pavlova, su adattamenti e montaggi musicali da vari compositori europei. Come avrò modo di approfondire più avanti, questi balletti erano una pallidissima imitazione, una contraffazione, nel vero senso della parola, delle danze "classiche" dei paesi cui si volevano riferire, malgrado il richiamo a fregi e papiri antichi.

<sup>17</sup> Mutuo l'espressione dal noto studio di Schrader (2002) sulla stilistica dei cineasti Ozu, Bresson, Dreyer. Tuttavia, in questo contesto, uso la formula in senso più estensivo e dinamico che non nella rigida griglia e analisi dello sceneggiatore americano.

<sup>18</sup> Cfr. Lazzarini (1980: 15-20).

<sup>19</sup> Ne accenna Smakov (1987: 9), che, programmaticamente, non cita le fonti se non nominalmente.

<sup>20</sup> Sulla poetica di Levinson, si veda la prefazione di M.-F. Christout a Levinson (1929, ora in 1990), in particolare per il retroscena filosofico, specie l'influenza di Paul Valéry, nel pensiero e nel lessico del critico: "La linea di Pavlova è non solamente decorativa o espressiva, essa è simbolica. Così decifriamo l'arabesque della ballerina come il segno visibile di un indicibile messaggio"; "È così che la danza di Pavlova, strana e complessa sotto l'uniforme di scuola, resa più grande dalla accettazione della propria servitù innalzata, bruciante e alta come la fiamma di un cero che balla a volte al soffio della passione, si spoglia di una definizione pragmatica" ("La ligne de Pavlova est non seulement décorative ou expressive. Elle est symbolique. Aussi déchiffrons-nous l'arabesque de la ballerine comme le signe visible d'un indicible message", p. 45; "C'est ainsi que la danse de Pavlova, étrange et complexe sous l'uniforme d'école, que sa personnalité grandie par sa servitude consentie, brûlante et haute comme la flamme d'un cierge qui ondule parfois au souffle de la passion, se dérobe à la définition pragmatique", p. 46). Quindi anche l'introduzione all'edizione inglese, a cura di J. Acocella e L. Garafola, che seleziona interventi degli anni Venti, in Levinson (1991).

<sup>21</sup> Sulla documentazione filmica rimando al dettaglio delle appendici di Money (1982: 408 e 411-413). Esistono almeno due diverse versioni del *Cygne*: una girata negli studi di Douglas Fairbanks a Hollywood nel 1925, di mediocre qualità, quindi quella, negli stessi anni, presso lo studio di Mary Pickford (e anche nella sua abitazione l'attrice aveva predisposto un set per le riprese usato da Pavlova), considerata di migliore qualità sebbene con qualche lieve

“Questa imperitura immagine, elevata a cammeo, in gesso bianco su un blu cobalto, niente la può scalfire. Uccello, sì – e il leggero fremito dei polsi e la livrea impiumata lo evocano –, ma Pavlova si mostra ancora, in questo poema, simile ad un calice di vetro opaco [...]. E quando, per morire in bellezza, il Cigno, a terra, lascia cadere la testa e le ali piegate, quale Santa Teresa di quale Bernini potrebbe eguagliare la straziante voluttà di questo svenimento? Mai corpo è stato più delicatamente cristallizzato dal sogno.” (Levinson 1990: 55)<sup>22</sup>

Tornando all’articolo di fondo dell’affranto Levinson e alle sue domande, quale sarebbe il registro da storico per poter degnamente parlare di Pavlova e stendere il suo necrologio con distanza critica? Cosa consegnare alla memoria postuma della folgorante stagione raminga della “sublime vagabonda”? Se la giusta distanza rispetto al proprio oggetto di scrittura è quella che ricerca Levinson, indispensabile ad un necrologio che renda conto dell’arte di una delle più grandi artiste del XX secolo e, aggiungerei, del Novecento teatrale<sup>23</sup>, allora lo sforzo dovrà essere doppio: cosa ha lasciato Pavlova di sé, cosa è arrivato fino a noi. Se stiamo al suo lascito, il suo mito non ha eredi, la sua danza rimane dimidiata dal mezzo cinematografico per gli insuperabili limiti tecnici che non restituivano fluidità all’immagine e producevano un’accelerazione nel movimento snaturandolo<sup>24</sup>. Ma Pavlova sceglie cosa filmare, cosa imprimere su pellicola, e dal suo repertorio seleziona le icone di tutta una carriera: *La Mort du cygne* (1907), *La Nuit* (1909), *Dragonfly* (1914), *Rondino* (1916) e pochissimi altri pezzi di bravura. Del trittico orientale, delle danze esotiche, come dei quadri giapponesi – premesse ai *divertissements* finali dei suoi spettacoli, cioè a danze nazionali, di

---

sfasatura temporale. Benché inizialmente insoddisfatta, Pavlova si convinse del progresso tecnologico e si mise a disposizione con la sua danza per i primi film sperimentali sulla cattura del movimento con la macchina da presa (in Usa, Australia e anche a Berlino).

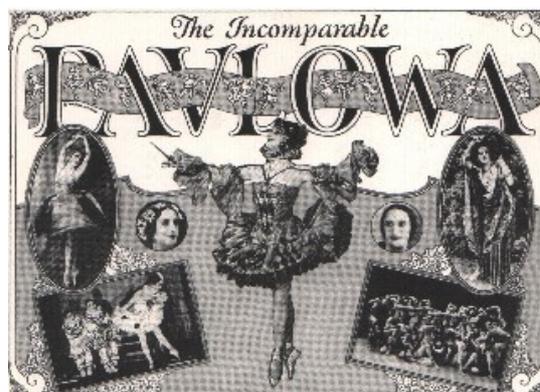
<sup>22</sup> “Cette image impérissable, enlevée en camaïeu, à la craie blanche, sur un bleu de cobalt, rien ne peut l’entamer. Oiseau, soit, et le léger frémissement des poignets et la tunique empennée la rappellent, mais Pavlova se montre encore, dans ce poème, pareille à un calice de verre laiteux [...]. Et quand, pour mourir en beauté, le Cygne, abattu, laisse tomber sa tête et ses ailes pliées, quelle sainte Thérèse de quel Bernin égalerait la navrante volupté de cette défaillance? Jamais corps n’a été plus délicatement pétri par le rêve”.

<sup>23</sup> Sulla definizione di Novecento teatrale come paradigma storiografico che riordina i rapporti storici del “secolo breve” con la rifondazione teatrale, si veda De Marinis (2000: 9-12).

<sup>24</sup> Lo riconosce, ad esempio, nelle sue memorie Charlie Chaplin, amico stretto della danzatrice conosciuta sui set della Universal nel 1916: “Fu un peccato che il ritmo accelerato del cinema di una volta non riuscisse a catturare il lirismo della sua danza; e per questo il mondo ha perduto la possibilità della sua arte stupenda” (Chaplin 1964: 232). Ovviamente l’attore ha impresse nella sua memoria le sequenze di *The Dumb Girl of Portici*, non avendo conoscenza dei primi “film sperimentali” del decennio successivo che hanno solo in parte preservato l’arte di Pavlova.

carattere, che restituissero colore ad un repertorio prevalentemente “in bianco”<sup>25</sup> – non rimangono che fotografie. Ma è proprio così? Nei programmi souvenir che assemblavano i ritratti di una diva, riunendone le maggiori interpretazioni in immagine, Pavlova è, per i nordamericani anni Venti, divisa in due (fig. 2): nella parte sinistra è la Pavlova di un repertorio neosettecentesco (*Californian Poppy* 1916, *Coquetterie de Colombine* 1912, e al centro *The Fairy Doll* 1914), a destra è in posa *en indienne*, col costume per *Radha e Krishna* (1923), ovvero mimetizzata nella turba di un apparente baccanale con fauni e spiritelli (si tratta in realtà del raggruppamento di *Les Ondines*). Tra le lettere del nome Pavlova, secondo una traslitterazione di marca esotica che vuole la w, un fregio da Partenone che si fa cartiglio e schizza in figure scene dal suo *Dionysus* (1921), come si può evincere dalla documentazione fotografica della coreografia insieme al partner Novikoff. Il programma nordamericano è decisamente improntato al manierismo da una parte, al colore dall’altro: le danze *à la grècque* avevano già cavalcato l’onda del loro successo nell’anno in questione (1924/25) e vivevano la stagione di risacca; Ruth St. Denis aveva spopolato prima in Europa, poi di ritorno negli States fondava a Los Angeles la Denishawn School (1915); si avvicinava il 1927, anno fondativo della modern dance con le performance di Doris Humphrey e Martha Graham, mentre Isadora Duncan veniva colta da morte violenta sulle tortuose discese nizzarde. Niente di nuovo sotto il cielo americano, solo un programma paccottiglia che riuniva diversi gusti e tendenze stabilizzatisi sulla scena e nel pubblico, unito al virtuosismo di una compagnia di eccellente formazione e levatura tecnica.

<sup>25</sup> Come riferisce minuziosamente Hyden (1932: 137 sgg.) sulla struttura delle serate, un programma tipo della Pavlova Company si componeva di tre parti di cinquanta minuti ciascuna, divise da intervalli. Le prime due sezioni erano in genere balletti completi e indipendenti (per la prima parte balletti ridotti ad un atto, per la seconda balletti in un atto); la terza era composta da circa sette danze, *morceaux* a solo (tra gli altri, *Dragonfly*, *Californian Poppy*, *Cygne*), o *divertissements* (come *Danza russa*, *Danza messicana*, *Bacchanale*).



*2. Programma-souvenir della tournée nordamericana della Pavlova Company (1924/25).*

Questa lettura darebbe ragione ad una storiografia che mortifica quella dimensione eurasiatica della danzatrice che sto qui cercando di mettere in luce. Pavlova in realtà, vorace di conoscenza e assetata di alterità, si avvicina alle danze tradizionali dei diversi paesi che attraversa assimilandone strutture e pensiero (aveva letto Tagore – il quale nel 1917 vide danzatori del Manipuri – e forse conosceva, probabilmente attraverso letture dei primi compendi storici sul teatro dell’Est, le danze giapponesi)<sup>26</sup>. Tuttavia, il punto di domanda nel titolo vuol come porre in dubbio l’accostamento di Pavlova al fenomeno euroasiatico primo novecentesco, che con lei non sembra spartire a prima vista granché. La domanda nasce come da uno sconcerto, quello, appunto, per una bizzarra e inaspettata combinazione. Sicuramente non è abbastanza noto, o non è stato valorizzato a dovere, il suo connubio professionale, benché breve, con Uday Shankar, pioniere della danza moderna indiana, che fece una sua prima illustre apparizione da solista nella nota Esposizione parigina del 1931, divenendo oggetto delle passioni, critiche e poetiche, di René Daumal<sup>27</sup>. Pavlova assecondò le sue propensioni artistiche, avviandolo alla pratica scenica con lettere di raccomandazione che gli fecero

<sup>26</sup> Come punto di partenza per il panorama informativo sulle vicende eurasiche di Pavlova, sebbene in rassegna, si veda l'imprescindibile Savarese (1992: 397-400).

<sup>27</sup> Cfr., per la ricostruzione del contesto e la preziosa raccolta diacronica e sinottica delle fonti, Savarese (1997); sulla ricezione di Shankar da parte di Daumal, che funziona da confronto teatrale con la ricerca metafisica di Antonin Artaud, si rimanda al principale sull'argomento Ruffini (1996: in part. 122-127).

abbandonare una carriera nelle arti visive da cui il giovane, appena ventiduenne, proveniva dopo il trasferimento a Londra – stava qui frequentando il Royal College of Art. Anna non volle mai introdurlo alla tecnica classica e lo incentivò ad apprendere le danze indiane nascoste in templi e corti di provincia e che il ragazzo non conosceva in verità, avendo partecipato nella sua infanzia a danze *folk* dei villaggi vicino alla natale Banaras (cfr. Abrahams 2007: in part. 372382). Con lui traduce in coreografia musiche e danze d'ispirazione indiana così come Duncan aveva ricostruito le danze attiche dai marmi Elgin. E già prima Algeranoff, dietro indicazione di Pavlova e Dandré, aveva trascorso pomeriggi di studio nelle collezioni museali, quelle del Victoria and Albert Museum, e dalle figurazioni dei templi Mogul erano stati riprodotti passi, pose, passaggi per *Ajanta Frescoes*<sup>28</sup>. È in seguito che Uday progetterà una danza senza trama sul tema dell'amore tra Radha e Krishna (1923) e successivamente seguirà l'indicazione di Pavlova trovando una propria strada che lo apre alla modernità.

Per il Giappone, la storia è molto diversa e forse più intrigante. Pavlova apprende il *kabuki*, siamo nel 1922/23, da un noto maestro del Teatro Imperiale, Kikugoro VI. Si avvicina ai rituali della società giapponese e si esibisce in uno spettacolino privato. Chiede a Fujima, moglie del maestro Koshiro VII, da cui prendeva lezioni a pagamento Algeranoff, una coreografia che danzerà eccezionalmente a Londra col suo personale kimono in *Japanese Dances*<sup>29</sup>. Per tutta la tournée fu affiancata da Algy che dietro suo suggerimento apprende una danza da onnagata "tradotta"<sup>30</sup> in solo, *Kappore*. Pavlova visita in ogni località in cui si ferma le scuole di danza di tradizione occidentale, ma con spirito anticolonialista incentiva la valorizzazione delle tradizioni sceniche locali. La sua missione era mostrare al mondo il valore della scuola russa, come la più alta espressione della danza occidentale, non promuovere la sua mera esportazione e imitazione.

Questo semplice abbozzo ci pone nella condizione di riconsiderare quelle danze, solo in apparenza

<sup>28</sup> Rimando al paragrafo sulla vicenda indiana per ulteriori precisazioni. Al momento, cfr. Algeranoff (1957: 103 sgg.).

<sup>29</sup> Pavlova non vestirà mai all'orientale, secondo i dettami della moda parigina che promuoveva tendenze esotiche nell'abbigliamento e negli accessori. Come nelle linee del noto *couturier* Paul Poiret, per il quale si veda l'autobiografia, recentemente tradotta in italiano (Poiret 2009). Nel paragrafo dedicato al Levante, analizzerò con precisione le immagini relative alle danze giapponesi di Pavlova e la sua reale partecipazione al trittico che le componeva.

<sup>30</sup> Rimando a Erdman (1987), uno dei principali riferimenti per l'arte scenica di Shankar e le relative prassi esecutive, circa la similitudine tra performance e traduzione nelle danze e nelle partiture musicali indiane per l'Occidente. L'argomento sarà oggetto di più dettagliata trattazione nei paragrafi successivi.

esotiche, o comunque non semplicemente esotiche (piuttosto d'ispirazione orientale), per fornire nuove chiavi di lettura dell'arte di Pavlova e porla all'attenzione come una danzatrice, non riduttivamente una ballerina, capace di stabilire un filo rosso con l'espressione moderna (e contemporanea)<sup>31</sup> della danza sacra<sup>32</sup>. Ma anche di riconsiderare il rapporto tra classico e moderno alle origini della modernità secondo le nozioni perno di "naturale", "spontaneo" e di "bellezza".

Come osserva Deborah Jowitt, a proposito della danza al tempo di Fokine nella cultura occidentale europea *fin de siècle*,

"Benché lavori come *Cléopâtre* e *Shéhérazade* venissero accolti come autentici, non erano più 'autentici' dei balletti orientali di Petipa. La fedeltà di Petipa riguardava la bellezza del

<sup>31</sup> Duncan del resto puntualizzava di non essere una "dancer", nell'accezione comune del termine, vale a dire, nella vulgata, ballerina (classica) o vedette da varietà: "Uso il mio corpo come mio medium al pari di uno scrittore che usa le sue parole. Non chiamatemi ballerina" ("I use my body as my medium just as the writer uses his words. Do not call me dancer". Jowitt 1988: 81). E del resto in inglese, la parola "dancer" non conosce la sensibile distinzione che in italiano si stabilisce tra ballerina (termine non tradotto ma importato in altre lingue per la sua forza e origine tutta italiana) e danzatrice.

<sup>32</sup> "Da giovane mi domandavo quale fosse il mestiere possibile per cercare l'altro da me stesso, per cercare una dimensione della vita che fosse radicata in ciò che è normale, organico, persino sensuale, ma che oltrepassasse tutto questo [...]: un'altra dimensione più alta che ci oltrepassa. In fondo è stato questo interesse per l'essere umano, negli altri e in me stesso, che mi ha portato al teatro ma avrebbe potuto portarmi alla psichiatria o agli studi di yoga" (Jerzy Grotowski nell'intervista di Marianne Ahrne a Pontedera, 1992, ora in "Teatro e Storia", nn. 20-21, 1998-1999, pp. 429-430). Il rapporto tra la scena e il sacro è evidentemente antico e ricorrente nella storia del teatro occidentale – molto più compromesso invece in quello asiatico, a partire dal quale, anche in questo aspetto, la rifondazione teatrale vuole approntare un percorso di conoscenza e di ascesi attraverso il training e nella rappresentazione scenica. Di tale relazione, stabilitasi su più livelli e componenti, e diversa nelle sue ricorrenze storiche, è marcatamente più interessante e quantitativamente attestata, in riferimento allo spettro temporale preso in considerazione in questo contributo e allo sguardo al femminile adottato, la professione di fede delle attrici/danzatrici e relativa aspirazione alla santità, che le porta, spesso e con successo, a praticare sulla scena e dopo la scena percorsi mistici e/o cammini di fede negli ordini monacali (non escludendo, a volte, scelte radicali quali la clausura). È certamente da distinguere la gnosi e l'esoterismo teatrali praticati a fini pedagogici ed estetici (è il caso di Gurdjieff e di Grotowski, tra i principali) per la creazione di quello che è stato variamente definito l'attore santo (Grotowski) o l'attore martire (Artaud), dai veri e propri casi di abbandono delle scene e del proprio mestiere per un percorso di fede che rimette in discussione la prassi scenica (sia strettamente teatrale che di danza) al servizio di un'entità numinosa, come altro da sé o in sé. La scelta del chiostro sembra acquistare i tratti di un contrappasso o di un riequilibrio nella vita raminga, sradicata e debosciata cui era identificata solitamente la professione del teatrante e della danzatrice. Emblematico esempio è sicuramente Eleonora Duse e la svolta religioso-cristiana del ritorno alle scene (1921-24) dopo anni di ritiro artistico, come quella della ballerina francese Mireille Négre, da cui si orienta l'interrogazione filosofica di Sinibaldi sulla danza sacra contemporanea (1997; 1998). La vicinanza all'olismo orientale degli uomini di teatro novecenteschi funziona del resto da nuova metafisica sperimentale per l'attore di cui produce un'ascesi visibile e tangibile dallo spettatore. Ed è in questo senso che deve essere letto l'attraversamento orientale di Pavlova. Sulla relazione scena-convento, secondo un lemmario comune (vocazione, chiamata, confessione, fede, rivelazione, conversione, etc.), ricavato a partire dalle memorie degli attori/attrici, si veda l'analitico e fondativo sull'argomento De Marinis (2004: in part. 167-169).

vocabolario classico; la missione di Fokine era la riforma del balletto. Inoltre, questi e i suoi collaboratori organizzarono un assetto organico che creasse un'apparenza di precisione" (Jowitt 1988: 118)<sup>33</sup>.

A proposito di *Shéhérazade*, Fokine stesso riconosce che le sue coreografie non provengono dall'Oriente, cioè non sono *originarie*, ma aggiunge che per restituire loro valore di autenticità avrebbe dovuto procurarsi veri musicisti orientali: "L'Oriente," – precisa Fokine – "basato su autentici movimenti arabi, persiani e indù, era ancora l'Oriente dell'immaginazione. [...] danzatori a piedi scalzi, che muovevano per lo più braccia e torso, rappresentavano un'idea distante dal balletto orientale del tempo"<sup>34</sup>.

Nell'ordine di una scala di autenticità delle danze orientali o balletti (in senso estensivo) esotici correnti rispetto alle forme sceniche e stilemi di movimento delle danze tradizionali dell'Asia, le danze di Pavlova devono essere collocate a uno stadio di legittimità superiore agli esperimenti dei Ballets Russes e dei suoi primi coreografi<sup>35</sup>: più legittimate nello sforzo filologico ma più inautentiche delle proposte di Shankar negli anni Trenta, il quale fa una riduzione delle danze indiane (prevalentemente attingendo dal Baharata Natyam) per un pubblico europeo, parigino nella fattispecie, operando un adattamento narrativo, musicale e stilistico (cfr. Erdman 1987: in part. 77-86).

In questa prospettiva un aggiornamento e una riconsiderazione delle danze orientali interpretate (con un forte concorso autoriale) da Pavlova devono essere compiuti. Se i balletti esotici di Petipa

<sup>33</sup> "Although works like *Cléopâtre* and *Shéhérazade* were acclaimed as authentic, they were no more 'authentic' than Petipa's Oriental ballets. Petipa's allegiance was to the beauty of the classical vocabulary; Fokine's mission was the reform of ballet. Still, he and his collaborators concentrated on a consistency vision, which created a semblance of accuracy".

<sup>34</sup> "The Orient, based on authentic Arabic, Persian, and Hindu movements, was still the Orient of the imagination. [...] dancers with bare feet, performing mostly with their arms and torsos, constituted a concept far removed from Oriental ballet of the time" (Fokine in *ibidem*). Tra i suoi balletti orientali, includiamo, oltre ai già citati e noti *Cléopâtre* e *Shéhérazade*, le Danze Polovesiane dal *Prince Igor*, i minori *Les Orientales*, *Islamey*, *Le Dieu bleu*, *Thamar* e, per certe componenti legate al folklore russo, anche *L'uccello di fuoco*.

<sup>35</sup> In un'ipoetica scala di attendibilità rispetto alle danze tradizionali originarie dell'Asia, specie quelle indiane, si troverebbe al livello più basso i balletti esotici di Petipa, si proseguirebbe nell'orientalismo dei Ballets Russes, posizione condivisa in parte da Pavlova che, col trittico *Oriental Impression*, procede su Fokine, stando dietro le riduzioni occidentali di Uday Shankar, molto prossime alle danze classiche indiane riscoperte e ricostruite a partire dagli anni Trenta. Sulla prossimità tra le produzioni dei Ballets Russes e quelle della Pavlova Company, si veda la valutazione critica di Philip Page del 1927 sull'"Evening Standard" di Londra in occasione della presenza in successione delle due compagnie (ora in Kerensky 1973: 98-99).



funzionavano da vaso di raccolta delle paure dell'uomo europeo di fine Ottocento, proiettate in un Oriente mitico, onirico, riparatore delle profonde angosce di trasformazione della società, confermando la donna eroina, virtuosa e casta, sulle ceneri dei fantasmi femminili romantici (sia Nikiya che Zulma sono o diventano spiriti riesumati da dimenticati balletti romantici); il balletto moderno di Fokine e della compagnia di Diaghilev contribuisce a un'immagine di donna, nuova essenzialmente, seducente e glamour, fatale e voluttuosa, che tanto deve alla linea sinuosa dell'Art Nouveau e alla pittura simbolista francese (Gustave Moreau, *in primis*)<sup>36</sup>, nell'obiettivo di rinnovare il balletto russo traendo nuova linfa dall'alterità orientale, dal diverso *tout court*: "Il mito del Teatro Orientale, ovvero il Teatro Orientale come mito, ha funzionato in Europa fra Ottocento e inizi del XX secolo, come vero e proprio *modello di alterità*, cioè come un modello radicalmente alternativo rispetto al teatro di tradizione occidentale (o più esattamente al teatro dell'istituzione in Occidente)" (De Marinis 2003: 188).

I balletti di ispirazione e a tematica orientale di e con Pavlova non appartengono interamente alle precedenti categorie, e comunque non tutti: parte di questi, come *Ajanta Frescoes, Egyptian Ballet*, o i balletti à la Duncan come *Orpheus* e *Bacchanale* del mestierante Ivan Clustine, sono operazioni in linea con gli orientamenti teatrali europei, non vi è dubbio; tuttavia lo spirito che le anima non soggiace al languore delle morbide linee che Akim Volynsky riconosce nella Nikiya di Pavlova del 1902 (Volynsky 2008: 4850), o dal quale rimane affascinato Jean Cocteau per la Cleopatra interpretata da Ida Rubinstein. Questo discorso vale a maggior ragione per le danze indiane di e con Uday Shankar, il trittico *Oriental Impressions*, la cui rappresentazione nel 1924 in India sollecita un movimento di recupero delle antiche danze classiche. Ram Gopal lo pone infatti alle origini del revival di una tradizione morta e sofferente, in via d'estinzione, come la danza indiana, riattivata proprio grazie alla valorizzazione del potenziale teatrale tradizionale ad opera di Pavlova (incisiva soprattutto con gli strumenti pubblicitari del tempo, come interviste e reportage giornalistici. Cfr. Kerensky 1973: 96).

<sup>36</sup> Si veda, al proposito, l'influenza esercitata dal simbolismo e dalla cultura figurativa e letteraria francese fine Ottocento sul movimento Mir Iskusstva, animato da Diaghilev insieme ai suoi principali collaboratori in seno ai Ballets Russes come Benois e Bakst. Cfr. sulla formazione del Mondo dell'arte, almeno, in italiano, *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel Simbolismo russo*, atti del convegno (Torino, 1982), edizioni e/o, Roma, 1984.

In questo senso è opportuno ripensare tale insieme secondo una prospettiva eurasiatica che superi la divaricazione tra Est e Ovest, tra esotismo e orientalismo europei, valorizzando la simmetria degli apporti e della comunicazione tra i due ambiti culturali. Pavlova fu praticamente una *globe trotter*, non osservante con rigidezza le mode del tempo: la danza indiana diventa nella sua poetica un *objet trouvé* riordinato nei rapporti del suo repertorio e delle sue esigenze, fisiche e animistiche, quando la moda indiana si stava avviando sui binari della scoperta delle danze “classiche” e il furore esotico di una St. Denis era già stato ampiamente celebrato in Europa e si era attestato negli Usa.

Che Anna Pavlova vada inserita nella schiera delle artiste eurasiatiche è un fatto che non può essere sottoposto a giudizio o a rettifica: per la scuola di pensiero cui la scrivente si sente di appartenere, è sufficiente l’inclusione della danzatrice tra i principali esponenti eurasiatici del primo Novecento da parte di Nicola Savarese e di Marco De Marinis. Tuttavia il punto di domanda provocatorio del titolo intende aprire squarci a nuove indagini e sguardi inediti. Alcuni interrogativi richiedono nuove risposte, o meglio, nuove domande devono essere poste per mettere meglio a fuoco l’arte di una delle donne più celebrate del Novecento.

È ormai diventata una fondamentale acquisizione degli studi sull’attore e sul teatro novecentesco l’abbattimento dei confini tra teatro europeo e teatro asiatico, verità ripetutamente espressa da Eugenio Barba (1993: 74) e orizzonte epistemologico dell’antropologia teatrale, fondamentale disciplina da lui animata e posta in essere.

L’attore eurasiatico, rimarca puntualmente De Marinis “è l’attore nuovo del Novecento che arriva a scoprirsi tale, e cioè euroasiatico, soltanto verso la fine di questo secolo, ma in realtà lo era già stato prima, molto prima” (De Marinis 2003: 185). Pavlova non si riconosce esotica, orientale, sacra, non ha il grado di consapevolezza operativa e analitica di un Fokine, il quale si rapporta ad un preciso universo scenico che è anche un *modus operandi* estetico e commerciale. Pavlova è eurasiatica così come lo erano altre sue coetanee che non potevano definirsi tali ma operavano chiaramente secondo questa linea. “L’unità eurasiatica” – precisa più avanti sempre De Marinis – “è [...] nello stesso tempo, un dato di fatto storico novecentesco e una prospettiva critico-operativa, un’“unità attiva”” (2003: 188)<sup>37</sup>. Un’ “idea attiva”, aggiunge Savarese nel suo essenziale *Il teatro eurasiatico*,

<sup>37</sup> Un volume che offrirà un contributo critico ed esaustivo sull’argomento è Marco De Marinis, *Il teatro dell’Altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, la Casa Usher, Firenze (in corso di stampa), nato da anni di militanza ideologica e indagine storico-antropologica in seno all’ISTA.

“nella cultura teatrale moderna, uno dei risultati del pensare il teatro non come letteratura ma come crogiuolo di esperienze innovative ed essenziali alla definizione della scienza teatrale e delle tecniche creative dell’attore” (Savarese 2002: IXX). Basterebbe forse un’immagine della collezione privata di Pavlova per valutare l’orizzonte onnicomprensivo, *transculturale*, in cui si è sempre mossa la sua arte. Si tratta di una foto (fig. 3) di non particolare interesse, in apparenza, per il soggetto in sé – una foto di gruppo che attesta il passaggio in Giappone e la vicinanza ai suoi teatri tradizionali – e che tuttavia arriva a essere profondamente commovente e pregnante. Ad un primo sguardo il centro della massa che le quattro figure costruiscono converge nella dolcezza della (mancata mamma) Pavlova, la quale dondola fra le braccia il cadetto del maestro kabuki Kikugoro VI, chino alle sue spalle accanto alla moglie. Anna è in bianco con un abito da pomeriggio al polpaccio, maniche corte per la stagione caldoumida, e l’immancabile cappello, in paglia a larghe tese; Kikugoro indossa un abito di fattura occidentale non formale, il *sutsu*, mentre la moglie veste un kimono da giorno, senza particolare qualità; solo il piccolo è in abito “da festa”, per così dire, con una fantasia stilizzata, rompendo la scala di grigi che ordina la foto. Lo sfondo è in parte identificabile, ci troviamo in un giardino, probabilmente il patio di una abitazione, come si può inferire dalla vetrata sul retro e dalla sponda di grossi ciottoli in primo piano dove siedono le due donne.



3. Pavlova col maestro Kikugoro VI, sua moglie e il figlio più piccolo (1922).

L'immagine vuole coscientemente restituire molto più dell'intimità e della confidenza – lo dice la scelta della posa, l'organizzazione dei ruoli, la vicinanza dei soggetti, l'abbraccio di Pavlova al bambino, gli abiti informali – col maestro e la sua famiglia. La foto fa trapelare spontaneità e preparazione nella composizione del gruppo, compostezza e improvvisazione (la mano di Kikugoro pare allontanare una sigaretta ancora accesa), frutto forse di un momento, di un guizzo di spirito che si fa vezzo nel particolare rivelatore dell'arte aperta di Pavlova. È qui che tutta la forza dell'immagine si condensa: nel primo piano del suo piede destro, accuratamente accessoriatato per lo scatto fotografico. La scarpina, forse in seta, con tre cinturini alla greca, senza tacco, usata come calzatura di moda negli anni Venti e anche come scarpetta di scena per le danze "classiche", d'ispirazione duncaniana, "calza" il *tabi*, saldalo in legno con infradito usato in Giappone sulla scena (e fuori scena).

Non si potrebbero meglio esprimere e sintetizzare l'incontro e il confronto di culture così distanti e le modalità e gli esiti di simile intesa: Pavlova guarda con rispetto alle tradizioni teatrali degli altri mondi, prendendo le distanze dall'etnocentrismo occidentale produttore di gusti passeggeri e di colonizzazioni estetiche. In quel piede, così spontaneamente e nello stesso tempo sofisticatamente esposto, è descritto un mondo, anzi una cultura, quella teatrale russa che ha stabilito fecondi rapporti con la tradizione nipponica, ma anche quella teatrale del XX secolo, una cultura, appunto, eurasiatica, se non *orientecentrica*, senza vincitori né vinti.

Quando il Cigno inventò la Pavlova. Intermezzo

Pavlova è una grande spontanea, un'istintiva, che si manifesta nella danza.

(André Levinson, *Anna Pavlova e la leggenda del cigno*, 1929)

Pavlova è una grande spontanea, un'istintiva, che si manifesta nella danza. (André Levinson, *Anna Pavlova e la leggenda del cigno*, 1929)



4. Pavlova con Jack nel parco di Ivy House.

L'interpretazione del celebre assolo, trasumanato di lì a poco in un'icona dell'arte sua e di questa rimasto unico superstite insieme a *Les sylphides*, era per Pavlova molto più di una semplice danza – basti pensare al rapporto, per così dire, carnale che era riuscita a conquistare coi cigni di Ivy House, ai quali si stringe in sensuali abbracci che ricordano la mitica copula di Leda con Zeus in forma anatide (figg. 34). L'aura mitica di cui è circondato non lascia molto spazio alla sua profanazione essendo diventato da una parte un oggetto di culto, in virtù della celebre pellicola che lo registra in una interpretazione matura, dall'altro il banco di prova e la consacrazione di ogni grande ballerina<sup>38</sup>. Diverse anche le versioni sulla sua genesi: Fokine non l'avrebbe pensato per Pavlova, scrive Levinson (1990: 54), ma per un'altra, imprecisata danzatrice che lo rifiutò con disprezzo. Tuttavia il noto critico parla di Pavlova come della vera creatrice del solo e in questo senso anche il più (auto)accreditato Dandré ne precisa l'apporto decisivo ricordandone l'impulso originario: *La morte del cigno* “era il lavoro di un momento di ispirazione [...]. L'idea venne in mente a Pavlova e in circa un'ora Fokine lo compose” (Dandré 1932:32)<sup>39</sup>. L'idea, dunque, la prima impressione avevano

<sup>38</sup> Il cammeo è stata salvato dall'oblio grazie alle interpretazioni di Galina Ulanova, Yvette Chauviré e Maja Plisetskaja, cui potremmo aggiungere oggi, nelle sue più alte e memorabili esecuzioni, i nomi di Natalia Makarova e Susan Jaffe, la quale performò il solo nel varietà televisivo di festeggiamento del nuovo Presidente degli Stati Uniti nel 1989 (era, allora, George Bush) riconnettendosi alle performance di Pavlova nei vaudeville americani e all'Hippodrome londinese – quest'ultimo, in particolare, le costò il vilipendio pubblico di Diaghilev (cfr. Smakov 1987: 5-6; Scholl 1994: 46-47).

<sup>39</sup> “The dance was the work of a moment of inspiration [...]. The idea appealed to Pavlova and in about an hour Fokine composed”.

guidato la composizione a partire da costrizioni formali come la scelta musicale.

In rapporto all'idealità espressa negli atti bianchi del *Lago* da Odette, interpretata a più riprese e in diverse soluzioni nell'arco della sua vita scenica, l'elegia di Fokine-Pavlova, ispirata pare dai versi di Bal'mont sull'omonimo componimento (*Umirajuščij lebed'*, "La morte del cigno"), apparve da subito audace e originale, sebbene ironica e quasi blasfema per la sintesi anti-narrativa e antivirtuosistica del capolavoro tardo-romantico di Petipa-Ivanov, dal quale attingeva un medesimo vocabolario sottraendolo all'orizzonte di senso fornito dalla storia di amor fatale ed eterne opposizioni.

"Il cigno di Fokine – malgrado la brevità – è uno studio in eccesso", osserva Tim Scholl nel suo studio sul revival classico e l'apertura del balletto alla modernità,

"una calcolata storia strappalacrime la cui autoparodia occhieggia sotto la superficie della performance stessa. [...] *Il Cigno* non è altro che il manifesto del nuovo balletto, il cui solletico al vecchio non dovrebbe durare più a lungo [...]. Il balletto 'bien fait', evolutosi solo in tempi recenti, viene effettivamente tagliato a favore di una composizione più organica di parti espressive." (Scholl 1994: 47)<sup>40</sup>

Donatella Gavrilovich, a proposito della "sezione aurea" del balletto pietroburghese di cui Fokine rappresentò la frangia radicale, parla per la miniatura coreografica di abbandono del virtuosismo e degli sterili clichés in favore della "creazione di immagini poetiche affidate nella loro resa all'abilità tecnica della ballerina cui Fokine chiese di rendere espressiva ogni parte del corpo e non solo, come era solito, delle gambe" (Gavrilovich 1997: 171). E noto è l'intervento di Fokine in forma di lettera sul "Times" londinese del 6 luglio 1914, dove sintetizza i 5 fondamentali punti della nuova coreografia, tra cui l'essere espressivi con tutto il corpo, "dalla testa ai piedi".

Nella registrazione tarda del cameo solistico è fin troppo chiara, ad una prima e anche ingenua visione, la sua qualità intuitiva, impressionistica. Il gesto di Pavlova è fresco e spontaneo, quasi *naturale*, e suggerisce a tratti un'invenzione poetica subitanea e personale su una partitura musicale

<sup>40</sup> "Fokine's Swan – brevity notwithstanding – is a study in excess "a calculated tear-jerker whose self-parody lurks below the surface of each performance. [...] *The Swan* amounted to a manifesto of the new ballet: no longer would the titillations of the old ballet [...]. The ballet 'bien fait', only recently evolved, was effectively truncated in favour of a more organic assemblage of expressive parts" .

fissa e una coreografia mobile e componibile aperta all'improvvisazione.

Non è stato abbastanza valorizzato l'aspetto immediato e spontaneo di questa danza che molto risente della viva visione di Isadora Duncan, come è tra l'altro documentato: la valorizzazione espressiva ed emotiva delle spalle, la morbidezza delle linee, quasi flou, del corpo che si adagia mollemente a terra, o l'incedere in punta con le braccia tese e sollevate, sono tutti tratti di perfetta marca isadoriana.

La stessa Pavlova in un'intervista del 1913 non insabbia il nobile riferimento e legittima l'interpretazione plastica e "libera" di quello che la storica Vera Krasovsakiya e Galina Dobrovolskaia chiamavano "monologo", con riferimento alla drammaturgia cechoviana<sup>41</sup>. Sarà infatti Pavlova stessa a confessare ad Anna Duncan, una delle tante figlie adottive della grande danzatrice americana, che la liquidità delle sue braccia come ali del cigno veniva da Isadora, amica con la quale stabilì un rapporto durato nel tempo e basato su stima e ammirazione reciproca<sup>42</sup>. Krasovskaya, che ha confutato le retrodatazioni di Fokine a proposito delle sue creazioni più debitorie dello stile Duncan (*Acis e Galatea* e *Daphnis et Chloé*), rimarca inoltre la qualità impressionistica legata alla natura spontanea delle danze di Isadora, provando che l'improvvisazione e la "music visualization" erano possibili anche dentro i confini dell'idioma classico. Kay Bardsley rintraccia ulteriori elementi duncaniani nella *Morte del cigno*, in particolare in relazione al movimento delle braccia e del busto, riferiti al Preludio n. 20, op. 28 di Chopin (ancora oggi nel repertorio delle Isadoriane), ed eseguito da Isadora nel primo soggiorno a Pietroburgo del 1904 (il *Cigno* di Fokine debuttò solo due settimane dopo la seconda visita di Duncan in quella città nel 1907). Il preludio romantico, intitolato da Maria Theresa Duncan *The Clouds* (Nubi), faceva da tappeto emotivo ad una danza di dolore dove il movimento delle braccia conferiva enfasi al gesto di allontanare i tristi pensieri. Quando Duncan lo eseguì nel 1904 Nikolai Shebuev ne riferì come di una "danza funebre" (Krasovskaja in

<sup>41</sup> Circa le prossimità e i paralleli, quando non veri e propri contatti e scambi, con le vicende teatrali e la drammaturgia europea, da rimarcare sono le isomorfie con la rarefatta e spartana scena simbolista.

<sup>42</sup> Cfr. Duncan (2003: 117-118). L'unico motivo di contrasto tra le due, ma consumatosi a distanza e mai di persona, si registra in occasione del celebrato rientro in America nel 1922 di Isadora dopo un ennesimo viaggio nella Russia sovietica, in concomitanza con la tournée orientale di Pavlova (che si trovava allora a Hong Kong). Le principali testate americane titolavano "Il ritorno di Isadora" e "Duncan va in rosso", con riferimento alla sciarpa scarlatta che sventolava davanti al suo pubblico e ai motti rivoluzionari che intonava. Per la prima volta Pavlova era rimasta indignata da simile iniziativa della collega e amica e del resto già i bolscevichi la stimavano una simpatizzante dell'Occidente, incapace di restituire un'immagine adeguata della nuova Russia (cfr. Algeranoff 1957: 87-88; Money 1982: ).

Souritz 1999: 111).

La musica, in particolare secondo la funzione di cui la investiva Fokine, svolge anche per Pavlova l'importante ruolo di paesaggio emotivo, creatore di un'atmosfera e di un clima spirituale, dalla fase creativa fino alla disposizione spirituale della sala (cfr. Lazzarini 1980: 89)<sup>43</sup>. Le possibilità sinfoniche del balletto classico non furono però da lei esplorate con convinzione, almeno non con i risultati di *Chopiniana* (poi *Les sylphides*) del partner Fokine; tuttavia la tendenza alla fluidità degli arti superiori e quello che Lubov Blok, moglie del poeta simbolista Aleksandr Blok, chiama "movimento cantilena", l'ondoso moto ipnotizzante, particolarmente adatto alle composizioni romantiche, contribuiscono alla creazione di uno stile personale, da Yury Belyaev definito "danza melodeclamazione", con riferimento a quella forma di recitazione drammatica con accompagnamento musicale in voga nella San Pietroburgo del tempo. Esempio nel conciliare le due tendenze, ritmico e melodico, classico e plastico, libero e strutturato, è *Rondino*, rara coreografia ascrivibile alla stessa Pavlova e realizzata in Sud Africa su musica di Beethoven-Kreisler. Qui delle emozioni fuggitive avevano preso forma in idiomi classici, come testimonia Dandrè:

"La danza prendeva forma in modo spontaneo e semplice, nella maniera più naturale possibile d'esprimere la sua idea. [...] Non ho mai visto Pavlova lavorare davanti ad uno specchio. La danza si formava nella sua anima, se posso così esprimermi; e quando la percepiva dopo aver ascoltato la musica suonata e risuonata diverse volte, come se gradualmente la danza si fondesse con le figure concepite dalla sua mente, lei cercava di esprimerla, prima attraverso il movimento delle braccia che erano marcatamente eloquenti, poi, come se ascoltasse il canto nella sua anima, lentamente traduceva il movimento in danza." (Dandrè 1932: 35)<sup>44</sup>

Se non sapessimo di chi si stesse parlando, saremmo autorizzati a pensare a Isadora Duncan.

Una certa aria di famiglia: la Duncan e le altre

Il suo bel viso aveva i lineamenti seri di una martire.

<sup>43</sup> Sull'estensione sinfonica delle possibilità del balletto, si vedano le note di Lubov Blok in Souritz (1999: 110).

(Isadora Duncan, *La mia vita*, 1927)

Si racconta che a uno spettatore complimentoso con la Duse per la sua dorata voce, che l'aveva trasportato in un mondo di fiaba, l'attrice avesse replicato: "Ah, invece io quel mondo incantato l'ho visto proprio ieri, era Anna Pavlova" (cfr. Dandr  1932: 321). Sfogliando i repertori fotografici della nostra ballerina si viene colti spesso da una vertigine accompagnata da spaesamento: le sovrapposizioni e interferenze con l'attrice divina e la danzatrice libera (figg. 67), gi  intimamente legate da medesime divoranti passioni e amicizie artistiche, potrebbero sembrare molto pi  di semplici concomitanze: l'indipendenza professionale, la svolta operativa nel modo di praticare e intendere l'arte, le morti anzitempo senza preavviso, per lo pi  consumate tragicamente. C'  un'intima tensione che le lega, un'aria di famiglia in superficie, una corrispondenza poetica nella sostanza<sup>45</sup>.



5. e 6. Anna Pavlova e Isadora Duncan posano per il richiestissimo fotografo Arnold Genthe.

Dell'influenza di Duncan su Pavlova si   in parte riferito, svariate furono le coreografie che a lei si ispirarono nei soggetti, nelle forme, nelle scelte musicali: *La Nuit*, *Orpheus*, *La rose mourante* (che gi  nel titolo riecheggia *Rose Petals* di Duncan, oltre al ben pi  celebre *Le Spectre de la rose* di

<sup>44</sup> "The dance shaped itself spontaneously and simply as the most natural way of expressing her ideas. [...] I've never seen Pavlova at work before a mirror. A dance formed itself in her soul, if I may say so; and when she felt it, a after hearing the music played through several times as if gradually merging it into the figures formed in her mind, she would endeavour to express it, first by the movements of her arms which were remarkably eloquent, and then, as if listening to the song in her soul, she would slowly translate the movements into dance".

<sup>45</sup> Sulle concomitanze poetiche e le analogie stilistiche di Duse-Duncan, si veda la proposta di Franco (2009).

Fokine) e poi il repertorio russo attinto da Gorskij via Mordkin, il partner ideale di Pavlova, che fu assistente del *régisseur* moscovita: *Bacchanale*, *Narcissus* e altre coreografie alle origini della riforma moderna del balletto<sup>46</sup>. Come *En Orange*, duetto romantico del 1911, su musica di Ernest Guiraud, allestito da Pavlova nel parco di Ivy House, la maestosa dimora a Golden Greens di Londra, abitata dal pittore Turner, da lei acquistata nel 1912. Per inaugurarla scelse la soluzione di una pastorale danzante. La stampa trasforma il party in evento, parlando della salita per Ivy House come “la via del paradiso” e della splendida scenografia che Lincoln Green avrebbe potuto fornire al programma di danze. L'anonimo cronista del “Daily Exspress” fornisce il resoconto più dettagliato di quel pomeriggio di giugno descrivendo una sorta di bacchanale dove Pavlova, avvolta in panneggi di mussolina color arancia, si abbandonava nelle braccia di un pastore ricoperto di pelle di montone (Lazarini 1980: 133). La documentazione fotografica è semplicemente fantastica, duncanismo allo stato puro (figg. 89).



7. Pavlova e Novikoff in un passaggio di *En orange* eseguito nel parco di Ivy House per l'inaugurazione del 1912.

Del resto il nome di Pavlova, nel bene o nel male, non riesce a tenersi lontano da quello di Duncan.

<sup>46</sup> Cfr., almeno, Scholl (1994), Lo Iacono (1995: 350-361), Gavrilovich (1997), Souritz (1999).

Se Levinson le pone agli antipodi – la primitiva fauvista e l’alessandrina mallarmeana – Hyden trova necessario il paragone per pari grandezza di genio:

“Non sarebbe conveniente comparare l’arte di Anna Pavlova a quella di qualsiasi altra ballerina di oggi. Tuttavia un confronto deve essere fatto tra la sua arte e quella di una grandissima danzatrice il cui nome è sinonimo in qualche modo di perfezione: Isadora Duncan. Il confronto non è facile, poiché le due donne appartengono a due distinti universi. [...] Tralasciando inutili paragoni tra i due rispettivi geni, possiamo terminare con una riflessione che mette a punto la questione: si può constatare che Anna Pavlova, avendo una volta visto Isadora Duncan, imitò in seguito la sua danza nel più piccolo dettaglio; non si può comunque negare che anche Isadora Duncan imitò Pavlova.” (Hyden 1931: 20)<sup>47</sup>

Hyden chiude senza precisare il contributo della russa all’arte dell’americana, ma la frequentazione delle due donne, che dal 1904 continuarono a incrociarsi e incontrarsi tra Europa e Stati Uniti, va al di là della polarità delle loro manifestazioni (furore divistico, da una parte, rinascita ellenica dall’altra).



*8. Anna Pavlova à la grecque nel giardino di Ivy House.*

<sup>47</sup> “Il ne serait pas raisonnable de comparer l’art d’Anna Pavlova à celui d’aucune autre danseuse actuellement vivante. Mais il y a une comparaison qui doit être faite entre son art et celui d’une très grande danseuse dont le nom est synonyme d’une sorte de perfection – Isadora Duncan. La comparaison n’est pas facile, car les deux femmes appartiennent à deux univers différents. [...] Sans faire de comparaison inutiles entre le genie de ces deux grandes danseuses, nous pouvons terminer sur une réflexion qui met la question au point: On ne peut contester qu’Anna Pavlova, ayant vu une fois Isadora Duncan, imita ensuite sa danse dans le moindre details, mais on ne peut non plus nier qu’Isadora Duncan imita Pavlova”.

Per entrambe la danza era una religione, tradotta in differenti manifestazioni ma medesime intenzioni. Shankar nell'anno e mezzo di avviamento professionale che svolge al fianco di Pavlova annota il duro lavoro in cui tutta la troupe era impegnata, un lavoro innalzato a divinità ("To them, work was like their God". Kerensky 1973: 95). Prima di lui Edward Caton, danzatore in compagnia, era rimasto straordinariamente colpito e ammaliato dalla metamorfosi di Pavlova in *Oriental Impressions*, arrivando a esclamare: "Si trasforma in una danzatrice orientale" (ibidem). Pavlova assorbe molto di più di semplici movimenti da Duncan, ne travasa la visione religiosa, ne rende concreta la forza spirituale in un altro idioma che usa una tecnica (contro natura), ne applica i principi. Ma soprattutto è attraverso Duncan che comprende lo spirito della danza, che ne rende evidente a se stessa l'essenza, come si deduce dall'esortazione mossa al suo partner Algeranoff: "Sii la tua parte, non eseguirla soltanto" ("be your part, don't just *do it*". Algeranoff 1957: 73)<sup>48</sup>.

In una preziosa intervista sulla rivista americana "The Dance" del 1926, che potrebbe essere bollata di *naïveté*, Pavlova promuove a diversi gradi definizioni della danza (non parla mai di balletto) e, secondo un lessico apparentato con quello di Duncan ma imbevuto di simbolismo russo, ricorre spesso alla metafora del volo e dell'elevazione verso il regno dei sogni, al di sopra del grigiore della vita e della sua triste realtà:

"L'Arte non è meramente un mezzo per soddisfare i capricci di una generazione o ritrarre la vita così com'è. L'Arte è preghiera, amore, religione. L'Arte esprime il bisogno di una libertà più grande di quella che i mortali possiedono e di una maggiore bontà di quella conosciuta dall'uomo. Se queste cose possono essere espresse attraverso "la naturalezza", allora "la naturalezza" è arte. Ma se qualcosa di più naturale è necessario per parlare del volo della fantasia, del tessuto dei sogni, del luminoso sorgere di gioiosi pensieri, del nostro stupore e gioia nella magnificenza dell'universo, del nostro arrampicarsi verso stelle, e se questo qualcosa esprime pienamente questi sconosciuti e remoti desideri, certamente questo qualcosa è l'Arte."  
(Kerensky 1973: 102)<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Algeranoff riporta l'imperativo di Pavlova collegandolo alle strategie immedesimative del teatro Nō, in relazione al passaggio nella Stanza dello Specchio (Mirror Room), dove l'attore ordina gli ultimi dettagli e accessori del suo costume prima di entrare in scena. Algeranoff coglie l'essenza, o meglio, interpreta quel passaggio come la fase determinante di ogni attore giapponese per entrare con tutta naturalezza nel personaggio, guardandosi trasformato nel costume e dal trucco che richiede la sua parte (Algeranoff 1957: 72).

<sup>49</sup> "Art is not merely a medium for catering to the whims of one generation or of portraying life as it is. Art is prayer,

Il primo marzo 1931 sulla rivista edita a New York “Novoe Russkoe Slovo” esce il resoconto di diverse serate organizzate da Mr. John Martin per Miss Graham. Si trattava di dimostrazioni spettacolo con dibattito, autorevolmente animate dal critico del “New York Times” e della rivista “School of Social Reserch”, per il cui istituto promuoveva ogni venerdì incontri con artisti emergenti. Il minuzioso “verbale”, con trascrizione di domande e risposte, è a firma di M. (Michail) Fokine, che all’epoca aveva cinquant’anni e arrancava artisticamente tra New York, Buenos Aires e Parigi, prima degli ultimi fuochi accanto a Ida Rubinstein e ai Ballets Russes de Montecarlo di René Blum. L’articolo si intitola *A melancholy art*<sup>50</sup> e prende avvio da alcune riflessioni sull’espressione del dolore nella danza per approdare ad una proposta del modernismo come “condizione temporanea”, un periodo dell’evoluzione dell’arte che ha interessato anche il balletto. Naturalmente l’oggetto del contendere era la posizione che la nuova danza, qui rappresentata da Graham, voleva rivendicare nella scala dei valori artistici banalizzando il linguaggio del balletto, riconosciuto come desueto, innaturale e soprattutto “orribile” quando tenta innesti con la danza greca. Fokine osserva con grande attenzione ogni singolo atteggiamento e registra parola per parola le risposte date da Miss Graham che, alla domanda di una spettatrice su cosa pensasse del balletto, risponde con certa involontaria irriverenza: il balletto è una delle forme in cui si dà la danza, in quel caso non ci si può sottrarre al fascino di Pavlova, soprattutto quando la ballerina si inchina al termine delle sue danze: “Si inchina benissimo...”, rincara la madrina della modern dance.

Fokine era ormai arrivato al limite della sopportazione e la sua apertura mentale non poteva reggere oltre: sbotta e dà lezioni di stile e di storia all’inebetita Graham che cercava di arginare l’indivoltato uditore impegnato in bizzarre dimostrazioni, suscitando ammirazione e divertimento nel pubblico, il suo (di lei) pubblico. Finché Mr. Martin non interviene da buon arbitro pacificatore: “Mr. Fokine non possiamo continuare questo argomento. Il balletto ha il suo posto così come la danza modernista; ha avuto l’opportunità di dir le sue cose per tre secoli, l’arte moderna lo farà

---

love, religion. Art expresses the need for greater freedom than mortals possess and greater goodness than is known to man. If these things can be conveyed by “naturalness”, then “naturalness” is art. But if something more than natural is necessary to tell of the flight of fancy, of the fabric of dreams, of the bright surging of joyous thoughts, of our wonder and delight in the magnificence of the universe, of our grasping toward the stars, and if that something successfully expresses these strange and remote desires, certainly it is Art”.

<sup>50</sup> Riportato in Dandré (1932: 270-276).

forse in tre settimane” (Dandré 1932: 275)<sup>51</sup>. Dopodichè Miss Graham, al suono del nome dello sconosciuto, esclama: “Non sapevo di parlare con Mr. Fokine” – e subito dopo – “Non ci saremmo comunque compresi” (Dandré 1932: 276).

Anna Pavlova partecipò come molti altri all’euforia euritmica del neonato istituto di Jaques Dalcroze a Hellerau. Lo visitò con tutta probabilità negli stessi anni in cui la compagnia di Diaghilev frequentava gli incriminati circoli con l’intermediazione del principe Volkonskij<sup>52</sup>. Ricostruendo le tournées europee, Pavlova passò da Dresda nel 1912, quindi nel 1914, mentre fervevano i preparativi bellici, tanto che con difficoltà riuscì a rientrare a Londra da Berlino. Dandré riferisce di due sue missioni nella città giardino, da *ballerina assoluta* e ormai celebre. Dalcroze stesso l’accoglie per una visita guidata alla struttura tecnologicamente all’avanguardia, poi, sotto il suo severo sguardo, Pavlova poté assistere a due lezioni in corsi di diverso grado: risoluzioni di problemi ritmici da tradurre in movimento, quindi esercizi ginnici al battito ritmico del maestro. Ne rimase ammirata. L’applicazione di quel metodo di istruzione ai ballerini poteva dispiegare benefici effetti sulla comprensione e resa musicale delle forme coreografiche, pensava Pavlova, e nello studio di Dalcroze domandò quanto tempo fosse necessario per rendere visibile una simile pedagogia nel lavoro in scena. La risposta fu quantomeno amara nelle prospettive di Pavlova: “non meno di cinque anni” (ivi: 264). Nel 1914 tornò a Dresda e non mancò di passare da Hellerau per vedere gli allievi della scuola e le loro lezioni. Ne uscì ulteriormente rafforzata nella sua prima impressione e la conoscenza di musicisti che impiegavano le loro vacanze nel noto istituto per apprendere la ritmica e diventarne docenti fece fantasticare l’ospite sull’efficacia di tale insegnamento nei compositori per balletto e nei suoi direttori d’orchestra: la comprensione delle composizioni di danza si sarebbe immediatamente resa chiara e comunicabile<sup>53</sup>.

Dopo undici anni di assenza torna in Germania accolta da una temperie artistica molto diversa

<sup>51</sup> “Mr. Fokine we cannot continue this argument. The ballet has its own field and so has modernist dance. The ballet has had the chance of saying its say for three centuries. Modern art will perhaps say it in three weeks”.

<sup>52</sup> Cfr. il fondamentale, al riguardo, Calvarese (2002-2003: 167-233).

<sup>53</sup> Di tutt’altro parere la collega Bronislava Nijinska, sorella di Vaslav Nijinskij, la quale fece visita all’istituto di Hellerau su invito di Diaghilev. Qui farà la conoscenza di Miriam Rambert (poi Marie Rambert), la futura collaboratrice del fratello per il *Sacre*, scrivendo nelle sue memorie di quell’episodio (1992: 454-455): “Il ritmo non può essere insegnato, si può soltanto sviluppare. Non c’è un singolo ballerino che non abbia un innato senso del ritmo, altrimenti egli sarebbe una frana e difficilmente danzerebbe in una compagnia di balletto. L’istituto di Dalcroze è un sanatorio per bambini che hanno bisogno di aiuto per sviluppare la loro coordinazione corporea e il loro senso del ritmo”.

rispetto agli anni in cui l'aveva frequentata. L'isolamento e l'embargo postbellico avevano prodotto un microclima altamente fertile per lo sviluppo di un'arte nazionale moderna nei diversi campi di espressione. Il balletto vegetava in istituzioni che sopravvivevano a loro stesse e il nuovo credo di Laban aveva riscosso successo di critica e riconoscimenti istituzionali: la scuola di Mary Wigman a Dresda riceveva sovvenzioni municipali ed era il tempio della nuova danza in Europa. Tuttavia Pavlova non conosceva Wigman e alle domande insistenti dei giornalisti in conferenza stampa fece attendere la risposta dopo una visita ufficiale alla suddetta scuola. Pavlova contattò Wigman per ricevere da lei un invito a visitare l'istituto e a presenziare ad alcune lezioni. L'invito non tardò ad arrivare come la ressa di giornalisti all'uscita della scuola in attesa del verdetto della diva russa. Ancora una volta Pavlova rinviò il giudizio in attesa di apprezzare le allieve in scena in un vero e proprio spettacolo che riuscì a vedere soltanto a Monaco, tempo dopo, in una performance notturna. Assistendo alle lezioni aveva subito pensato alle concordanze con gli esercizi di Dalcroze e apprese dai giornalisti la filiazione delle due scuole di pensiero, pur tuttavia, a detta di Dandré, Pavlova fu lapidaria sulla danza della tedesca: "Non posso dire niente della sua arte perchè non è di arte che si tratta. Wigman dovrebbe essere considerata un esperimento, una ricerca successiva a nuove aperture, che alla fine non produce niente di veramente grande perchè manca dell'elemento fondamentale: la bellezza" (Dandré 1932: 268)<sup>54</sup>.

Keith Money riporta una versione dei fatti più sintetica ma decisamente diversa e sicuramente più attendibile<sup>55</sup> – Dandré era troppo preoccupato nella sua biografia di restituire un'immagine della danzatrice foriera di un nuovo gusto nel popolo tedesco, rieducatrice del pubblico e soprattutto promotrice della rinascita del balletto in Germania. Secondo Money, Pavlova e il suo team tornarono dalla scuola di Dresda con grande sorpresa e un effetto positivo contrariamente ai loro pregiudizi – e del resto dall'altra parte non mancava chi aveva potuto apprezzare l'espressività liquida delle braccia della russa nel suo *Cigno*. Wigman offrì a Pavlova in segno di riconoscenza l'insegnamento di un suo solo "moderno" e, a quella sfida, educatamente la russa restituì la pariglia

<sup>54</sup> "[I] could say nothing of her art, for there was no art, and what Wigman did must be considered an experiment, a quest after new paths, which was not likely to end in anything really great because it lacked the chief element – beauty".

<sup>55</sup> Cfr. l'impressione ed esperienza di Algeranoff presso la Wigman Schule dove si reca su indicazione di Max Terpis, coreografo svizzero allo Staatsoper, che aveva frequentato la scuola di Dresda (Algeranoff 157: 130, 156).



ponendo la condizione che anche lei facesse la stessa cosa con una sua danza.

Aldilà dell'amichevole scontro tra le due divaricate scuole di pensiero, di cui non si è più parlato, 'Pavlova – prosegue Money – rimase profondamente impressionata da Wigman e i suoi stessi danzatori le dissero “Potremmo veramente restare qui tre anni”. Dandré era terrorizzato che tale entusiasmo facesse saltare la tournée in corso' (Money 1982: 347)<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> “Pavlova was very impressed by Wigman and told her own dancers, ‘We should really stay here three years’. Dandré was terrified that an enthusiasm such as this would actually result in a tour being halted”.

### Bibliografia

ALGERANOFF, HARCOURT

1957 *My years with Pavlova*, William Heinemann LTD, MelbourneLondonToronto.

BARBA, EUGENIO

1993 *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna.

CALVARESE, ORNELLA

2002/03 *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, "Teatro e Storia", n. 24.

CHAPLIN, CHARLES SPENCER

1964 *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano.

DANDRÉ, VICTOR

1932 *Anna Pavlova in Art and Life*, Cassel & Co. Limited, London.

DE MARINIS, MARCO

2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.

2003 *L'attore eurasiatico: dall'esotismo al transculturalismo*, "Revista de Estudos Orientais", n. 4, pp. 185-194.

2011 *Il teatro dell'Altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.

DUNCAN, ISADORA

2003 *La mia vita*, a cura di E. Casini Ropa, Dino Audino Editore, Roma.

ERDMAN, JOAN L.

1987 *Performance as Translation. Uday Shankar in the West*, "The Drama Review", n. 1.

FRANCO, SUSANNE

2009 *Eleonora Duse e Isadora Duncan. Soggettività, immaginari, rappresentazioni*, in M.I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture, Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma.

GAVRILOVICH, DONATELLA

1997 *Introduzione a L'officina permanente: Russia e URSS tra riforma della danza e rivoluzione del corpo*, in S. Carandini, E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore Roma, pp. 147-185.



HYDEN, WALFORD

1931 *La Pavlova*, Gallimard, Paris, 5° ed. (tr. francese dall'originale inglese, *Anna Pavlova. The Genius of Dance*, 1931).

JOWITT, DEBORAH

1988 *Time and the Dance Image*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

KERENSKY, OLEG

1973 *Anna Pavlova*, E.P. Dutton & Co., New York.

LAZZARINI, JOHN E RITA

1980 *Pavlova. Repertorie of a Legend*, Schimer Books New York, Collier Macmillan, London.

1985 *Pavlova Impressions*, Gorge Weidenfeld & Nicolson LTD, London.

LEUCCI, TIZIANA

2005 *Devadāsī e Bayadères tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX sec.)*, Clueb, Bologna.

LEVINSON, ANDRÉ

1929 *Danse aujourd'hui*, Actes Sud, Arles.

*André Levinson on Dance. Writings from Paris in the Twenties*, a cura di J. Acocella, L. Garafola, University Press of New England, Hanover & London.

LO IACONO, CONCETTA

1995 *Il balletto in Russia*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, Utet, Torino, pp. 297-390.

MONEY, KEITH

1982 *Anna Pavlova. Her Life and Art*, Collins, London.

NIJINSKA, BRONISLAVA

1992 *Early Memoirs*, Duke University Press, Durham London.

PAVLOVA, ANNA

1922 *Pages de ma vie*, in V. Svetloff, *Anna Pavlova*, Brunoff Éditeur, Paris, pp. 115-130.

POIRET, PAUL

2009 *Vestendo la Belle Epoque*, excelsior 1881, Milano (ed. or. *En habillant l'époque*, Grasset, Paris, 1930).

RUFFINI, FRANCO

1996 *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpomente*, Il Mulino, Bologna.

### SAVARESE, NICOLA

1992 *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Laterza, RomaBari.

1997 *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale del 1931*, Textus, L'Aquila.

2002 *Il teatro eurasiatico*, Laterza, RomaBari.

### SCHOLL, TIM

1994 *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, Routledge, London-New York.

### SCHRADER, PAUL

2002 *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Milano (ed. or. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer* [1972], Da Capo Press, New York, 1995).

### SINIBALDI, CLARA

1997 *Il corpo spirituale. Sulle tracce della danza sacra contemporanea*, in "Teatro e Storia", n. 19, 1997, pp. 131-159.

1998 *Danza sacra in Occidente?*, in "Rivista Liturgica", n. 23, 1998, pp. 391-402.

1999 *Idee per una filosofia della danza*, in "Comunicazioni Sociali", Anno XXI, n. 3, pp. 381-415.

2009 *Filosofia e danza in dialogo. Quando la filosofia illumina la danza come pensiero dell'essere ed esperienza del divino*, in "Danza e Ricerca", Volume I, n. 0, pp. 79-106.

### SMAKOV, GENNADY

1987 *Anna Pavlova*, in *I grandi danzatori russi*, a cura di S. Trombetta, Gremese Editore Roma.

### SOURITZ, ELIZABETH

1999 *Isadora Duncan and Prewar Russian Dancemakers*, in L. Garafola, N. Van Norma (a cura di), *The Ballets Russes and Its World*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 97-115.

### SVETLOFF, VALERIAN

1922 *Anna Pavlova*, Brunoff Éditeur, Paris.

### TORRANI, PAOLA

1928 *La tournée italiana di Anna Pavlova: 30 marzo-9 maggio*, in P. Veroli e J. Sasportes (a cura di), *1900-1950. Alla ricerca dell'Ottocento perduto*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 143-165.

### VOLYNSKY, AKIM

2009 *Ballet's Magic Kingdom. Select Writings on Dance in Russia 1911-1925*, Yale University Press, New Haven-London.

### Abstract – IT

Prima diva nella costellazione di nuove star dello spettacolo novecentesco, Anna Pavlova visse unicamente nello spirito e nella missione della danza come forma d'arte e stile di vita. Senza temere i rischi del solipsismo, si lancia nell'avventura di una compagnia tutta sua dopo il clamore parigino dei Ballets Russes. Il suo coraggio, la sua curiosità, il suo genio artistico la portano a viaggiare per i cinque continenti senza sosta, a scoprire danze tradizionali, a praticarle essa stessa, come quelle *kabuki*, apprese non senza sofferenze in Giappone nel 1922. Presentata nella vulgata come paladina della tradizione classicoaccademica, Pavlova può ostentare una biografia degna delle grandi danzatrici moderne a lei contemporanee, come una Duncan o una Ruth St. Denis (con quest'ultima in rapporto di competizione a distanza intorno al soggetto di Radha). Insieme ad una figura controversa e intrigante come quella del danzatore indiano Uday Shankar, crea un trittico di danze di ispirazione orientale all'insegna del rigore filologico e dell'integrazione linguistica, traccia della sua apertura e del rispetto di tradizioni teatrali altre.

### Abstract – EN

Anna Pavlova, the first diva within the stars firmament of the 20th century, spent her life exclusively in the spirit of dance, intended as an art form and a life style, as if it were a mission. She threw herself into the adventure of leading her own company, after the Ballets Russes' European acclaim. Her courage, curiosity and artistic genius took her through five continents, endlessly searching for traditional dances that she learned with tremendous physical suffering, as in Japan with *kabuki* in 1922. She's not simply a paladin of the academic tradition. She can in fact claim a biography and dance practice worthy of the most famous modern dancers who lived in her age, such as Duncan and St. Denis (with whom she was in a special competition, though after years, on the subject of Radha). With Uday Shankar, an interesting Indian "classical" dancer, she made the choreographic triptych *Oriental Impressions*, that was characterized by a strict philological and syncretic poetry testifying to her opening and respect of different theatrical and cultural traditions.

### SILVIA MEI

Ricercatrice in Performing Arts presso il Dottorato di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo dell'Università di Pisa, è borsista alla Fondazione Cini di Venezia con un progetto sull'azionismo fotografico fine XIX secolo. Secondo un'ottica multilineare e transdisciplinare si occupa di teatro e di danza nelle loro relazioni novecentesche e nel contemporaneo. È membro di AIRDanza e fa parte del comitato di redazione delle riviste "Culture Teatrali" e "Danza e Ricerca".