

Lingue e Linguaggi

Lingue Linguaggi 37 (2020), 89-120

ISSN 2239-0367, e-ISSN 2239-0359

DOI 10.1285/i22390359v37p89

<http://siba-ese.unisalento.it>, © 2020 Università del Salento

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)

ISADORA DUNCAN E LA SUA DANZA DEL FUTURO TRA GERMANIA E RUSSIA

MICHAELA BÖHMIG

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Abstract – The figure of Isadora Duncan, as a woman and dancer, is an authentic cultural phenomenon. She has produced a strong artistic and cultural impact and has deeply influenced lifestyles with her proclamations about the liberation of dance and the emancipation of women. In Russia, writers, thinkers, musicians, choreographers, dancers and critics were divided between those who regarded the dancer as the embodiment of the progressive ideas of the new era and those who accused her of desecrating music and dance. Isadora Duncan has not only deeply influenced the development of dance and the whole theatre, but has revolutionized many aspects of life, from fashion, through the enhancement of physicality and body, to women's self-awareness.

Keywords: Isadora Duncan; dance; music; women's emancipation; art; freedom; physicality.

1. Introduzione

Isadora Duncan (1877-1927), la grande danzatrice (non ballerina, giacché contestava veemente tutto quanto caratterizza il balletto), era dotata di scarsa tecnica in senso accademico, ma aveva un notevole, sebbene piuttosto eterogeneo, bagaglio culturale, un fine intuito e, soprattutto, un indubbio carisma, che, tra una miriade di altre innovatrici, ne hanno fatto l'esponente di spicco nel vasto movimento di rivoluzione dell'arte coreutica. La Duncan ha anche dato un impulso decisivo alla (ri)scoperta della corporeità e alla rivalutazione della nudità, contribuendo alla trasformazione degli stili di vita, della moda, e promuovendo, non ultima, l'emancipazione delle donne.

Lei stessa era una donna evoluta con molti amanti e tre figli avuti da uomini diversi, senza mai essere sposata. Anzi, proclamava pubblicamente che una donna può avere figli, senza essere costretta a sposarsi. Corifea, tra altre, del movimento di liberazione delle donne (nel suo caso, liberazione soprattutto fisica), è assurda a mito sia per le sue esibizioni considerate ora una sensazione, ora un vero e proprio scandalo, sia per la vita trasgressiva, anzi, riprovevole per i tempi e, non ultimo, perché i tre figli e lei stessa sono periti tragicamente.

Della danza della Duncan che tanto ha contribuito a liberare le danzatrici e, di conseguenza, le donne dalle costrizioni del corsetto, delle calzamaglie aderenti, di scarpe e scarpette scomode, si conoscono, grazie a numerose foto, soprattutto le pose statuarie, mutate, secondo la testimonianza della stessa Duncan, dalle statuette tanagrine, dalle sculture greche, dai bassorilievi antichi, dai dipinti vascolari, osservati e studiati in giro per i musei dell'Europa. Poco si sa, invece, dei movimenti di collegamento, anche perché, a quanto pare, si è conservato solo un breve filmato di una sua rapida apparizione in onore di Rodin.¹

2. Isadora Duncan e la sua Danza del futuro

Qualche indicazione in più su quelli che potrebbero essere stati i movimenti di passaggio tra una posa e l'altra ci è offerta da una conferenza tenuta dalla Duncan a Lipsia e poi pubblicata nel 1903 in un fascicolo bilingue con il titolo *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future)* (Duncan 1903).²

Fin dal titolo, la Duncan si riallaccia a due autori che, insieme a Schopenhauer e Nietzsche, sono suoi costanti punti di riferimento: Walt Whitman e Richard Wagner.

Walt Whitman, suo poeta preferito, è citato più volte nell'autobiografia della Duncan come ispiratore delle sue danze. All'impresario John Augustin Daly la giovanissima Duncan aveva dichiarato: "Io ho scoperto la danza degna della lirica di Whitman. Io sono realmente la figlia spirituale di Whitman" (Duncan 1980, p. 36).³ Dopo aver studiato al Louvre e nella Biblioteca nazionale della Francia i testi sulla danza dalle origini ai suoi giorni ribadisce: "[...] mi resi conto che i soli maestri di danza che io potessi avere erano il J. J. Rousseau dell'*Emile*, Walt Whitman e Nietzsche" (Duncan 1980, p. 78).

Non è pertanto escluso che, per i suoi ragionamenti sulla danza del futuro, Isadora Duncan abbia scelto un titolo che riecheggia *The Poetry of the Future*, un testo che Whitman, animato da un forte pathos patriottico, ha pubblicato nel 1881 (Whitman 1881). A parte la struttura interna che suddivide il testo in numerosi sottocapitoli separati da spazi doppi, vi sono diversi spunti ripresi dalla Duncan, primo fra tutti l'affermazione: "[...] the poetry of the future aims at the free expression of emotion" (Whitman 1881,

¹ J. Limet, *Isadora Duncan danse en l'honneur de Rodin*, 30 juin 1903, conservato al Musée Bourdelle di Parigi e proiettato in occasione della bella mostra "A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia", Firenze, 13 aprile-22 settembre 2019, a cura di M. F. Giubilei e C. Sisi, in collaborazione con R. Campana, E. Barbara Nomellini e P. Veroli, pp. 110-111.

² Tutte le traduzioni, ad eccezione di quelle tratte da *La mia vita* (cit. alla nota 3), sono mie.

³ Cfr. anche Duncan 1980, p. 222.

p. 202), laddove Whitman sostiene che la musica di Wagner, Gounod e del tardo Verdi aspira proprio a questa libera espressione di emozioni poetiche (Whitman 1881, p. 202). Whitman è, inoltre, convinto che i veri poeti e le vere poesie possano nascere solo sulla base della libertà nella doppia articolazione di *Liberty* e *Freedom* (Whitman 1881, pp. 203-204). Si produrrebbe così una “poesia nazionale autoctona, sana e dolce”, che, secondo Whitman, sarà a disposizione di tutti altrettanto liberamente quanto gli “elementi della Natura” (Whitman 1881, p. 204). I concetti di libertà e natura saranno poi due dei pilastri portanti anche dei ragionamenti della Duncan intorno alla danza del futuro.

Il secondo scritto che ha un impatto ancora maggiore sulle successive idee di Isadora Duncan è *Das Kunstwerk der Zukunft* (L’opera d’arte del futuro, 1850) di Richard Wagner, dedicato a L. Feuerbach (Wagner 1850). Wagner, che lamenta il distacco dell’arte dalla natura, sostiene che l’arte è viva solo se è soggetta alle leggi della natura e non ai capricci della moda (Wagner 1850, p. 5). È per mezzo dell’arte che l’uomo si fonderebbe con la natura, per cui l’opera d’arte del futuro, il *Gesamtkunstwerk*, sarà un’opera collettiva dell’umanità del futuro, animata da uno spirito artistico comune, che è caratterizzato dall’“aspirazione alla natura” (Wagner 1850, pp. 32-33).⁴

Modello per la rigenerazione dell’arte è, secondo Wagner, l’arte degli elleni, “dei beniamini di una natura che ama tutti, degli uomini più belli” (Wagner 1850, p. 35). La loro arte non sarebbe un’arte nazionale, ma rappresenterebbe l’arte di tutta l’umanità e preconizzerebbe la “grande, universale opera d’arte del futuro” (Wagner 1850, pp. 36-37), che, come già quella ellenica, dovrà manifestarsi in veste religiosa, di una religione del futuro, nata dal popolo (Wagner 1850, p. 36).

Nel capitolo dedicato all’arte della danza, il compositore sostiene che la danza è fra tutte le arti quella più reale e anche più totale, perché il suo materiale è l’uomo autentico, fisico, soggetto supremo dell’arte (Wagner 1850, p. 51). La danza attuale rincorrerebbe, invece, la piacevolezza, lo svago, e sarebbe basata sul movimento delle sole gambe e l’abilità dei piedi (Wagner 1850, p. 61).⁵ Nei suoi giudizi Wagner diventa sempre più drastico, quando dichiara che l’atteggiamento della danzatrice sui palcoscenici pubblici è solo arte, non verità, facendo della nobile arte della danza la punta delle arti cortigiane (Wagner 1850, p. 62) che, scissa dalle altre arti, oscillerebbe tra prostituzione e ridicolaggine (Wagner 1850, p. 67).

⁴ Qui e in seguito le spaziatore sono dell’Autore – R. W.

⁵ Lo stesso rilievo verrà fatto da Isadora Duncan che, nelle sue danze, darà una grande importanza all’espressività delle braccia.

Oltre agli scritti di Wagner, la Duncan studia anche la sua musica, quando accetta l'invito di Cosima Wagner a partecipare al Festival di Bayreuth del 1904 e trascorre l'estate di quell'anno nella città bavarese. Si dedica in particolare al *Tannhäuser*, concependo delle danze per il "Baccanale", nelle quali Cosima Wagner vede realizzati gli intenti del compositore (Duncan 1980, p. 138).

Molte considerazioni espresse da Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* si trovano in *Der Tanz der Zukunft*, in cui si intrecciano richiami alla natura, ai greci, alla libertà. Secondo la Duncan, per la quale, come per Wagner, la danza è la più nobile delle arti (cfr. Duncan 1903, p. 32), la fonte originaria e sempiterna della danza è la natura, che si manifesta nel movimento delle onde, del vento, del globo terrestre, ma anche degli animali non privati della libertà e in quello del selvaggio, intimamente legato alla natura (Duncan 1903, pp. 28-29). La Duncan conclude che "solo i movimenti del corpo senza vesti possono essere naturali" (Duncan 1903, p. 29), elevando la nudità ad armoniosa espressione della natura spirituale dell'uomo.

Di conseguenza, considera il balletto moderno contrario ai movimenti e alle forme create dalla natura, ritenendolo sterile, privo di futuro, espressione di morte vivente (Duncan 1903, pp. 30-31). È dai movimenti primari del corpo umano che, secondo la danzatrice, si dovrebbero sviluppare i movimenti delle danze future, in sequenze eternamente diverse, infinite e naturali (Duncan 1903, p. 33). Per esemplificare le sue idee, la Duncan descrive alcune sculture antiche, sostenendo che i "greci erano straordinari osservatori della natura" (Duncan 1903, p. 34) e, in tutte le loro pitture e sculture, nell'architettura e nella poesia, nella loro danza e nella tragedia "svilupparono i loro movimenti da quelli della natura" (Duncan 1903, p. 36). E conclude: "Se quindi danzo nuda sulla terra, assumo con naturalezza le pose greche, perché queste non sono altro che le posizioni naturali di questa terra" (Duncan 1903, p. 36). Come per Wagner, anche per Isadora Duncan l'arte dei greci non è un'arte nazionale, ma ora e per sempre sarà un'arte di tutta l'umanità (Duncan 1903, p. 36).

Nonostante l'incondizionata ammirazione per l'arte dei greci, Isadora Duncan sostiene che la danza del futuro sarà un movimento nuovo, frutto di tutta l'evoluzione dell'umanità, perché l'ideale del corpo umano, che non può cambiare con le mode, muta con l'evoluzione (Duncan 1903, p. 43).⁶ La danza del futuro, per essere arte vera, deve, pertanto, ispirarsi ai movimenti naturali, connaturati all'uomo e alla donna, per fare di questa una madre perfetta, che partorisce bambini belli e sani (Duncan 1903, p. 42),⁷ ma non è

⁶ È significativo che nel secondo capoverso di *Der Tanz der Zukunft* Isadora Duncan indichi Charles Darwin e Ernst Haeckel come suoi "riveriti maestri" (Duncan 1903, p. 27).

⁷ Da diverse affermazioni di Isadora Duncan, come anche dal suo culto del corpo sano e nudo, nonché dall'avversione per tutto quello che è deforme rispetto al suo ideale di bellezza,

in grado di resuscitare le danze degli antichi greci o rianimare le danze dei popoli selvaggi: “Tornare alle danze dei greci sarebbe tanto impossibile quanto inutile: non siamo greci, per cui non possiamo ballare le danze greche” (Duncan 1903, p. 43). Come presso i greci, la danza del futuro, nella visione della danzatrice americana, dovrà però ridiventare un’arte altamente religiosa, perché un’arte esercitata senza devozione religiosa non sarebbe arte, ma solo merce (Duncan 1903, p. 44).

La danzatrice del futuro, che, secondo la Duncan, apparterrà a tutta l’umanità, sarà sviluppata tanto armoniosamente nel corpo e nello spirito da fare dei suoi movimenti il linguaggio naturale dell’anima (Duncan 1903, p. 44). Nella sua danza esprimerà la vita mutevole della natura e la libertà della donna, insegnandole il legame del suo corpo con la natura (Duncan 1903, pp. 44-45). E la Duncan così conclude:

I suoi movimenti somiglieranno a quelli degli dèi, rispecchieranno quelli delle onde e dei venti e la crescita delle cose terrene, il volo degli uccelli, il passaggio delle nuvole e, infine, i pensieri dell’uomo sull’universo che abita. Sì, verrà, la danzatrice del futuro, giungerà come lo spirito libero, che abiterà il corpo della donna libera del futuro. [...] Il suo segno distintivo sarà: lo spirito più alto nel corpo più libero! (Duncan 1903, pp. 45-46)

3. Statica e dinamica

La questione dei movimenti eseguiti dalla danzatrice del futuro tra una posa e l’altra, del legame tra plasticità statuaria e movimenti di collegamento, tra statica e dinamica, elemento apollineo e invasamento dionisiaco, è risolta dalla Duncan con il riferimento poetico, ma vago, ai moti ondosi. Sebbene la parola “movimento” sia forse quella che ricorre con maggiore frequenza nel suo scritto programmatico sulla danza del futuro, la danzatrice indica solo molto genericamente come intende legare le pose che assume nelle sue danze. In *Der Tanz der Zukunft* scrive:

Grazie alla mediazione umana proviamo una gioiosa sensazione del movimento di esseri leggiadri e lieti. Attraverso questa mediazione umana il grazioso movimento di tutta la natura, trasmesso dalla danzatrice, permea anche noi. Sentiamo il movimento della luce unito all’idea di una splendente bianchezza. Questa danza dovrebbe essere una preghiera! Ogni movimento dovrebbe inviare i suoi moti ondosi al cielo per diventare parte del ritmo eterno delle sfere.

traspaiono convinzioni che possono essere strumentalizzate per imputarle un non troppo velato razzismo, che troverebbe conferma anche nel suo duro giudizio sul jazz (cfr. Duncan 1980, p. 296).

Trovare quei movimenti primari del corpo umano dai quali si svilupperanno i movimenti di danze future in sequenze eternamente diverse, infinite e naturali, è il compito della nuova scuola di danza dei nostri giorni. (Duncan 1903, p. 33)

Ancora ad anni di distanza, in *La mia vita*, la danzatrice sostiene che i movimenti – in questo caso quelli delle sue allieve – devono “sorgere dalla natura”, prendendo esempio dal ritmo delle onde, dai movimenti delle nuvole nel vento, dagli alberi che si dondolano, dagli uccelli in volo, dalle foglie che turbinano (Duncan 1980, p. 158).

I movimenti della Duncan – sostanzialmente passi, salti e corse, che, negli intenti della danzatrice, dovrebbero combinarsi in sequenze infinite, ininterrotte, continue – sono descritti dalla critica coeva come liberi, naturali e perciò belli, come fluidi, fluttuanti, leggeri, leggiadri, melodiosi, armoniosi, perfino graziosi. Nelle caratterizzazioni dei movimenti ricorrono pure epiteti come spontanei, semplici, felici, espressivi, in alcuni casi perfino audaci, spigolosi, bruschi, aggressivi, quando si tratta di esprimere la disarmonia interiore e dare risalto all’alternanza tra movimenti fluidi e impetuosi salti (Vil’kina 1905, p. 41).⁸ Il repertorio alquanto limitato dei movimenti della Duncan dovrebbe essere, nella sua idea e anche nella ricezione del pubblico, il linguaggio naturale dell’anima e rappresenterebbe l’emanazione o, meglio, l’incarnazione della musica, interiorizzata prima di riversarsi in movimento.

A questo fine diventa importante il ruolo assegnato dalla Duncan alle braccia, la cui espressività compensa la mancanza di virtuosismo dei piedi nudi. La fluidità dei movimenti, ispirati al moto ondoso, è sottolineata, inoltre, dalle vesti sciolte, leggere, indossate dalla danzatrice: tuniche aeree e chitoni semitrasparenti, veli e scialli, che avvolgono un corpo non inguainato in corsetti e calzamaglie, non ne nascondono i difetti e fanno intravedere la nudità delle gambe, dei fianchi, del torso e dei seni. Insieme ai capelli sciolti o annodati in uno scarmigliato chignon, sono le vesti che allungano i movimenti nello spazio, ne enfatizzano la fluidità e riecheggiano nel loro fluttuare i moti ondulatori, cari alla Duncan. L’insieme di vesti fluenti, capelli annodati con elegante noncuranza, di movenze spiraliformi imparenta le danze duncaniane con il coevo *Jugendstil*.

Il raffinato storico e critico dell’arte, il pittore e scenografo Aleksandr Benois, intravede, infatti, un legame della danzatrice con gli artisti preraffaeliti e altri esponenti dell’*Art nouveau* e del simbolismo, quando scrive:

⁸ Per la traduzione italiana degli articoli di autori russi citati in questo contributo cfr. M. Böhmig (2016).

Miss Duncan, nel “movimento” e nell’abbigliamento, prosegue la gloriosa impresa di Rossetti, Burne-Jones, Morris, della colonia di Darmstadt, di Hoffmann, Denis, Vrubel’, Jakunčikova e di molti altri. Sono tutti veri amici dell’umanità, che soffrono straordinariamente per la generale bruttezza, per il generale impantanamento in uno squallore bestiale. Restituire alle persone il loro volto divino, ecco in cosa consiste la missione di questi “profeti”. (Benua 1904, pp. 5-6)



Illustrazione 1
Friedrich August von Kaulbach, *Isadora Duncan*,
litografia a colori per il frontespizio della rivista “Jugend”, 1904, 38.



Illustrazione 2

Matvej Dobrov, *Ajsedora Dulkan v "Ifigenii"* (Isadora Duncan in "Ifigenia"), 1910, acquaforte, conservata allo RGALI, Mosca.

4. Isadora Duncan nella Germania della *Lebensreform*

Nel 1900 Isadora Duncan è a Parigi, dove le rendono omaggio alcuni dei più grandi artisti, fra cui lo scultore Auguste Rodin. L'anno dopo la troviamo in Germania, dove si esibisce in vari teatri, spesso di varietà, perché la sua danza era ritenuta lontana dal canone dell'arte "seria", che in campo coreutico era ancora dominata dal balletto. Il successo è enorme, anche perché alcuni principi di Isadora Duncan (il culto dell'antichità e l'importanza del corpo nudo che si muove liberamente nella natura) cadono su un terreno particolarmente fertile. L'unione di libertà e naturalezza nel segno dell'arte greca è un discorso al quale la cultura tedesca dell'epoca era particolarmente sensibile, impregnata com'era di due potenti orientamenti o fenomeni sia sociali, sia culturali: il culto dell'antichità, in particolare della Grecia, e i movimenti "naturisti".

È noto il contributo che l'archeologia, la storia dell'arte e la filosofia tedesca hanno dato alla scoperta o "invenzione" della Grecia. Basta pensare a Winckelmann (1717-1768) con la sua opera epocale *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (1756), che eleva l'arte ellenica a espressione suprema del bello ed esalta la nudità maschile. L'esigenza di imitare le opere greche è sentita anche dalla Duncan, la quale, contrariamente a Winckelmann, riabilita la nudità femminile.

Alla conoscenza dell'arte greca ha contribuito anche una schiera di personaggi con interessi non puramente scientifici, primo fra tutti Lord Elgin (1766-1841), diplomatico e trafficante d'arte che ha spoliato il patrimonio artistico di Atene, facendo asportare statue e interi bassorilievi dal Partenone e dall'Eretteo e vendendoli al British Museum, dove sono poi stati ammirati da Isadora Duncan.

Altro tassello in una lunga catena di eventi che hanno contribuito ad attirare l'interesse del pubblico sulla cultura antica sono gli scavi sensazionali dell'imprenditore e archeologo Heinrich Schliemann (1822-1890), eseguiti sulle tracce dell'*Iliade* e culminate nella scoperta di quello che egli supposeva essere il sito dell'antica Troia.

Una visione diversa della Grecia arriva con Nietzsche e il suo scritto *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872), il cui titolo è integrato, nella seconda edizione del 1878, con *Ovvero grecità e pessimismo*. L'opera, che coniuga gli studi sull'antica Grecia del giovane professore con la sua venerazione per Schopenhauer e Wagner, capovolge la visione dell'antica Grecia, non più paese solare abitato da un popolo felice, a favore di una interpretazione più conflittuale, basata sul binomio di apollineo e dionisiaco. Alcuni passi sono affini alla visione di Isadora Duncan, che si era appassionata soprattutto a *Così parlò Zarathustra* (1883-1885), ma nelle sue frequentazioni intellettuali aveva sicuramente avuto modo di conoscere anche altre opere di Nietzsche, apologeta della danza, che a conclusione del "Tentativo di autocritica", premesso alla seconda edizione di *La nascita della tragedia*, richiama "Zarathustra il danzatore" e nella "Prefazione a Richard Wagner" scrive:

Cantando e danzando, l'uomo si esprime come membro di una comunità superiore: ha disimparato il camminare e il parlare ed è in procinto di involarsi nell'aria danzando. [...] egli si sente come dio e incede così estasiato e innalzato, come in sogno vide incedere gli dèi. L'uomo non è più artista, è divenuto opera d'arte: la potenza artistica dell'intera natura [...]. (Nietzsche 1878, <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT>)

La rinascita della vera cultura, nata da quella greca, scaturisce, secondo Nietzsche, dal superamento dell'intelletto nell'estasi dionisiaca, realizzata nei drammi musicali di Wagner.

Negli stessi anni si diffondono, soprattutto nei paesi anglosassoni e in Germania, i primi movimenti che, in opposizione alla industrializzazione e alla urbanizzazione e alle conseguenti malsane condizioni abitative e lavorative, dannose per la salute fisica e mentale della popolazione inurbata, proclamano la liberazione del corpo e il ritorno alla natura con il duplice fine di crescere giovani (prima solo maschi, poi anche femmine) sani e forti e di temprarli per farne validi difensori della patria o genitrici di bambini belli e in salute.

L'appello a una vita sana, a un corpo vigoroso, alla giovinezza, a una presunta autenticità primigenia è condiviso da un vasto movimento sociale e artistico, che cerca il rinnovamento attraverso il ritorno a supposte forme originarie e incontaminate di vita.

Uno dei pionieri è il pedagogo e patriota Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852), noto come *Turnvater* Jahn (padre della ginnastica Jahn). Egli è considerato il fondatore del movimento ginnico tedesco, che, con l'ambizione di liberare e unificare la Germania, lavorava alla educazione popolare attraverso il corpo, per preparare i giovani a una eventuale guerra di liberazione dalla dominazione napoleonica. Quando, con la Restaurazione, il movimento viene soppresso e lo stesso Jahn è arrestato, molti ginnasti suoi adepti emigrano negli Stati Uniti, dove continuano a propagare le sue idee.

A metà del XIX secolo si afferma, partendo dalla Svizzera e dalla Germania, il movimento della *Lebensreform* (riforma della vita). Seguendo un vago russovismo, questo orientamento propaga un ritorno alla natura e a uno stile di vita "naturale", sobrio, meno artificioso e più autentico. I precetti da seguire sono: dieta vegetariana, abolizione di bevande inebrianti e sostanze stupefacenti, movimento all'aria aperta, alla luce, al sole, abiti non costrittivi, piedi nudi con o senza sandali, capelli lunghi anche per i maschi, liberazione sessuale, medicina alternativa.

Il coronamento del naturismo è il nudismo, chiamato in area germanofona significativamente *Freikörperkultur* (cultura del corpo libero), che reclama il diritto alla nudità nella natura, una nudità disinteressata e fine a se stessa, senza costrizioni esterne (come, per es., nel caso della sauna o del bagno pubblico) e senza implicazioni sessuali (come, ad. es., in un club). Il modello per molti praticanti della *Freikörperkultur* è l'antica Grecia, come se la nudità avesse bisogno di essere legittimata attraverso il ricorso a modelli antichi.

La "riforma della vita" e il culto della corporeità avranno un forte impatto sulla società e si rifletteranno anche nella moda. Per le donne si afferma il *Reformkleid* (abito della riforma), un vestito che, senza la costrizione di corsetti, cinte o fasce, scende morbidamente dalle spalle e in pieghe sciolte e fluenti abbraccia il corpo fino ai piedi.

Il *Reformkleid* guadagna un suo posto anche in ambito artistico con la disegnatrice e creatrice di moda Emilie Flöge, musa ispiratrice e compagna, forse anche amante di Gustav Klimt. Nella vita privata la Flöge adotta programmaticamente il nuovo abbigliamento, che vediamo in una interpretazione artistica nel celebre dipinto *Ritratto di Emilie Flöge* (*Bildnis Emilie Flöge*) di Klimt, eseguito nel 1902 e ora conservato al Museum am Karlsplatz di Vienna.

Nella liberazione delle donne dai vestiti scomodi e ingombranti si coglie certamente un aspetto progressista, che va nella direzione della emancipazione femminile. Contemporaneamente non sfuggono le

implicazioni “utilitaristiche”, che favoriscono abiti sempre più “pratici” per inserire le donne nel processo di produzione.

Con Klimt e la Secessione viennese, che si ispira all’idea del *Gesamtkunstwerk*, prodotto dalla collaborazione di pittori, architetti, artigiani, e coltiva uno stile modernista, affine all’*Art nouveau*, si diffondono anche altri principi, come il ritorno all’autenticità e purezza primigenie, che raggiunge il suo apice nel culto della giovinezza e della primavera. La rivista della Secessione viennese è intitolata “Ver Sacrum” (Primavera sacra, 1898-1903) e nel numero del marzo 1898 (p. 12) è riprodotta la litografia *Nuda veritas* di Klimt, un soggetto che l’anno successivo l’artista ripropone in un dipinto ad olio. Vi è rappresentata una donna completamente nuda che tiene in mano uno specchio rivolto allo spettatore, una immagine che, oltre ad avere un forte significato simbolico, è anche portatrice di un valore programmatico: la donna con lo specchio, emblema della verità, si staglia su uno sfondo ondoso, in basso acquatico, più in alto floreale. Ai suoi piedi si arriccia un serpente nero che la insidia con la menzogna e l’invidia. I folti capelli, rossi e sciolti, intrecciati di fiori, richiamano i peli del pube e restituiscono l’immagine della donna primigenia, ma anche demonica e fatale, cara al decadentismo, mentre la nudità senza veli ne fa l’immagine scioccante di una “verità” che non teme nulla e presenta lo “specchio” allo spettatore.

Negli stessi anni, ma con una maggiore durata nel tempo, esce a Monaco di Baviera un altro periodico ispiratore delle correnti artistiche del tempo, “Jugend” (Gioventù o anche Giovinezza, 1896-1940), dal significativo sottotitolo “Settimanale illustrato monacense di arte e vita”. Da questa rivista prende il nome lo *Jugendstil* (lo stile della giovinezza), versione tedesca del *Liberty* e dell’*Art nouveau*.



Illustrazione 3
Frontespizio della rivista “Jugend”, 1898, 51.

La copertina numero 38 del 1904 è decorata con la celebre rappresentazione di Isadora Duncan creata da Friedrich August von Kaulbach, autore di numerosi ritratti di personaggi dell’alta società nel gusto dell’epoca. Questa illustrazione, riprodotta poi in numerose altre pubblicazioni, ha canonizzato l’immagine di Isadora Duncan come giovane danzatrice dalle movenze leggiadre (cfr. Ill. 1 al presente saggio).

In tutte le denominazioni delle nuove correnti artistiche è evidente il tentativo di sottrarsi alle brutture della società industriale, ma anche alle imposizioni dell’arte ufficiale, con il richiamo agli albori e la riscoperta o rivalutazione della gioventù (*Jugendstil*), del nuovo (*Art nouveau*), della libertà (*Liberty*).

L’affrancamento dell’arte dalle tradizioni accademiche, considerate ingombranti e soffocanti, procede in parallelo con il movimento più generale della *Lebensreform*, con il quale il programma di Isadora Duncan ha numerosi punti di contatto.

Uno dei personaggi che incarna il connubio di arte e vita in maniera particolarmente vistosa è Karl Wilhem Diefenbach (1851-1913), il cosiddetto “apostolo della natura”, che confidava nel potere curativo del sole (uno dei suoi figli si chiamava Helios) e proclamava – e, in parte, praticava – la dieta vegetariana, il nudismo, il pacifismo, il superamento della monogamia e l’abolizione delle religioni, a favore, forse, di una sorta di panteismo o anche animismo. Diefenbach, dopo il fallimento della sua “comune” a Vienna, nel 1899 si sposta a Capri, dove rimane fino alla fine dei suoi giorni, aggirandosi anche d’inverno tra gli stupiti isolani con indosso un saio bianco e i piedi

nudi calzati di sandali. Un suo dipinto, *L'Apparizione* oppure *Un corpo sidereo* (*Die Erscheinung oder Ein siderischer Körper*), eseguito intorno al 1890, ci mostra una figura che solleva le braccia al cielo in una posa mutuata da quella dell'orante e anticipa alcuni atteggiamenti che faranno poi parte del repertorio della Duncan.

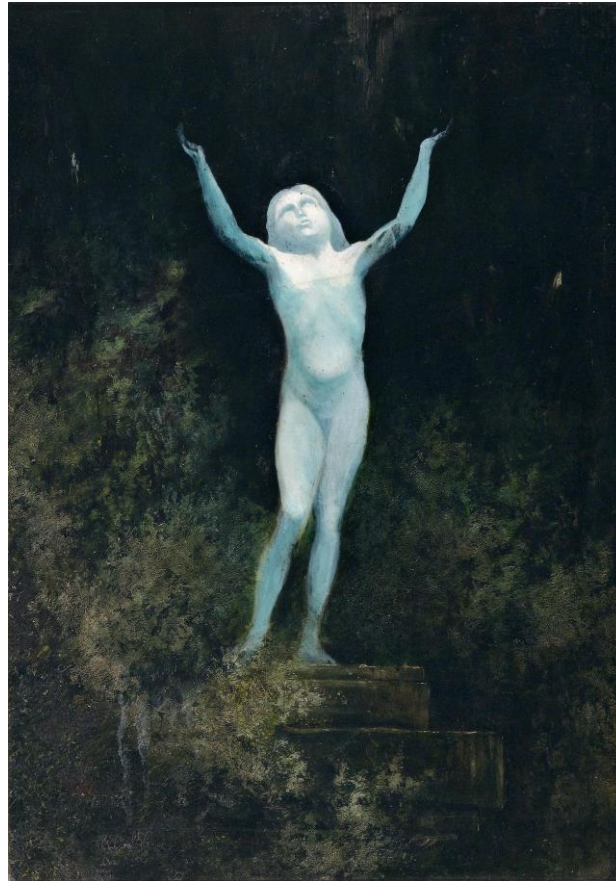


Illustrazione 4

Karl Wilhelm Diefenbach, *Die Erscheinung* (L'Apparizione), 1890 ca., olio su tavola, <https://www.dorotheum.com/it/1/5493564/>.

Uno degli adepti di Diefenbach, formatosi nella “comune” di Vienna, è Hugo Höppener (1868-1948), disegnatore e illustratore tedesco, noto con lo pseudonimo Fidus.

Fidus non solo è autore di numerosi disegni e illustrazioni ispirati al simbolismo e allo *Jugendstil*, ma progetta anche vari templi, che riassumono le sue convinzioni: il Tempio della terra, il Tempio della teosofia, il Tempio del nudismo, il Tempio della Grande unità, il Tempio della danza, il Tempio del fuoco, il Tempio della musica. Da artista che, come altri, si fa portavoce della rivolta dei giovani contro usi e costumi “borghesi”, Fidus si nutre di una ideologia che è un impasto di culto erotico del corpo (anche nudo), di venerazione mistica della terra, di teosofia, antroposofia, mitologia germanica con forti tinte nazionaliste, che lo avrebbe portato ad aderire all'ideologia

nazista e alle teorie razziste. Uno dei suoi dipinti più famosi è *Preghiera alla luce* (*Lichtgebet*, 1894), di cui esistono molte varianti. Mentre Diefenbach colloca la sua “apparizione” in una ambientazione notturna, Fidus sposta la sua figura in pieno giorno, enfatizzando ulteriormente la posa dell’orante e trasformando un gesto di devozione in un atto di venerazione e glorificazione dell’aria, della luce e del sole.



Illustrazione 5

Fidus (Hugo Höppener), *Lichtgebet* (Preghiera alla luce), 1894, olio su tela, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

Una storica della danza dell’epoca, Marie Luise Becker, in un articolo sulla Secessione nell’arte della danza, passa in rassegna le numerose danzatrici innovatrici e rileva l’importanza dell’influenza di Fidus su Isadora Duncan, “la vera danzatrice nuda greca” (Becker 1909-1910, p. 36):

Sebbene la sua danza in questi anni berlinesi rimanesse sostanzialmente la stessa, ella subì la forte influenza dell’arte di Fidus, imparò molto dalla delicata osservazione dei colori e delle linee da parte di questo artista, passò dalle decorazioni storiche a quelle secessioniste, raffinando così sensibilmente l’efficacia della sua arte. (Becker 1909-1910, pp. 36, 38)

Infatti, nell'arte di Isadora Duncan si nota, da una parte, l'attenzione per i movimenti fluidi, ondosì, simili alle linee che si riscontrano nei dipinti e nella grafica *liberty*, mentre dall'altra sono attestate pose simili a quella dell'orante, una posa che talora, quando la danzatrice rovescia la testa all'indietro, sfocia in quella della baccante.

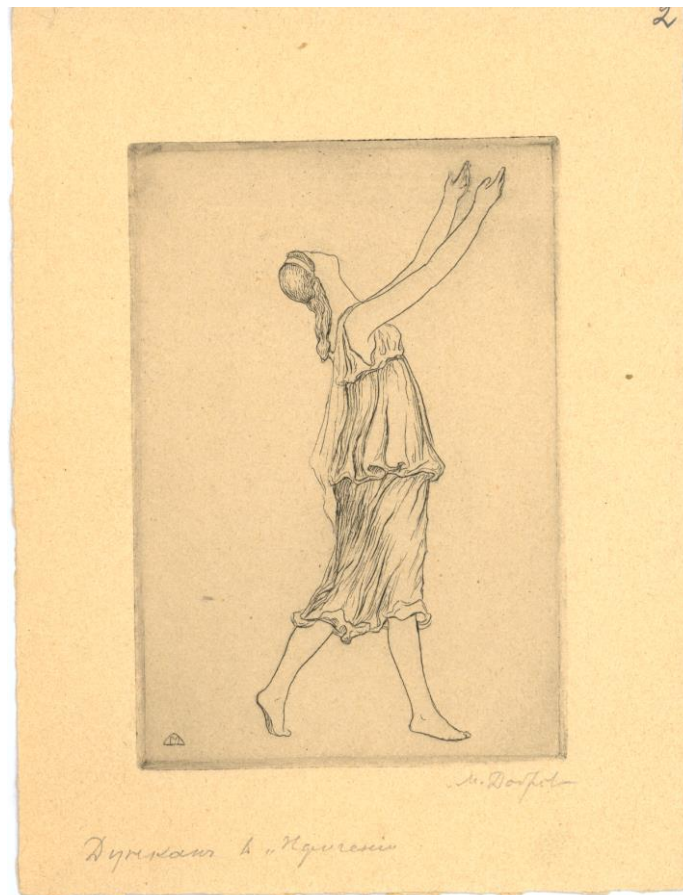


Illustrazione 6

Matvej Dobrov, *Ajsedora Dunkan v "Ifigenii"* (Isadora Duncan in "Ifigenia"), 1910, acquaforte, conservata allo RGALI, Mosca.



Illustrazione 7

Matvej Dobrov, *Ajsedora Dulkan v "Ifigenii"* (Isadora Duncan in "Ifigenia"), 1910, acquaforte, conservata allo RGALI, Mosca.



Illustrazioni 8 e 9
Isadora Duncan.

Il tema della nudità in simbiosi con la natura è ampiamente recepito nelle arti, soprattutto in quelle figurative, dove, però, non è una novità, e si diffonde, per la prima volta, anche in ambito teatrale. Il regista, teorico, storico e critico di teatro Nikolaj Evreinov, nel 1911, dedica a questo aspetto un intero volume, *Nagota na scene* (La nudità in scena), nel quale è incluso, oltre a saggi del curatore e di altri autori russi e stranieri, fra cui lo scrittore Peter Altenberg e il poeta Pierre Louÿs, anche un *Manifest o nagote* (Manifesto della nudità) del pittore Ivan Mjasoedov/Eugene Zotow (1881-1953) (Mjasoedov 1911). Figlio del pittore degli “Itineranti” Grigorij Mjasoedov, Ivan aveva seguito il padre, diventando pittore con un orientamento stilistico ammodernato. Intorno agli anni 1907-1909 crea una galleria di fotografie, che lo ritraggono completamente nudo nelle sembianze di divinità, eroi, personaggi mitologici, imperatori o lottatori, coniugando ancora una volta il culto dell’antichità con la nudità (Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Prof. Eugen Zotow-Iwan Miassojedoff-Stiftung 1997, pp. 38, 46-51, 66-67). Nel 1921, durante la guerra civile, emigra attraverso Costantinopoli, per raggiungere Trieste e poi Berlino. Dopo aver girovagato per l’Europa, inseguito dalla giustizia come falsario, nel 1938 si stabilisce a Vaduz in Svizzera e nel 1953 si sposta in Argentina, dove muore.

Le idee proclamate da Isadora Duncan e, soprattutto, le sue esibizioni, che assimilano e mischiano i due principî della greicità e della naturalezza, sono pienamente consone a queste ricerche di rinnovamento attraverso il parziale ritorno all’antichità o il ripescaggio di stilemi anticheggianti. Contestando l’artificiosità e le costrizioni del balletto classico, la Duncan impone la danzatrice-donna in tutta la sua fisicità e corporeità, negate o, se vogliamo, sublimare nel balletto. Balla, spesso su un tappeto o panno verde a simulare un prato,⁹ senza nascondere con calzamaglie o cipria i suoi difetti fisici rispetto al canone della bellezza della ballerina classica, e si esibisce anche quando è incinta o ha appena partorito e allatta.

Lo scrittore e storico della cultura Max von Boehn, che non lesina critiche alla Duncan-danzatrice, ne riconosce, però, il grande merito di ispiratrice:

Miss Duncan ha restituito alla danza i suoi diritti di arte individuale, ha aperto la strada al nuovo stile di danza, al quale non basta più l’acrobatismo schematico del balletto. Ha assegnato alla danza – e questo merito le deve essere riconosciuto molto di più – una posizione determinante nell’ambito

⁹ Il poeta simbolista Andrej Belyj, dalle cui memorie emerge come l’arte della Duncan non solo corrispondesse al “sentire” dell’epoca, ma influenzasse anche l’evoluzione della poetica di molti simbolisti, lascerà una testimonianza dell’apparizione della danzatrice sulle scene Pietroburghesi in un capitolo della raccolta di brevi saggi *Lug zelenyj* (Il prato verde), pubblicato per la prima volta nella rivista simbolista “Vesy”, nell’anno della seconda tournée della danzatrice americana in Russia (cfr. Belyj 1905, p. 9; Belyj 1910, pp. 8-9).

della cultura del corpo. Se oggi consideriamo la “cultura del corpo come arte e dovere”, non possiamo dimenticare che Isadora Duncan era una delle prime annunciatrici di questo nuovo Vangelo. (Boehn 1925, p. 124)

5. Isadora Duncan in Russia. Le arti

In Germania la Duncan si inserisce in un contesto culturale favorevole alle sue idee, in Russia deflagra come un fenomeno di altri mondi in un ambiente culturale che si sta per liberare dalle pastoie del realismo per votarsi al modernismo. Le acquisizioni culturali che, a partire dal '700, arrivavano in Russia dall'Occidente vi giungevano spesso con ritardi secolari e con quella che è stata definita la “ricezione abbreviata”, per cui epoche e stili, che in Occidente si erano evoluti gradualmente e organicamente, in Russia si sono sovrapposti in un affascinante, quanto eclettico mosaico di forme, che ha portato a una fioritura pari, se non superiore alle coeve correnti occidentali. È il caso delle correnti artistiche del *fin de siècle*, che amalgamano impulsi tratti dal folclore russo con elementi di stile floreale di provenienza europeo-occidentale, arricchiti da suggestioni simboliste, che attingono a miti, leggende e credenze sia occidentali sia orientali.

Così accade che in Russia, paese che non aveva legami diretti con l'antichità greco-romana, né aveva conosciuto un Rinascimento, la scoperta dell'antichità arriva all'inizio del '700 con l'apertura al classicismo mediato dall'Occidente, classicismo rimasto a lungo confinato agli ambienti legati alle università, all'Accademia delle belle arti e alle architetture di Pietroburgo, la città geograficamente e culturalmente più occidentale della Russia. Altrettanto rivoluzionario è il discorso sul corpo (nudo), discorso che in Russia non era stato preparato o affiancato da movimenti sociali di liberazione dell'uomo e, ancor meno, della donna. Anzi, il corpo era rimasto dissimulato e “mascherato”, per gli uomini, da rigide uniformi militari e civili e, per le donne, da sontuosi, quanto ingombranti e scomodi abiti, che ricalcavano le mode parigine (parliamo, ovviamente, dei ceti alti).

L'interesse per l'antichità comincia a coinvolgere cerchie più ampie con l'affermazione dei movimenti decadenti e simbolisti. All'inizio degli anni '70 del XIX secolo, il pittore e scenografo Vasilij Polenov, formatosi nella colonia di Abramcevo dell'imprenditore e mecenate Savva Mamontov, soggiorna a Roma, dove tornerà altre volte, e, a un decennio di distanza, visita la Grecia, fissando le sue impressioni in alcuni dipinti che raffigurano, tra l'altro, il Partenone e l'Eretteo. Nel 1894, in occasione del Primo congresso dei pittori russi, allestisce a Mosca una scena della sua opera *Prizraki Ellady* (I fantasmi dell'Ellade) su libretto di Mamontov con il quadro vivente “Afrodite”, in cui la dea ha le fattezze della *Venere di Milo*. Nel 1897, sempre nella messa in scena di Polenov, all'Opera privata di

Mamontov, che in generale privilegia il repertorio nazionale, è rappresentato *Orfeo ed Euridice* di Gluck, un'opera che sarà uno dei cavalli di battaglia anche di Isadora Duncan.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX pagano il loro tributo al revival dell'antichità molti teatri, tra cui sia il celebre Teatro d'Arte di Konstantin Stanislavskij a Mosca sia il Teatro imperiale Aleksandrinskij a Pietroburgo con la messa in scena di tragedie di Euripide e Sofocle. Nell'*Antigone* allestita al Teatro d'Arte le scene sono studiate in base all'arte vascolare e ai bassorilievi classici, che sono fonte di ispirazione anche per Isadora Duncan.

La moda anticheggiante coinvolge anche la danza, esprimendosi in alcune coreografie di Michail Fokin. Nel 1905 il ballerino crea il balletto mitologico *Acis i Galateja* (Aci e Galatea), nel 1908 segue il "Ballo in maschera" *Noč' Terpsichory* (La notte di Tersicore) e l'anno successivo vanno in scena i suoi *Kartiny antičnogo mira* (Quadri del mondo antico), che comprendono numeri come "Danza al banchetto", "Lotta tra gladiatori", "Sull'esempio degli dèi" e si concludono con il quadro vivente "Nel circo romano", ispirato al romanzo *Quo vadis?* di Henryk Sienkiewicz.

Il nuovo orientamento è evidente infine nel campo delle pubblicazioni periodiche, rivolte al pubblico colto: nel 1906 è fondata la rivista illustrata "Zolotoe runo" (Il vello d'oro) e nel 1909 segue "Apollon", due periodici che, grazie alla collaborazione degli scrittori e artisti più raffinati dell'epoca, contribuiscono non poco a far propendere i gusti dei lettori verso forme di espressione eleganti e ricercate. È indubbio l'impatto delle arti figurative, soprattutto nella loro espressione teatrale e grafica, sulla ricezione della moda anticheggiante. Basta pensare alla popolarità delle scenografie, dei costumi, dei disegni e delle illustrazioni di un artista innovativo come Lev Bakst (1888-1924), che visiterà la Grecia nel 1907, ma già nel 1901, per il balletto non realizzato *Sylvia, ou la Nymphe de Diane* su musica di Léo Delibes, disegna il costume di una *Nimfa-ochotnica* (Ninfa cacciatrice), costume simile a quelli indossati da Isadora Duncan.



Illustrazione 10

Lev Bakst, *Nimfa-ochotnica* (Ninfa cacciatrice), 1901,
bozzetto di costume per il balletto *Sylvia*,
acquerello, matita e bronzo su carta, Museo russo, Pietroburgo.

Nel 1904 Bakst allestisce l'*Antigone* di Sofocle per uno spettacolo privato della facoltosa danzatrice Ida Rubinštejn. Due anni dopo prepara il disegno *Antičnoe videnie* (Visione antica) per la copertina del romanzo *Satiressa* di Aleksandr Kontrat'ev, uscito l'anno dopo. Nello stesso anno appronta uno schizzo ad acquarello e gouache su carta e cartone per un pannello decorativo, intitolato *Élizium* (Elisio) e inteso come sipario per il Teatro drammatico di Vera Komissarževskaja.



Illustrazione 11

Lev Bakst, *Antičnoe videnie* (Visione antica), 1906,
 inchiostro di china su carta, Museo russo, Pietroburgo.

Bakst è anche autore di due disegni che raffigurano la danzatrice americana. Nel 1907 ritrae Isadora Duncan che danza in un disegno, ora custodito all'Ashmolean Museum di Oxford, che la rappresenta in tutta la sua fisicità e anche in una posa e da un punto di vista che si discostano da ogni canone accademico. L'anno successivo disegna uno dei più celebri ritratti di Isadora Duncan, che ne mostrano i lineamenti delicati del volto.



Illustrazione 12
 Lev Bakst, *Ajsedora Dulkan tancujuščaja* (Isadora Duncan che danza)
 inchiostro di china su carta,
 “Birževye vedomosti”, 12 (25) dicembre 1907.

6. Isadora Duncan in Russia. La ricezione critica

Questo è il quadro che fa da sfondo alle cinque tournée di Isadora Duncan in Russia (1904, 1905, 1907-1908, 1909, 1913), durante le quali si esibisce sui palcoscenici soprattutto di Pietroburgo e Mosca, ma anche di qualche città di provincia nelle regioni meridionali. Il suo repertorio comprende numerose opere ispirate a soggetti antichi: *Ifigenia in Aulide*, *Pan ed Eco*, *Bacco e Arianna*, *Orfeo ed Euridice*.

La critica si divide subito in due campi nettamente contrapposti tra chi urla allo scandalo e chi vede, invece, una rivelazione. La prima fazione, costituita principalmente da direttori d'orchestra e alcune ballerine, sostiene che la Duncan è una dilettante e che le sue esibizioni profanano la danza e, soprattutto, la musica. Si stigmatizza anche la mancanza di pudore di una donna che si mostra seminuda in pubblico. L'altra fazione, formata dai poeti e pensatori decadenti e simbolisti – Maksimilian Vološin, Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Sergej Solov'ëv, Fëdor Sologub, Vasilij Rozanov, per menzionare solo i più noti – si fa trascinare in una esaltazione mistico-erotica, vedendo nella apparizione della Duncan il ritorno dell'Eterno femminile, della Bellissima Dama, ma anche l'incarnazione di una divinità greca.

Una terza posizione è quella dei critici che caratterizzano le danze della Duncan come “greche”, “antiche” o “plastiche” e vi scorgono il revival dell’arte della Grecia antica con la rappresentazione di quadri dell’Ellade.

Uomini di teatro come Nikolaj Vaškevič o critici di balletto come Valerian Svetlov dedicano ampie trattazioni alla danza della Duncan, scrivendo di una rinascita delle danze greche, una forzatura non condivisa dalla danzatrice che, nel suo scritto sulla danza del futuro, sosteneva l’impossibilità di tornare al passato. Parlando dell’origine della “pretesa ‘danza greca’, che ho poi diffusa in tutto il mondo”, la Duncan indica le radici della sua arte nelle gighe irlandesi, insegnatele dalla nonna, e in una concezione del mondo tratta dai versi di Whitman, ai quali si sono aggiunti, dopo il suo approdo in Europa, “i tre grandi maestri, i tre grandi precursori della danza del nostro secolo: Beethoven, Nietzsche e Wagner” (Duncan 1980, p. 296).

Vaškevič, impegnato in un’opera di rinnovamento del teatro attraverso il ritorno alle fonti elleniche e ai rituali antichi allo scopo di creare un mistero dionisiaco moderno, nel 1905 fonda a Mosca un poco longevo Teatro della tragedia, ribattezzato Teatro di Dioniso. La sua ispirazione è in parte l’arte della Duncan, alla quale dedica un intero capitolo, “Ajsedora Dunkan i antičnye principy ee pljasok” (Isadora Duncan e i principî antichi dei suoi balli), della sua *Istorija choreografii vsech vekov i narodov. S illjustracijami* (Storia della coreutica di tutti i secoli e popoli. Con illustrazioni). Citando brani sulla danza greca, tratti da *La danza del futuro*, più volte tradotto in russo, egli sostiene che, riproducendo le pose viste sui monumenti antichi, la Duncan continua quanto iniziato dagli elleni (Vaškevič 1908, p. 72).¹⁰

Anche l’autorevole critico del balletto Valerian Svetlov nel 1906 pubblica un saggio su Isadora Duncan e le danze antiche. In *Antičnaja Choreografija i miss Dunkan* (La Coreutica antica e Miss Duncan), incluso poi nel suo volume *Terpsichora. Stat’i. Očerki. Zametki* (Tersicore. Saggi, articoli, note), Svetlov si lamenta della decadenza del balletto e riconosce che il successo di Isadora Duncan è dovuto alla “affascinante novità delle danze primitive dell’antica Ellade” (Svetlov 1906, p. 168). Egli paragona la Duncan a Schliemann e le riconosce il merito di ricreare la danza dell’antica Grecia, risuscitando le “figure delle danzatrici scomparse dell’Ellade” (Svetlov 1906, p. 172).

Un posto di rilievo nel dibattito sulla “grecità” delle danze della Duncan è occupato dal prolifico e controverso pensatore e pubblicista Vasilij Rozanov, anche lui autore di numerosi articoli sulla Duncan, in cui combina le sue teorie sull’erotismo, sulla religione e sull’educazione dei giovani.¹¹ Quasi tutti i

¹⁰ Gli articoli e saggi citati sono tradotti in M. Böhmig (2016).

¹¹ Tutti gli articoli – Varvarin (Roazanov 1909; 1913a; 1913b; 1914c) – sono stati raccolti in Roazanov (1914b), rispettivamente alle pp. 240-256; 435-440; 451-454; 497-499. L’ultimo, *Na pečal’nom ostatke žizni*, scritto in occasione della tragica morte dei figli della danzatrice

contributi di Rozanov sono entrati a far parte della raccolta dei suoi saggi *Sredi chudožnikov. S portretami* (Tra gli artisti. Con ritratti), nel quale sono riprodotte anche fotografie dei figli della Duncan e una di lei e i due figli con la dedica “Monsieur Rosanoff” e la firma autografa “La Future”.

Rozanov, che frequenta la Duncan e ha una figlia che vuole entrare nella scuola della danzatrice americana, sostiene che le danze della Duncan dovrebbero essere insegnate nelle scuole, in quanto non significa nulla “spiegare” il mondo antico, senza “mostrare” un “pezzetto del vivo mondo antico” (Rozanov 1914b, p. 255). Nell’arte della Duncan e nella stessa danzatrice, della quale non nasconde i difetti fisici, egli vede rinascere la greicità autentica. Esorta quindi i giovani a non leggere le trattazioni noiose degli studiosi tedeschi, ma ad andare a vedere le esibizioni della Duncan, nelle quali lui stesso ravvisa solo innocenza, castità, purezza e autenticità. In *Tancy nevinnosti. (Ajsedora Dunkan)* (Le danze dell’innocenza. Isadora Duncan), egli dichiara che la Duncan ha fatto più di tanti studiosi e scrittori per promuovere

[...] la causa dell’“educazione classica” [...], giacché c’è una grande differenza tra leggere “di danze classiche” [...] e vedere anche solo un palcoscenico [...] e su di esso una fanciulla greca, che venera Zeus e Artemide e, tendendo l’arco, ora scocca frecce, ora si batte col nemico come un’amazzone, ora ruzza semplicemente sul prato con indescrivibile grazia nei movimenti. (Rozanov 1914b, p. 255)

Nella recensione *Duncan i eë tancy. (14 janvarja 1913 g. v Malom teatre)* (La Duncan e le sue danze (14 gennaio del 1913 al Malyj teatr)), Rozanov immagina un dialogo tra la severa Bibbia e la sorridente Grecia a tutto favore di quest’ultima, inventrice dell’arte della danza, poi riscoperta dalla Duncan, e scrive:

È sorprendente che la rinascita della danza greca abbia avuto luogo soltanto adesso, che sia venuta in mente alla Duncan per *prima*. [...] A ciò ella ha aggiunto soltanto la natura, che, verosimilmente, ha qualcosa in comune con i greci. (Rozanov 1914b, p. 436, 438)¹²

Secondo Rozanov, è anche merito della danzatrice aver ricreato il “*movimento del mondo antico* nel suo aspetto più bello, il *movimento dell’uomo antico*”, destando a vita l’arte antica, che i moderni conoscevano come “immobile” (templi, statue, cammei), mentre la Duncan sarebbe riuscita a riproporre il movimento della gente dell’antichità (Rozanov 1914b, p. 440).

(Rozanov 1914a), si trova anche in Rudnev (2003, pp. 356-358).

¹² Qui e in seguito i corsivi sono dell’Autore – V. R.

In Russia escono pure alcuni reportage dedicati a quella che è chiamata la “Scuola greca” di Isadora Duncan con una dettagliata descrizione del collegio che la danzatrice aveva inaugurata nel 1904 a Grunewald (Berlino). Un contributo non firmato, *Grečeskaja škola Ajsedory Dulkan* (La scuola greca di Isadora Duncan) per la rivista kieviana “*V mire iskusstv*” (1908) descrive l’attività pedagogica della Duncan, dando dettagliate informazioni sull’allestimento dei locali, l’organizzazione delle giornate delle allieve e la filosofia che ispirava il lavoro didattico.

Il ruolo assegnato alle danze greche è testimoniato ancora negli anni ’20 dal celebre trattato *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca* (Il libro delle esultanze. Alfabeto della danza classica) del raffinato esteta Akim Volynskij (pseudonimo di Akim Flekser), critico letterario e di balletto, storico e teorico dell’arte, con una visione del mondo idealistica, imperniata su concetti quali il principio della spiritualità interiore, il potere dell’anima e il libero arbitrio. Volynskij fa parte della cerchia dei decadenti, raccolta intorno ai poeti Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius, nella quale orbitano, tra gli altri, anche poeti come Fëdor Sologub e pensatori come Vasilij Rozanov. Nel capitolo del *Libro delle esultanze* dedicato al balletto si legge:

Il posto principale nel balletto è occupato dalle danze classiche. La parola “classico” si riferisce alla provenienza della danza dalla Grecia antica. Con lo stesso diritto le danze classiche si potrebbero chiamare antiche: tutta la loro essenza, tutta la loro costruzione ci sono state trasmesse dal mondo antico. (Volynskij 1925, p. 14)

7. Isadora Duncan in Russia. I riflessi letterari

Non ci dilungheremo sul contributo decisivo che il poeta Vjačeslav Ivanov (1866-1949) ha dato al culto dell’antichità. Tra il 1905 e il 1914, periodo che coincide con le tournée russe della Duncan, egli scrive una trilogia di tragedie su soggetti mitologici, in parte rimasta incompiuta, e, sulle orme di Nietzsche, si occupa a lungo e approfonditamente di religioni dionisiache e di tragedia antica per auspicarne il rinnovamento attraverso una azione rituale collettiva.

La danza di Isadora Duncan e l’insieme delle associazioni legate alla sua figura hanno trovato un’eco in alcune opere letterarie.

Sergej Solov’ëv, poeta che per vincoli di parentela e orientamento spirituale era vicino alla cerchia dei simbolisti e nel 1916 si sarebbe fatto ordinare sacerdote, preso da una sorta di folle entusiasmo, scrive una lirica in greco per Isadora Duncan e le consegna il componimento in occasione di un suo spettacolo del 1905. Un vero e proprio inno alla danzatrice sono i versi enfatici della poesia, scritta poco dopo, *Munè Sjulli i Ajsedora Denkan* (Mounet-Sully e Isadora Duncan), in cui Solov’ëv eleva l’attore francese e la danzatrice americana a “due icone nel tempio della mia anima” (Solov’ëv

1907, p. 108). La poesia nel 1907 è inclusa nella raccolta *Cvety i ladan* (Fiori e incenso), che già nel titolo indica i due capisaldi della visione del mondo dell'autore, in consonanza con le idee della Duncan: i "fiori" rappresentano il mondo pagano dell'antichità classica, mentre l'"incenso" simboleggia quello della chiesa cristiana, due mondi che sono complementari, pur senza compenetrarsi.

Aleksandr Blok, il poeta più venerato della generazione dei simbolisti, nel dramma lirico del 1906 *Neznakomka* (La sconosciuta), articolato non in Atti, ma in Visioni, si ispira indirettamente alle esibizioni di Isadora Duncan. Nella Terza visione il poeta inserisce uno scambio di battute che riprende il dibattito pubblico tra estimatori e detrattori della danzatrice americana. La discussione si accende tra la padrona di casa, signora benpensante dell'alta società, lo snob "prosaico" Georgij dal nome francesizzato Georges, che si dichiara scandalizzato, e il "poetico" Michail, chiamato con il vezzeggiativo Miša, il quale, incantato, esprime la posizione dei simbolisti e, forse, soprattutto di Sergej Solov'ëv.

Si discute degli spettacoli della danzatrice Serpantini, il cui nome deriva probabilmente dalle *Serpentine dances* eseguite da Loïe Fuller, danzatrice americana con la quale si esibiva Isadora Duncan prima di continuare in autonomia. Le *Serpentine dances* erano riprodotte, con altre interpreti, in brevi filmi per il cinetoscopio e Blok ebbe sicuramente avuto modo di vedere le relative proiezioni nelle fiere che amava frequentare (Bezrodnyj 1985, pp. 46-58):

GIOVANE GEORGES

La tua Serpantini è proprio una sciocca, Miša. Danzare come ha fatto lei ieri, significa non avere alcun pudore.

GIOVANE MIŠA

Tu, Georges, non capisci proprio nulla. Sono completamente innamorato. È ... per pochi. Ricordati, ha una figura del tutto classica – le braccia, le gambe...

PADRONA DI CASA

Di cosa state parlando, Georgij Nikolaevič? Ah, della Serpantini! Che orrore, non è vero? In primo luogo, interpretare la musica è già una sfacciataggine. Amo così appassionatamente la musica e non posso, proprio non posso ammettere che la si oltraggi. Poi... danzare senza costume... questo... questo proprio non so cosa sia! Ho portato via mia figlia.

GEORGES

Sono totalmente d'accordo con voi. Ma ecco che Michail Ivanovič... ha un'opinione diversa.

PADRONA

Ma cosa dite, Michail Ivanovič! Per me, qui non ci possono essere due opinioni! Capisco, i giovani si lasciano trascinare, ma a un concerto pubblico... quando si rappresenta Bach con le gambe... Io stessa sono musicista... amo appassionatamente la musica... come volete...

VECCHIO

Un bordello.

[...]

MIŠA

Ah, Georges, continuate a non capire! Si tratta forse di... interpretazione della musica? La Serpantini è lei stessa... l'incarnazione della musica. Si libra sulle onde dei suoni e sembra che tu ti libri dietro a lei. Non è forse vero che un corpo, le sue linee, i suoi movimenti armoniosi... cantino di per sé così come i suoni? Chi sente veramente la musica non ne rimane offeso. Voi avete un rapporto astratto con la musica...

GEORGES

Sognatore! Ti sei messo in moto. Costruisci delle teorie e non senti e non vedi più nulla. Non parlo affatto della musica, e alla fin fine me ne infischio. Anch'io sarei molto felice di vedere tutto questo in un *séparé*. Ma devi convenire che non annunciare sul manifesto che la Serpantini sarà avvolta solo in uno stracetto... significa mettere tutti in una situazione estremamente imbarazzante. Se l'avessi saputo, non vi avrei portato la mia fidanzata. (Blok, 1981, pp. 136-137)

Il poeta decadente Fëdor Sologub, profondamente impregnato della filosofia di Schopenhauer e Nietzsche, dedica una serie di saggi a Isadora Duncan, paragonando la sua trasformazione o, meglio, trasfigurazione sul palcoscenico a quella della florida contadina Aldonza nella figura idealizzata di Dulcinea, che Don Chisciotte vagheggia nei suoi sogni (Sologub 1908a; 1912; 1913; 1915).

In una commistione di religione, in particolare di riti settari come quello dei flagellanti, di tragedia, musica, estasi, liberazione e nudità, Sologub parla della Duncan anche nel suo trattato teorico (1908) *Teatr odnoj voli* (Il teatro di una sola volontà), che condivide molti punti con la teoria teatrale del monodramma di Evreinov:

È bene che la Duncan balli, ispirando con il ballo le gambe nude. [...] Ma presto noi tutti ci contageremo di quest'“altra vita” e, come flagellanti, ci riverteremo in scena e vorticheremo in un frenetico rito. L'azione della tragedia sarà accompagnata e inframmezzata da balli. [...] Perché il ballo non è altro che frenesia ritmica dell'anima e del corpo, che si abbandonano all'elemento tragico della musica. [...] Il ritmo della liberazione è il ritmo del ballo. Il pathos della liberazione è la gioia del bel corpo nudo. (Sologub 1908b, pp. 164-165)

Dalla collaborazione tra Sologub ed Evreinov nascerà nel 1909 la messa in scena, su diversi palcoscenici piomburghesi, della “Fiaba drammatica” *Nočnye pljaski* (Balli notturni) di Sologub (1908) nella regia di Evreinov. Nello spettacolo, nel quale recitano non attori professionisti, ma letterati e pittori, Evreinov inizia a mettere in pratica il principio della “nudità in scena”, che esporrà successivamente nel saggio *Nagota na scene* (La nudità in scena) (Evreinov 1911). Nel terzo atto, il Giovane poeta, incaricato di sorvegliare le figlie del re, descrive le danze notturne delle principesse nel regno sotterraneo

dell'implacabile re degli inferi e riferisce:

Le bellissime principesse scendono nel regno degli inferi dal re maledetto e li danzano tutta la notte, eseguendo danze nello stile della celebre Isadora Duncan con l'accompagnamento della musica di grandi compositori di diverse epoche e popoli. (Sologub, https://www.fsologub.ru/lib/piece/piece_328.%20html)

La coreografia dei balli delle figlie del re nel regno degli inferi, inseriti nella *pièce*, è affidata a Michail Fokin, che li allestisce in stile duncaniano.

Anche Andrej Belyj, nel romanzo *Peterburg*, pubblicato negli anni 1913-1914, usa un riferimento alla Duncan per introdurre una nota ironica sulla pseudocultura degli ambienti altolocati dell'epoca. Nel capitolo "I visitatori di Sof'ja Petrovna" la scena si svolge nel salotto di Sof'ja Petrovna Lichutina, la quale, facendosi trascinare dall'entusiasmo, entra in conversazione con un interlocutore di cui non è chiaro se sia un musicista, un critico musicale o un semplice amante della musica e

[...] gli spiegava che i suoi idoli erano la Dunkàn e Nikisch; con espressioni entusiastiche non tanto con parole quanto a gesti, spiegava che lei stessa era intenzionata a imparare la meloplastica per eseguire la danza della Cavalcata delle Valchirie niente meno che a Bayreuth. (Belyj 1981, pp. 61-62)¹³

Una reminiscenza della Duncan e delle sue danze si può forse ancora cogliere nelle prime *pièce* teatrali di Velimir Chlebnikov, scritte prima che il poeta aderisse al futurismo. In *Tainstvo dal'nich* (Il sacramento dei lontani, 1908), il sacerdote si rivolge a folle di giovani e li esorta: "Volgete ancor più l'attenzione a questi piedi, che a così tanti hanno dato il vino e l'ebbrezza della vita! a queste cosce, che sono state il patibolo per così tanti corpi semi-infantili, alla nudità di uno solo dei quali officia il merletto, lavorato dalle più tenere delle vostre sorelle" (Chlebnikov 2005, pp. 122-123). E in *Devij bog* (Il dio delle vergini, 1908, 1911), ambientato in un remoto e barbaro passato slavo, si parla ripetutamente di giovani fanciulle che danzano e volteggiano, avvolte in tuniche e con serti di erbe o fiori sui capelli.

8. Il retaggio artistico di Isadora Duncan

L'arte della Duncan, contrariamente a quella del balletto, era basata sulla improvvisazione e l'intuizione, pertanto non si è concretizzata in un linguaggio codificato, in una grammatica, che avrebbe potuto essere trasmessa, come nel caso del balletto, ma anche delle danze di corte e del ballo di sala. Una volta scomparsa la figura carismatica della danzatrice americana, sono rimasti solo scampoli delle sue esibizioni e tentativi di ricostruzione non sempre riusciti.

¹³ Gli accenti – errati – dei nomi sono evidenziati da Belyj graficamente.

Ciò nonostante, è indubbia la enorme influenza che la danzatrice ha avuto nell'ambito del balletto e della danza, dove sulla sua scia si sono affermate schiere di seguaci, le duncanine in Occidente e le *bosonožki* (piedini nudi) in Russia.¹⁴ È accertato l'impulso che le danze – e la figura – della Duncan hanno impresso allo sviluppo delle numerose correnti della danza moderna e contemporanea, che hanno abbandonato le scarpette da punta e i tutù e danno largo spazio all'improvvisazione.

E non parliamo degli uomini di teatro che si sono mostrati sensibili alle idee della Duncan, da Mejerchol'd che, in occasione dello spettacolo della danzatrice americana del 1908, parla di “assenza di addestramento, entusiasmo e gioia, cancellati [...] dal rumore dei tram e delle automobili” (Fel'dman 2000, pp. 252-253, nota 3), attraverso Evreinov, che nel 1911 pubblica un intero volume sulla nudità in scena, fino a Stanislavskij, che presso il suo teatro istituirà una “Classe Duncan”, dove si insegnerà danza, plasticità e ritmica sotto la guida di Èlla (Elena) Knipper-Rabenek, formatasi in Germania sotto la guida di Elizabeth Duncan, sorella di Isadora.

La Duncan ha influenzato profondamente lo sviluppo non solo della danza e di tutto il teatro, ma ha rivoluzionato numerosi aspetti della vita, dalla moda, attraverso la valorizzazione della fisicità e della corporeità, alla autoconsapevolezza delle donne.



Illustrazione 13
Caricatura di Isadora Duncan.

¹⁴ Per una panoramica sull'evoluzione dell'arte della danza libera in Russia, cfr. MOTO-BIO 1996; Mislér 1999; Mislér 2000; Klim 2002, Mislér 2011; lo studio più organico ed esauriente, corredato di un'amplissima bibliografia, è Sirotkina 2012; cfr. anche Sirotkina 2014.

Bionota: Michaela Böhmig, formatasi all'Università di Roma "La Sapienza", docente di Letteratura Russa all'Università di Napoli "L'Orientale" fino al 2017, è autrice di numerosi studi dell'Ottocento (Puškin, Gogol', Gončarov), su poeti simbolisti (Ivanov, Blok) e su esponenti dei movimenti d'avanguardia (Chlebnikov, Kručenyč). Tra le sue monografie si ricordano *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche: dal cubofuturismo al costruttivismo* (Bari 1979), *Das russische Theater in Berlin 1919-1931* (München 1990), *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)* (Roma 2016). Si è occupata a lungo di danza e musica a livello pratico, esperienza confluita in alcuni contributi scientifici.

Recapito autore: michaelabohmig@gmail.com

Riferimenti bibliografici¹⁵

- Becker M.L. 1909-1910, *Die Sezession in der Tanzkunst*, in “Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik”, XII (ott. 1909-marzo 1910), vol. XXIII, pp. 27-43.
- Belyj A. 1905, *Lug zelenyj*, in “Vesy” 8, pp. 5-16.
- Belyj A. 1910, *Lug zelenyj. Kniga statej*, Al’ciona, Moskva.
- Belyj A. 1981, *Peterburg. Roman v vos’mi glavach s prologom i epilogom*, Nauka, Moskva.
- Benua A. 1904, *Muzyka i plastika. (Po povodu Ajsedory Dunkan)*, in “Slovo” 23.12.1904 (5.01.1905) 23, pp. 5-6.
- Bezrodnyj M. 1985, *Serpantini – kto ona? Iz kommentarija k drame “Neznakomka”*, in “Učenyje zapiski Tart. gos. un-ta”, Fasc. 657, Blokovskij sbornik 5, Mir A. Bloka, pp. 46-58.
- Blok A. 1981, *Teatr*, Sovetskij pisatel’. Lenigradskoe otdelenie, Leningrad.
- Boehn (von) M. 1925, *Der Tanz*, Wegweiser-Verlag G.M.B.H., Berlin.
- Böhmgig M. 2016, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, UniversItalia, Roma.
- Chlebnikov V. 2005, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, IMLI RAN, Moskva, vol. IV.
- Duncan I. 1903, *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, Eugen Diederichs, Leipzig.
- Duncan I. 1927, *My Life*, Boni & Liveright, New-York; trad. it. 1980, *La mia vita*, Savelli ed., Milano.
- Evreinov N. 1911, *Vstupitel’naja stat’ja*, in AA.VV., *Nagota na scene*, a cura di Evreinov N., Tipo-litografija Morskogo Ministerstva v Glavnom Admiraltejste, Peterburg, pp. 1-14.
- Fel’dman O (a cura di). 2000, *Mejerchol’d i drugie. Dokumenty i materialy*, Ob’’edinennoe gumanitarnoe izdatel’stvo, Moskva, vol. II.
- Giubilei M. F e Sisi C. (a cura di) 2019, in collaborazione con Campana R., Barbara Nomellini E. e Veroli P., *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e Avanguardia*, Ed. Polistampa, Firenze.
- Grečeskaja škola Ajsedory Dunkan* 1908, in “V mire iskusstv” 1, pp. 10-12.
- Kasatkina T. (a cura di) 1992, *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Izd-vo Artist. Režissër. Teatr, Moskva.
- Klim T. (a cura di) 2002, *Iskusstvo dviženija. Istorija i sovremennost’*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Moskva.
- Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Prof. Eugen Zotow-Iwan Miassojedoff-Stiftung (Hrsg.) 1997, *Ivan Miassojedoff / Eugen Zotow 1881-1953. Spuren eines Exils*, Benteli, Bern.
- Misler N. (a cura di) 1999, *In principio era il corpo... l’Arte del Movimento a Mosca negli anni ’20*, Electa, Roma.
- Misler N. (a cura di) 2000, *Čelovek plastičeskij*, GCTM im. A.A. Bachrušina, Mosca.
- Misler N. 2011, *V načale bylo telo. Ritmoplastičeskie eksperimenty načala XX veka. Choreologičeskaja laboratorija GACHN*, Iskusstvo – XXI vek, Moskva.
- Mjasoedov I. 1911, *Manifest o nagote*, in AA.VV., *Nagota na scene*, a cura di Evreinov

¹⁵ Le doppie date relative ai saggi russi si riferiscono rispettivamente al calendario giuliano, in vigore in Russia fino al 1917, e a quello gregoriano.

- N., Tipo-litografija Morskogo Ministerstva v Glavnom Admiraltejste, Peterburg, pp. 126-128.
- MOTO-BIO – The Russian Art of Movement: Dance, Gesture and Gymnastics, 1910-1930* 1996, numero speciale di “Experiment/Ėksperiment. A Journal of Russian Culture”, vol. 2.
- Nietzsche F. 1878, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*, E. W. Fritsch, Leipzig, 3a ed., <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT> (01.10.2019).
- Rožanov V. 1913a, *Džankan i eë tancy. (14 janvarja 1913 g. v Malom teatre)*, in “Novoe vremja” 13236, 16(29)1.1913, p. 6.
- Rožanov V. 1913b, *U Ajsedory Džankan*, in “Novoe vremja” 13670, 19.2(4.3).1913, p. 6.
- Rožanov V. 1914a, *Na pečal’nom ostatke žizni*, in “Novoe vremja” 13681, 15(28).4.1914, p. 5.
- Rožanov V. 1914b, *Sredi chudožnikov. Sportretami*, A.S. Suvorin, Peterburg.
- Rožanov V. 1914c, *Vospitatel’noe značenie tancev Ajs. Džankan*, in Rožanov V., *Sredi chudožnikov*, A. S. Suvorin, Peterburg, pp. 497-499.
- Rožanov V. 2003, *Na pečal’nom ostatke žizni*, in Rudnev P., *Teatral’nye vzgljady Vasilija Rožanova*, Agraf, Moskva, pp. 356-358.
- Širotkina I. 2012, *Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii*, NLO, Moskva (2a ed. riveduta e ampliata).
- Širotkina I. 2014, *Šestoe čuvstvo avangarda. Tanec, dviženie, kinesteziya v žizni poëtov i chudožnikov*, Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge, Peterburg.
- Sologub F., *Nočnye pljaski*, https://www.fsologub.ru/lib/piece/piece_328.htm (01.07.2020).
- Sologub F. 1908a, *Mečta Don-Kichota. (Ajsedora Džankan)*, in “Zolotoe runo” 1, pp. 79-80.
- Sologub F. 1908b, *Teatr odnoj voli*, in AA.VV., *Teatr. Kniga o novom teatre*, Šipovnik, Peterburg, pp. 148-165.
- Sologub F. 1912, *Dressirovannyj pljas*, in “Teatr i iskusstvo” 48, pp. 946-948.
- Sologub F. 1913, *Očarovanie vzorov. (Ajsedora Džankan)*, in “Teatr i iskusstvo” 4, pp. 90-93.
- Sologub F. 1915, *Iskusstvo našich dnej*, in “Russkaja mysl” vol. XII, pp. 35-62.
- Solov’ev S. 1907, *Cvety i ladan*, Tipografija tov. A.I. Mamontova, Moskva.
- Svetlov V. 1906, *Antičnaja Choreografija i miss Duncan*, in Idem., *Terpsichora. Stat’i. Očerki. Zametki*, A.F. Marks, Peterburg, pp. 167-179.
- Varvarin V. (Rožanov V.) 1909, *Tancy nevinnosti. (Ajsedora Džankan)*, in “Russkoe slovo” 90, 21.4(4.5), pp. 2-3.
- Vaškevič N. 1908, *Istorija choreografii vseh vekov i narodov. S illjustracijami*, Fasc. I, I. Knebel’, Moskva.
- Vil’kina L. 1905, *Ajsadora Džankan v Peterburge*, in “Vesy” 1, pp. 40-42.
- Volynskij A. 1925, *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca*, Izd-vo Choreografičeskogo tehnikuma, Leningrad.
- Volynskij A. 1992, *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca*, Izd-vo “Artist. Režisser. Teatr, Moskva.
- Wagner R. 1850, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wigand, Leipzig, http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wagner_zukunft_1850 (01.10.2019).
- Whitman W. 1881, *The Poetry of the Future*, in “The North American Review” 291, vol. CXXXII, pp. 195-210.