

Samantha Marenzi
L'IMPRONTA DEL FAUNO.
UNA DANZA NASCOSTA
NELLE FOTOGRAFIE DI ADOLF DE MEYER



Adolf de Meyer, *L'Après-midi d'un faune*, 1912 [Dal volume *Le prélude à l'Après-midi d'un faune*, Paris, Editions Paul Iribe & C^{ie}, 1914]

In their stillness Nijinsky's pictures have more vitality than the dances they remind us of as we now see them on the stage. They remind to show us what dancing can be, and what the spectator and the dancer each aspire to, and hold to be a fair standard of art¹.

Così il critico Edwin Demby, in uno dei primi scritti sulle fotografie di Vaslav Nižinskij, sottolineava l'importanza di questi documenti, dai quali traeva considerazioni di grande interesse sulla meccanica fi-

¹ Edwin Denby, *Notes on Nijinsky photographs*, in *Dance Writings*, University Press of Florida, 1986, pp. 500-501. L'articolo è apparso per la prima volta in «Dance Index» nel marzo 1943 e prima di apparire nella raccolta del 1986 è stato ripreso in diversi volumi.

sica del danzatore, sui suoi punti di forza e di equilibrio, e sulla capacità di mostrare non se stesso ma gli esseri immaginari che, ad ogni personaggio interpretato, prendevano il suo posto. Il suo corpo, sempre diverso, si mostrava senza esibizionismo, trasformando attraverso una grande intelligenza plastica le posizioni dei balletti.

Manca, in questa lettura accurata delle fotografie, la presenza del fotografo. O meglio dei fotografi, che hanno prodotto immagini talvolta molto diverse tra loro, e realizzate per diversi scopi.

Il patrimonio iconografico su Nižinskij è centrale negli studi sul danzatore. In alcuni casi, accanto alle testimonianze di interpreti e spettatori, è servito a ricostruirne le coreografie². Nonostante siano rarissime le foto realizzate durante gli spettacoli, alcune serie di immagini sono state interpretate come una vera scomposizione del movimento, e conservano un valore documentario indiscutibile. È il caso delle fotografie realizzate dal Barone Adolf de Meyer sull'*Après-midi d'un faune*³, scattate in collaborazione col danzatore in una sessione allestita appositamente. Le immagini, prese con ogni probabilità a Parigi nel 1912, vengono pubblicate nell'agosto del 1914 in un raffinato volume a edizione limitata costituito da trenta stampe realizzate a mano. È un libro fotografico, di cui oggi sono stati localizzati soltanto sette esemplari⁴.

La serie fotografica del fauno è un evento. Costituisce un caso molto particolare tra le «fotografie di Nižinskij» e non può essere osservata senza tener conto dell'intervento dell'autore, il quale ha agito con grande libertà davanti ai suoi soggetti e ha interpretato le suggestioni della coreografia elaborandole attraverso il suo immaginario.

² Le ricostruzioni dell'*Après-midi d'un faune* sono un argomento dibattuto e documentato. Una lista delle riprese da parte dei Balletti Russi e, dal 1931, delle maggiori compagnie danza o da solisti, è consultabile nel volume *Afternoon of a Faun. Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, a cura di Jean-Michel Nectoux, New York/Paris, The Vendome Press, 1987, pp. 126-135. Uno studio approfondito è stato inoltre svolto sulla decifrazione del sistema di trascrizione utilizzato da Nižinskij, comparato con i documenti iconografici e con le ricostruzioni mnemoniche. Cfr. Ann Hutchinson Guest, Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune restored*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1991.

³ Si veda l'uso che ne ha fatto lo scultore Christian Comte, che ha realizzato un filmato animando le fotografie di De Meyer supponendo di poter ricreare la traccia della danza di Nižinskij. Il film *Nijinsky 1912* è stato presentato a Cannes nel 2009 e ha suscitato l'interesse di alcuni studiosi.

⁴ Una copia del libro è conservata alla Bibliothèque nationale de France – Musée de l'Opéra. Nel 1978 ne è stata pubblicata un'edizione molto esclusiva, seppure impareggiabile al manufatto originale (Eakin Press per New York e Dance Books per Londra). Nel 1983 è apparsa la versione accessibile e commentata da Jennifer Dunning, Richard Buckle e Ann Hutchinson Guest, *L'Après-midi d'un Faune – Vaslav Nijinsky 1912*, London, Dance Books LTD.

Inoltre, non si trattava di un balletto convenzionale. Alcune caratteristiche tecniche, che ne hanno fatto il simbolo del rinnovamento della danza, sono al centro delle problematiche del rapporto tra il corpo in azione e l'immagine statica che lo raffigura.

Le fotografie di De Meyer testimoniano, più della sequenza coreografica (in parte tradita nel montaggio del libro), l'incontro tra l'arresto del tempo proprio del meccanismo fotografico e il lavoro sul movimento trattenuto che il danzatore sperimenta nella sua prima coreografia. È l'incontro tra una composizione nello spazio e il modo in cui questa può consegnarsi al quadro dell'immagine. Ed è l'incontro tra due mondi, quello della fotografia artistica e quello del rinnovamento della danza, e tra due uomini, che hanno dato vita a un'occasione per apporre i loro nomi l'uno sul fare dell'altro.

L'Après-midi d'un faune *come immagine: la danza e l'immobilità*

La coreografia dell'*Après-midi d'un faune* è un'immagine prolungata. È una danza in cui il corpo si vede più del movimento, perché lascia il tempo agli occhi di far depositare le figure e i loro gesti precisi. È un'immagine perché rende protagonista la visione, inganna la prospettiva, modella lo spazio e i volumi trasformandoli per lo sguardo esterno. Vaslav Nižinskij, della sua prima coreografia, non stabilisce soltanto i movimenti, li assorbe anzi in un disegno di corpi nello spazio. Le novità rispetto alla tradizione del balletto sono molte. Nižinskij chiude l'en-dehor, la posizione ruotata verso l'esterno che è alla base della tecnica accademica, slaccia il ritmo del movimento da quello della musica, disarticola i corpi delle danzatrici ponendoli col busto frontale al pubblico e gli arti e la testa di profilo, abbassa loro il baricentro avvicinandole alla terra più che al cielo. Toglie loro la libertà interpretativa e la mobilità espressiva dei volti, toglie la velocità, l'uso della profondità dello spazio. Durante le prove, le modella da ferme, una dopo l'altra, chiedendo a ognuna di restare nella posizione mentre passa alla composizione di ogni interprete per conservare una visione d'insieme, stabilendo ogni singolo dettaglio della posa e lavorando sulla conservazione esatta di questa durante gli spostamenti che si fanno concentrati, attenti, lenti. Giunto al virtuosismo tecnico, per raggiungere il quale ogni danzatore si spoglia del suo corpo quotidiano e per anni allena una forma, modifica la struttura, sviluppa l'abilità, Nižinskij tratta la tecnica come un nuovo automatismo da disarticolare. La tendenza verso il cielo si riassorbe nel peso e nella compattezza, ginocchia flesse. I movimenti circolari e ampi si frammentano in gesti

angolari, spigolosi, braccia gambe e mani a tracciare linee dritte. I volti si fanno seri, neutri. I piedi scoperti dentro ai sandali.

La coreografia dell'*Après-midi* è un'immagine anche perché si propone come l'evocazione di figure antiche, sopravvivenze di un mondo di cui la pittura vascolare ha conservato l'impronta, e che in quell'inizio di secolo, nelle capitali occidentali, torna a essere il modello di una bellezza ritrovata, di un'armonia cercata, di un movimento di cui si può rievocare l'impulso, attraverso le posture⁵. In quel mondo dalle forme perfettamente organizzate, si agita forte la memoria del mito.

Così appare la coreografia nei documenti che ne hanno conservato una traccia: l'animazione di un fregio. Sette ninfe in fila, incatenate da un ritmo che scaturisce dalla posizione dei corpi, e un fauno libero, sensuale, che scandalizza con un finale erotico. Col velo rubato a una ninfa Nižinskij si stende e il piacere del fauno, che non traduce l'amplesso nel linguaggio del balletto, libera la danza dal codice che la addomestica. In questo senso i primi decenni del Novecento sono anni fecondi, attraversati da figure carismatiche di danzatrici che sperimentano il movimento al di fuori dal professionismo e dai suoi tecnicismi, spostando la danza dal territorio dell'intrattenimento a quello dell'arte, recuperando del corpo la sensualità e il potenziale espressivo, e del movimento le sue sorgenti nascoste: culturali, spirituali, mitologiche. La natura, il ritmo delle onde, la forza del vento. I gesti antichi o i rituali dell'oriente. Ma Nižinskij è, nel 1912, un grande interprete del balletto accademico. Danza nei più prestigiosi teatri, e teatri d'opera, del mondo. La sua grazia adombra le interpreti femminili, la sua potenza rende celebri i suoi salti. È un esempio di perfezione e di capacità interpretativa dei personaggi che anima, da dentro il virtuosismo, con una grande carica espressiva.

Come è noto, l'esordio coreografico dell'interprete di punta dei Balletti Russi di Sergej Djagilev crea uno scandalo. È il 29 maggio del 1912. Al termine del balletto, della durata di dodici minuti, il pubblico del Théâtre du Châtelet di Parigi prorompe in fischi e grida, e in ap-

⁵ L'ispirazione all'iconografia classica ha un ruolo determinante nel rinnovamento della danza nei primi decenni del Novecento. Quando non la ricostruzione filologica dei movimenti, l'ambizione a trarre il ritmo e lo spirito delle danze antiche dalle immagini in cui si sono fissate, o il desiderio di restituire movimento e vita ai resti della civiltà originaria dell'Occidente, sono interessi condivisi dai danzatori, e sollecitati da una rinnovata attenzione che dedicano all'argomento studiosi e artisti. Basti ricordare la pubblicazione, nel 1896, del volume *La danse greque antique d'après les monuments figurés* (Paris, Librairie Hachette et C^{ie}) ad opera del compositore Maurice Emmanuel, che correda il volume di figure in un'ottica revivalista.

plausi fragorosi. È insieme un fiasco e un trionfo. Djagilev fa rialzare il sipario, e l'*Après-midi* va in scena di nuovo. Altri dodici minuti. Stesso balletto. Privati della sorpresa, gli spettatori lo riguardano.

Probabilmente il pubblico si aspettava una coreografia che esaltasse le caratteristiche che avevano reso celebre Nižinskij, il quale invece più che liberare l'espressione del movimento lavora sui contrasti interni al corpo, che per ogni direzione mostra una tensione contraria. Il cambiamento di velocità non corrisponde solo a un rallentamento, ma a una condensazione dell'energia che accelera il flusso interiore e rende lo spazio esterno denso, plasmabile, suscettibile a ogni minimo gesto. Nella prima parigina c'era inoltre grande attesa per un balletto tutto francese, ispirato al poema di Mallarmé (che Nižinskij non aveva letto) e coreografato sulle note di Debussy, una musica fluida con cui il movimento dialogava per contrasto, conquistando, col suo ritmo interno, una nuova autonomia. Dodici minuti di balletto disorientano tutti gli sguardi. Dodici minuti preceduti da centoventi prove, un numero smisurato per un'impresa come i Balletti Russi, durante le quali Nižinskij insegna alle danzatrici a camminare, a tenere i piedi dritti, a mantenere una posizione a lungo, e utilizza un danzatore che, lavorando solo con lui, si muove al suo posto, mentre Nižinskij lo dirige per guardarlo, e guardarsi, da fuori.

Il lavoro di costruzione è molto lungo, nessuno è ammesso ad assistere, e il tipo di richiesta rende le danzatrici diffidenti e insicure. Michel Fokine, coreografo ufficiale della compagnia, risente del tempo sottratto alle prove delle altre novità in programma per la stagione. Il passaggio di Nižinskij da interprete a creatore, e lo scandalo della prima, minano gli equilibri del gruppo. Inoltre, lo stile del lavoro rompe una consuetudine operativa.

La coreografia dell'*Après-midi* è un'immagine prolungata perché Nižinskij vi ha sperimentato l'altra faccia del movimento, che è l'immobilità, e perché quello che noi possiamo vedere della sua danza sono delle immagini fisse, in cui il fregio di ninfe attraversato dall'incanto del fauno si disegna, bidimensionale, nello spazio di una serie di fotografie. Le immagini si staccano dallo sfondo delle altre testimonianze. Nel tempo della presentazione del balletto le parole disegnano una mappa dettagliata. Subito dopo la prima le penne si scatenano: critiche feroci, lettere di difesa. Gaston Calmette, dalle pagine de «Le Figaro», grida allo scandalo⁶. Rodin, su «Le Matin», risponde con un

⁶ Calmette, direttore del giornale, interviene personalmente contro una rappresentazione che si vuole artistica e che appare invece volgare, di un erotismo animale-

inno alla bellezza⁷. Per lo scultore la danza di Nižinskij è una grande lezione di arte plastica e figurativa. Nel tempo successivo le memorie dei testimoni ricostruiscono il processo di lavoro del coreografo, il metodo, le aspettative, la sicurezza dell'obiettivo da raggiungere, e l'apprensione per l'accoglienza⁸. Poi c'è la biografia di Nižinskij, i suoi rapporti con Djagilev e con i collaboratori, la follia di un corpo che smette di danzare, e le sue pagine di diario, in cui si mischiano ricordi e visioni, e dove risuona un'eco dall'*Après-midi*: «il fauno, sono io».

Con la prima coreografia di Nižinskij, che a dispetto dei tentativi di ricostruzione resta invisibile, ci troviamo di fronte a un gran numero di oggetti artistici (disegni, sculture, incisioni, quadri, foto) correlati a quell'evento che, mentre ce ne forniscono degli indizi, contribuiscono a mantenerne il segreto, aggiungendo elementi e interpretazioni all'incanto di un corpo che attraverso il movimento dirige l'attenzione e l'emozione di chi lo guarda.

Senza ribadire l'importanza di questo balletto nell'ambito della danza, la portata innovativa e comunque coerente alle ricerche contemporanee che hanno rigenerato le antiche fonti di ispirazione e stabilito rapporti nuovi tra i linguaggi espressivi, senza ripetere l'eccezionalità del contenitore che ha permesso a Nižinskij di incastonare la sua pietra nella storia dell'arte coreutica, quei Balletti Russi capaci di suscitare lo stupore e la meraviglia nel pubblico di mezzo mondo, cerchiamo qui di disegnare la traiettoria e la fissazione dello sguardo che segue il movimento e ne trattiene l'immagine, lasciandola riemergere e sopravvivere nelle asincronie del tempo.

La posa e il movimento. Nižinskij soggetto fotografico

Quando debutta come coreografo Nižinskij non è soltanto un ballerino molto apprezzato, figura centrale di una compagnia di straordinaria

sco (*Un faux pas*, «Le Figaro», 30 mai 1912). Il giorno successivo Calmette torna sull'argomento, pubblica la lettera inviata da Djagilev che contiene gli apprezzamenti di Odilon Redon, sicuro della gioia che avrebbe provato Mallarmé davanti al balletto, e di Auguste Rodin. È contro lo scultore, arbitro inappropriato sulle questioni di pudore, che usufruisce dello «scandaloso» sostegno del governo, che Calmette si scaglia in questo secondo articolo (*A propos d'un faune*, «Le Figaro», 31 mai 1912).

⁷ *La rénovation de la danse*, «Le Matin», 30 mai 1912. Probabilmente Rodin ha soltanto firmato l'articolo.

⁸ Tra le principali testimonianze e studi critici di riferimento si vedano: Romola Nijinsky, *Nijinsky*, London, Gollancz, 1933; Françoise Réiss, *Nijinsky ou la grace*, Paris, Plon, 1957; Richard Buckle, *Nijinsky*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971; Bronislava Nijinska, *Early Memoirs*, Boston-London, Faber & Faber, 1982.

rio successo. È una specie di idolo, l'incarnazione di un immaginario, quello rappresentato con grande sapienza dai Balletti Russi di Sergej Djagilev, che vive parallelamente sui palcoscenici internazionali, nelle mode delle capitali europee, nei gusti e nei costumi, e negli ambienti artistici, dove invade le tele e le pagine. Nel 1910, quando Nižinskij conquista il suo ruolo decisivo nella compagnia e nell'immaginario del pubblico interpretando lo schiavo dorato di *Shéhérazade*⁹, a Parigi mostre e pubblicazioni celebrano l'interesse degli artisti per la danza, e in particolare per i Balletti Russi, che fanno delle collaborazioni uno dei perni della loro attività. È l'anno dell'esposizione delle sculture di Boris Froedman-Cluzel *Les Artistes de la Danse, Russes et Français* alla Galerie Hébrard¹⁰, dell'album di disegni di Paul Iribe e versi di Jean Cocteau dedicato a Nižinskij¹¹, della presentazione della tela di Jacques-Émile Blanche raffigurante una scena del balletto *Prince Igor* al Salon della Société Nationale des Beaux-Arts. Sono soltanto alcuni esempi, ma mostrano una reciproca attrazione che fa delle immagini il prolungamento della realtà dei Balletti Russi, o della loro magia. Le loro opere effimere generano una smania di fissazione, la sollecitazione a cogliere la bellezza che è insieme scena, musica, movimento, virtuosismo ed espressione, atmosfera, profumo d'oriente. I danzatori, opere viventi, diventano le icone di una nuova bellezza, oltre che figure sfuggenti, perché si fanno personaggi da sogno attraverso il movimento, e perché il successo li rende inaccessibili. Le immagini sono anche il veicolo delle novità in cartellone, i cui programmi raccolgono contributi figurativi, bozzetti dei costumi, lampi visivi delle coreografie. Accanto alla storia della compagnia e della sua conquista del successo europeo, parigino in particolare, scorre una storia fatta di figure. Il corpo di Nižinskij, quello scrigno che conserva potenza e delicatezza, è uno dei protagonisti di questa storia¹². In molti chiedono di ritrarlo, ma, ol-

⁹ *Shéhérazade*, coreografia di Michel Fokine, musica di Nikolaj Rimskij-Korsakov, scene e costumi di Léon Bakst. Prima rappresentazione all'Opéra di Parigi il 4 giugno 1910. Accanto a Nižinskij nel ruolo dello Schiavo d'oro, Ida Rubinstein in Zobeide e il maestro Enrico Cecchetti nel Grande Eunuco.

¹⁰ La mostra ebbe luogo dal 27 maggio al 25 giugno 1910, durante la stagione parigina dei Balletti Russi.

¹¹ *Vaslav Nijinsky. Six vers de Jean Cocteau-Six dessins de Paul Iribe*, Paris, Société Générale d'Impression, 1910.

¹² Si vedano il catalogo della mostra al Musée d'Orsay (ottobre 2000-febbraio 2001), a cura di Martine Kahane, *Nijinsky 1889-1950*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000, con particolare riferimento ai contributi della Kahane e di Daniel Gesmer, e la raccolta dei documenti conservati alla BnF-Musée de l'Opéra cu-

tre alla selezione e alle alleanze artistiche, si pone un problema di gestione del tempo del danzatore, impegnato quotidianamente nelle lezioni, nelle prove, negli spettacoli, e nelle serate mondane in cui i ballerini sono gli ospiti d'onore di mecenati, ammiratori, intellettuali. Il tempo è un aspetto sostanziale nel processo di traduzione del corpo in figura, soprattutto se la bellezza di un corpo si rivela nel suo movimento. Anche solo per la durata delle pose e la loro ripetizione, pochissimi sono gli artisti che riescono ad avere a disposizione Nižinskij come modello per il lavoro necessario al compimento di un'opera. La fotografia, non solo per questa ragione, ha un posto esclusivo tra i linguaggi di riproduzione della sua immagine.

Alcuni artisti ammessi alle prove realizzano degli schizzi dal vero, talvolta utilizzati come bozzetti preparatori, spesso lasciati come tracce visive che nella loro incompiutezza conservano l'essenza del movimento. Altri utilizzano le fotografie in sostituzione del modello. È il caso di Jacques-Émile Blanche, che nel giugno del 1910 invita un fotografo nel suo giardino e nella sua casa a prendere delle immagini di Nižinskij nel costume della *Danse siamoise* delle *Orientales*. Blanche è molto legato ai Balletti Russi. La sua firma sarà uno dei marchi di prestigio degli articoli di stampa che diffondono, e difendono, il valore artistico delle coreografie del gruppo. Le sue tele ispirate a *Les Orientales* sono state oggetto di uno studio di Jean-Michel Pourvoyeur¹³, che ne individua il rapporto con le fotografie e analizza il ruolo della riproduzione meccanica nel patrimonio figurativo su Nižinskij. A realizzare le istantanee è Eugène Druet, il primo a riprendere Nižinskij in movimento. Prima di lui altri fotografi avevano preso delle immagini del ballerino, K. A. Fisher, ad esempio, che lavorava per i Teatri Imperiali di San Pietroburgo, e, a Parigi, Charles Gerschel, che nel 1909 lo riprende ne *Le Pavillon d'Armide*, e Auguste Bert, fotografo ufficiale per le stagioni parigine dei Balletti Russi dal 1909 al 1911. Si era trattato di fotografie realizzate a scopo pubblicitario, che avevano preceduto l'artista e la compagnia di stagione in stagione, alimentandone la diffusione dell'immagine, quando non il culto. Erano foto realizzate nello stile degli studi commerciali, an-

rata da Mathias Auclair e Pierre Vidal, *Les ballets russes*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.

¹³ Cfr. Jean-Michel Pourvoyeur, *Images de Nijinsky en 1910 dans la Danse siamoise des «Orientales»*, in *Écrits sur Nijinsky*, sous la direction de Françoise Stanciu-Reiss pour les textes, Jean-Michel Pourvoyeur pour l'iconographie, Paris, Chiron/La Recherche en danse, 1992. Dello stesso autore si veda il saggio *Nijinsky et ses photographes*, nel catalogo della mostra *Nijinsky «Un dieu danse à travers moi»*, Paris, Musée-Galerie de la Seita, 1989.

che se scattate quasi sempre nei teatri, con un fondale neutro dietro al soggetto abbigliato coi costumi di scena nelle posizioni caratteristiche del suo personaggio: ritratti in costume, a cui il fotografo contribuiva con la realizzazione tecnica, e il danzatore con le movenze tradotte in pose. Gli atteggiamenti erano tratti dal vocabolario gestuale della danza, resi statici per sopperire alla bassa sensibilità dei supporti fotografici, e così ravvicinati da fornire al pubblico una visione inedita, seppure spogliata dalla magia del movimento e dei colori.

Druet compie un'operazione differente. La ripresa in esterno gli permette di affrontare il movimento sia dal punto di vista della quantità di luce che da quello dello spazio d'azione. Cattura i gesti in dinamica e soprattutto uno dei prodigiosi salti per i quali Nizinskij era famoso. Druet non era un ritrattista. Riproduceva opere d'arte. La sua specializzazione era germinata dalla collaborazione con Auguste Rodin, di cui aveva fotografato tutte le opere tra il 1896 e il 1900, fino alla grande mostra dello scultore presentata a Place de l'Alma, dove figuravano ben settantuno fotografie realizzate da Druet. Rodin, anche negli anni in cui il rapporto tra i due si era deteriorato, attribuiva un valore esclusivo alle foto di questo amatore che differivano da quelle degli studi tradizionali per le scelte di luce, l'inquadratura, la mancanza di fondali¹⁴. In seguito alla collaborazione con lo scultore Druet aveva aperto una galleria d'arte nel 1903, a cui aveva associato il suo studio di riproduzione, ricco di un archivio che comprendeva tutte le opere da lui proposte¹⁵ e le tante che fotografava in altre gallerie. Trentamila lastre di vetro accumulate fino alla sua morte nel 1916, tra cui figurano le riproduzioni di alcuni quadri di Blanche, a testimoniare un processo di trasformazione delle immagini, e delle diverse applicazioni della fotografia.

L'immagine fotografica come momento di passaggio dall'azione reale alla riproduzione pittorica o scultorea apre questioni che non hanno solo a che fare con la persistenza della figura, ma convocano problemi relativi alla composizione e alla capacità di assorbire la dinamica nell'immagine fissa, fornendo allo stesso tempo il realismo e l'efficacia visiva delle forme. Druet, lo specialista delle sculture, aveva

¹⁴ Su Druet e sul rapporto tra fotografia e scultura nell'opera di Rodin si vedano i cataloghi curati da Hélène Pinet *Les photographes de Rodin: Jacques-Ernest Bulloz, Eugène Druet, Stephen Haweis et Henry Coles, Jean-François Limet, Eduard Steichen*, Paris, Musée Rodin, 1986, e *Rodin et la photographie*, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007.

¹⁵ Cfr. Pierre Sanchez, *Les expositions de la galerie Eugène Druet-Répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres, 1903-1938*, Dijon, Édition Echelle de Jacop, 2009.

fotografato alcuni anni prima¹⁶ la danzatrice statunitense Loïe Fuller, registrando il disegno in dinamica del suo costume scenico dagli ampi veli, anche lei ripresa in esterno, con la luce del sole e lo spazio per muoversi. Non è escluso che, anche in questo caso, si trattasse di una commissione destinata a cristallizzare le forme fuggevoli e a trasportarle nell'atelier di un artista che le avrebbe tradotte in un linguaggio nobile: la fotografia sfruttata per la sua capacità meccanica di arrestare il tempo e messa al servizio dell'arte.

Le fotografie scattate a Nižinskij nel 1910 presentano una serie di novità. In primo luogo le pose, non riconoscibili come posizioni di balletto le quali, nelle fotografie degli altri autori, avevano trasmesso l'immagine di una messa in scena eccentrica ma di una traccia coreografica tradizionale. Druet inoltre utilizza l'effetto flou, apprezzato nelle fotografie artistiche ma considerato un errore tecnico dai fotografi di professione, e lascia che alcune immagini conservino l'effetto mosso, a volte soltanto su alcune zone della figura, confondendone i contorni con lo sfondo e restituendo il flusso della dinamica. Le fotografie realizzate in quella domenica di giugno per Blanche forniranno lo spunto per altre opere dedicate a Nižinskij (ad esempio di Georg Kolbe e Jules Flandrin), e in generale l'utilizzo delle fotografie, anche di quelle di altri autori, come veicolo della memoria della figura costituisce uno degli elementi fondanti della tradizione iconografica sul danzatore, la cui immagine riaffiora in interpretazioni figurative che attraversano tutto il Novecento¹⁷.

Intanto prosegue la prassi fotografica destinata alle riviste e ai programmi affidata agli studi di riferimento nelle diverse città, che realizzano, oltre ai ritratti dei danzatori in costume e in pose di danza, alcune fotografie di scena, oggetti di grande importanza documentaria¹⁸. La

¹⁶ Le fotografie, che figurano nell'archivio del Musée Rodin, non sono datate, ma risalgono probabilmente ai primi anni del 1900. Per una lettura di queste immagini e delle fotografie fatte alla Fuller si vedano: Françoise Le Coz, *Le mouvement: Loïe Fuller*, «Photographies», n° 7, mai 1985; Hélène Pinet, *Ornement de la durée: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Adorée Villany*, Paris, Musée Rodin, 1987.

¹⁷ È Pourvoyeur a segnalare alcuni dei passaggi dalle fotografie alle opere d'arte, come i casi di Marc Chagall che utilizza una foto di Bert per un acquerello su *Le spectre de la rose*, di Max Jacob che usa una foto di Fisher de *Les Orientales*, e dagli anni Cinquanta in poi, di Franz Kline, Miriam Brofsky, Curlee, Grant Barker, Martha Kuhn-Weber, Barbara Sandler. Cfr. *Nijinsky et ses photographes*, in *Nijinsky «Un dieu danse à travers moi»*, cit., p. 12.

¹⁸ È il caso di Auguste Bert, che fotografa Nižinskij con Tamara Karsavina ne *Le spectre de la rose*, mostrando la scenografia dalle grandi finestre di Léon Bakst, e in

bellezza delle immagini in studio sta tutta nel magnetismo del soggetto, che innesta nei ruoli una grande carica espressiva. Egli trasforma i suoi tratti, veste i costumi e i corpi dei personaggi con un'energia che sborda dall'esecuzione fittizia prestata alla macchina fotografica, e sborda dall'immagine, che mostra un corpo amplificato nello spazio ristretto dell'inquadratura e del set di ripresa, oltre i confini del quale si vedrebbe l'orlo del fondale, il fuori scena quotidiano. Salvo qualche caso, si fa fatica, vedendo le fotografie dedicate ai vari balletti, a distinguere le immagini realizzate da diversi autori¹⁹. Di fronte agli stessi personaggi le esecuzioni fotografiche perpetrano uno schema che uniforma la produzione di questi anni, in cui a fotografare Nižinskij sono, oltre a Bert, al quale si devono alcune immagini molto riuscite, il Dover Street Studio di Londra, Waléry, Emil Otto Hoppé. Quest'ultimo ha realizzato dei ritratti in cui il Nižinskij de *Le spectre de la rose*, quel personaggio al culmine della grazia, appare orribile, gli occhi semichiusi, i gesti affettati, quasi ridicolo col suo corpo maschile vestito di petali di rosa. La visione di Nižinskij brutto è molto interessante per riconsiderare la presunta neutralità della fotografia, per rimettere in vita il rapporto dinamico che scorre tra la presenza reale e la figura. Inoltre Hoppé, che nella sua carriera è stato autore di immagini magnifiche, ha pubblicato nel 1913 un portfolio dal titolo *Studies from the Russian Ballet*²⁰, dove figurano due fotografie di Nižinskij scattate da Bert, il cui nome non è indicato. Questa omissione costituisce un indizio della difficoltà di ricostruire i processi di produzione dei documenti fotografici, spesso non firmati, o, peggio, firmati sulle versioni a stampa dagli studi che ne hanno prodotto delle copie a partire da negativi di cui hanno acquistato i diritti, o che hanno ereditato attraverso l'acquisizione dei laboratori, spesso venduti con tutto l'archivio di lastre che ne

Petrushka, dove la piccola figura di Nižinskij si muove nello spazio fiabesco creato da Alexandre Benois.

¹⁹ Cristina Barbero fa notare che l'omogeneità estetica dei primi fotografi dei Balletti Russi è una conseguenza sia della loro comune provenienza professionale (la fotografia degli studi commerciali dediti inizialmente alle cerimonie e ai ritratti della piccola borghesia, e poi al reportage teatrale o di moda), sia delle scelte di Djagilev, che assiste alle sedute di posa e seleziona le fotografie, e di Gabriel Astruc, che cura le campagne pubblicitarie su Parigi. Si veda il suo intervento, ricco di informazioni sull'argomento, *Les premiers photographes des Ballets russes à Paris. Auguste Bert et Charles Gerschel*, in *Les ballets russes*, a cura di Mathias Auclair e Pierre Vidal, cit. pp. 129-136.

²⁰ Emile Otto Hoppé, *Studies from the Russian Ballet*, London, The Fine Art Society, 1913. Le tredici fotografie raccolte nell'album sono una selezione delle ventotto esposte da Hoppé alla Goupil Gallery in una mostra dedicata ai danzatori dei Balletti Russi.

aumentava il valore. Il caso di Bert è emblematico perché troviamo molte stampe degli scatti da lui realizzati firmate da Sabourin, suo successore dal 1919, o da Roosen, che si associa allo studio nel 1928 (e lo preleva intorno al 1930), e che dobbiamo considerare lo stampatore delle copie che portano il suo nome. Questi aspetti caratterizzano la fotografia prodotta dagli studi professionali, in cui l'immagine ha un valore più commerciale che autoriale, e che standardizza le tecniche e i procedimenti.

I danzatori davanti alla macchina dei fotografi professionisti erano invitati a simulare il movimento, a trasformarlo in atteggiamento. La circolazione delle fotografie aveva un ruolo importante nella vita delle compagnie, ma il loro realismo era rischioso e alcuni ballerini si sono preoccupati di controllare e selezionare le tracce visive della loro arte. Molti hanno preferito l'elaborazione artistica alla riproduzione meccanica, ma questa differenza non afferiva soltanto agli strumenti utilizzati. Nei primi decenni del Novecento tale distinzione animava, oltre che la riflessione sull'arte figurativa, il dibattito interno al mondo della fotografia.

È il movimento pittorialista a marcare le prime differenze tra l'interpretazione creativa e la riproduzione clinica, tra arte e mestiere, distinguendo gli amatori in cerca di bellezza dai professionisti dediti a un uso strumentale dell'immagine. In controtendenza rispetto alla crescente fascinazione per i procedimenti meccanici, i fotografi pittorialisti si pongono in continuità con la tradizione pittorica e rivendicano lo statuto artistico di un linguaggio visivo in equilibrio tra virtuosismo tecnico ed espressione del temperamento soggettivo. Questo ambiente di fotografi che lavorano sui tempi lunghi della sperimentazione si mette in ascolto degli altri linguaggi in cerca di alleanze e risonanze, e di soggetti per immagini evocative, capaci di conservare, insieme all'impronta del dato reale, la sua dimensione invisibile. I pittorialisti animano in tutto il mondo associazioni fotografiche, mostre, concorsi, riviste. Il movimento è internazionale e conosce zone di retroguardia, caratterizzate dall'imitazione della pittura più realistica, e contesti di straordinaria rilevanza, che hanno ridisegnato la mappa delle arti visive della modernità. È soprattutto il gruppo americano della Foto-secessione guidato da Alfred Stieglitz a imporre la fotografia come linguaggio artistico, grazie alla qualità tecnica ed estetica delle immagini realizzate, alla raffinatezza degli strumenti di diffusione, al livello di approfondimento della produzione teorica e a un rapporto nuovo non solo tra arte e fotografia, ma tra artisti, in particolare europei, e fotografi. È la cultura fotografica a nascere con la

Foto-secessione, i cui protagonisti hanno saputo assumere l'eredità della pittura sia in termini di tradizione che di innovazione. Per diverse ragioni, la danza è stata un soggetto privilegiato dei fotografi pittorialisti, che hanno accolto le suggestioni dei danzatori sul recupero dell'armonia tra il corpo e la natura, sull'ispirazione dell'iconografia antica, sul nudo e sullo studio del potenziale espressivo della figura umana. Questi due linguaggi hanno condiviso cronologicamente le tappe di un processo di invenzione. Entrambi portatori di tecniche nuove o rinnovate, non protetti da un passato glorioso e privi di luoghi e contesti adatti alla loro fruizione, hanno sperimentato strategie e animato un dibattito di confronto con le arti nobili mettendosi sulle tracce di una tradizione di riferimento.

L'attenzione ai processi di traduzione del movimento in immagine statica inserisce la fotografia nella grande produzione di tracce iconografiche della danza su diversi piani, poiché l'istantanea viene consapevolmente utilizzata sia per la sua capacità di documentazione che come creazione in sé. Tra le fotografie dei grandi danzatori dei primi decenni del Novecento appare un'eterogeneità che non riguarda soltanto la qualità delle immagini, ma la loro motivazione. Iscritta nelle fotografie c'è l'intenzione che le ha generate, il gesto di servire altri linguaggi o di conquistare un'autonomia artistica, di fornire un servizio commerciale o slacciarsi dall'utilità produttiva. Nel caso delle foto di Vaslav Nižinskij questo spostamento è evidente, perché a differenza di altri danzatori egli ha fatto parte di un contesto produttivo centrale nell'industria dello spettacolo primo-novecentesco, e allo stesso tempo strettamente legato ad artisti e intellettuali con cui ha intessuto scambi e collaborazioni. E perché Nižinskij, in un momento in particolare della sua esperienza, quello del passaggio dall'interpretazione alla coreografia, ha mostrato il lato invisibile del movimento, che è l'immobilità, e ha lavorato su di sé e sulle sue danzatrici sia sul piano del corpo che agisce che su quello della figura che si mostra. Quel momento è l'*Après-midi d'un faune*, un lavoro innovativo che ha trovato un territorio di raffigurazione nelle immagini del Barone Adolf de Meyer, raffinato pittorialista, vicino ai membri della Foto-secessione. Le sue fotografie propongono una visione che si differenzia sia dallo sforzo di catturare l'espressione del movimento, sperimentato da Druet e commissionato da un pittore, sia dal ritratto in costume che riprende il danzatore nei panni del suo personaggio ma non la danza, come le foto pubblicitarie dei balletti realizzate dagli studi professionali. Anche per questo motivo le sue immagini sono, oltre che dei documenti, un oggetto di studio in sé.

Intermezzo biografico: la traiettoria artistica di Adolf de Meyer

La vita del Barone Adolf de Meyer sembra una pellicola che illustra il passaggio di un'epoca, mescolando la finzione e la storia, le vicende personali e i gusti di un ambiente sociale. I dettagli sulle sue origini variano in base alle fonti²¹, ma di certo lo si trova alla fine dell'Ottocento nella cerchia degli amici del Principe di Galles, il futuro Edoardo VII, a condurre una vita al di sopra delle sue possibilità economiche e sociali. Elegante, brillante, omosessuale, in questo ambiente, costituito da molti ebrei di origine tedesca, stringe amicizie importanti, ad esempio con Lady de Grey, con lo stesso Edoardo e con i suoi famigliari. Questi sono i volti che appaiono nei suoi primi ritratti, fotografie scattate a uso privato, cariche di atmosfera e della ricerca di una bellezza suggerita più che mostrata, bellezza dei soggetti, ma anche delle immagini. È a Londra che conosce Olga Caracciolo, presunta figlia illegittima del Principe di Galles, cresciuta nel tempio dorato di una villa a Dieppe, in Normandia, che Edoardo regala a sua madre, un luogo isolato dagli sguardi dell'ambiente reale e frequentato da artisti e pittori che ritraggono la giovanissima Olga. Tra loro, Jacques-Émile Blanche. Dopo un brevissimo matrimonio col Principe Marino Brancaccio e un soggiorno parigino, Olga, che perde la madre, torna in Inghilterra e riprende i legami con possibili protettori. Il matrimonio tra lei e Adolf (1899) è la fondazione di una piccola impresa socio-artistica. È una coppia alla moda, che gode della protezione reale (al punto da essere invitata all'incoronazione di Edoardo VII e ottenere un titolo nobiliare) e allo stesso tempo anticonvenzionale, in bilico tra lo scandalo e la conquista di posizioni nella scala sociale. Legati da una straordinaria complicità, amplificata dall'incompatibilità delle loro tendenze sessuali, i De Meyer diventano il punto di riferimento di un ambiente colto, esuberante, e molto ricco. Organizzano concerti, feste, serate culturali. Olga è la protagonista di questi rituali che gestisce con raffinatezza, indossando abiti disegnati dal marito, lanciando tendenze, ispirando romanzi e dipinti. I due partecipano alla trasformazione dell'aristocrazia inglese, che sotto Edoardo VII diventa per un decennio il regno del lusso, accoglie le tendenze europee e i cambiamenti della società, dedica attenzione all'arte e alla moda.

Adolf de Meyer realizza molte fotografie in questi anni. Il suo stile e le sue frequentazioni ne fanno lo specchio di un gusto di chiara in-

²¹ Per una sintesi sulle diverse versioni della sua provenienza cfr. Claudio Marra, *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 57-58.

fluenza simbolista, caratterizzate da un uso espressivo della luce, dalla nitidezza incerta, dalle stampe pittoriche, e da principi compositivi sofisticati. Londra, capitale del pittorialismo europeo, accoglie la perizia tecnica e l'estetica del Barone, che dal 1903 inizia a esporre al Salon del più prestigioso club di fotografia artistica del mondo, il Linked Ring. Il club londinese è il teatro dell'incontro con i fotografi americani che gli fanno percepire la necessità di un approccio più radicale alla fotografia, meno soggetto alla tradizione pittorica e più agganciato al rinnovamento dei linguaggi visivi. Alfred Stieglitz, Alvin Coburn, Edward Steichen. Accanto alle loro immagini, le fotografie del Barone trovano il loro contesto d'appartenenza, e De Meyer accede al gruppo della Foto-secessione, l'élite fotografica che nel giro di una decina di anni darà alla fotografia il suo posto tra le Belle Arti.

«Camera Work», la rivista fondata e diretta da Stieglitz, pubblica ciclicamente le fotografie di Adolf de Meyer, uno dei fotografi europei più rappresentati sulle pagine del raffinato periodico che ospita, accanto alle foto, disegni, quadri, bozzetti di pittori, scultori, uomini di teatro, oltre che saggi e articoli che ne fanno il fulcro della riflessione sui linguaggi artistici nei primi venti anni del secolo, e il punto di contatto tra le ricerche del vecchio continente e i processi fondativi di una nuova arte americana. Il Barone riporta inoltre un grande successo nelle sue mostre personali alla galleria «291», il tempio newyorchese della Foto-secessione, dove esporrà nel 1907 e nel 1912. Il gruppo di «Camera Work» diventa per molti anni un universo di frequentazioni parallelo al suo ambiente mondano. Adolf conosce a Parigi Steichen, che viaggia spesso in Europa ed è autore dei legami tra gli artisti francesi e i fotografi americani, figura in molte fotografie di Gertrude Käsebier con cui stringe una forte amicizia, ritrae Coburn, a cui affida le sue stampe da trasportare a New York, e Stieglitz, al quale scriverà fino agli ultimi anni della sua vita. I carteggi tra lui e Stieglitz²² dimostrano il livello dello scambio tra questi due uomini diversi e distanti, animati da una grande stima reciproca e dalla capacità di assumere le tensioni del loro tempo, attraversato da radicali innovazioni e forti sopravvivenze culturali.

²² Le lettere sono conservate nell'Alfred Stieglitz Archive, Beinecke Rare Book Room and Manuscript Library, Yale University. Alcuni brani sono citati nei due volumi a cui rimando per le informazioni biografiche su De Meyer e per il vasto catalogo di fotografie riprodotte: *De Meyer*, a cura di Robert Brandau, New York, Knopf, 1976; *A singular elegance. The photographs of Baron Adolph de Meyer*, San Francisco, Chronicle Books, 1994.

L'attività artistica di Adolf de Meyer si intreccia alle capacità organizzative di sua moglie, che lo introduce nell'ambiente dei pittori, dei drammaturghi e degli attori non solo londinesi. Olga, che intrattiene una relazione col cantante d'opera Vanni Marcoux, informatissima sulle novità del mondo dello spettacolo, legata, probabilmente anche da avventure amorose, a ricche aristocratiche che finanziano progetti artistici e teatrali, dà vita a una sorta di agenzia che mette in contatto impresari stranieri e teatri londinesi, con la quale contribuirà all'organizzazione delle prime stagioni dei Balletti Russi a Londra. Alla morte di Re Edoardo VII, di fronte alla restaurazione di costumi più convenzionali nell'aristocrazia inglese, i De Meyer iniziano a viaggiare e trovano una nuova corte di riferimento, quella che ruota intorno a Sergej Djagilev e che i due seguono nelle tournée europee, frequentano nei soggiorni veneziani, aiutano dal punto di vista logistico e organizzativo nelle tappe di alcune città in cui godono di amicizie prestigiose. Tra le frequentazioni più assidue della coppia basti ricordare due donne. Una è Lady de Grey, Marchesa di Ripon, l'amica di Oscar Wilde, patrona delle arti, figura non secondaria della storia della Royal Opera House (Covent Garden) a cavallo tra Ottocento e Novecento per la sua partecipazione economica, per la capacità di coinvolgere l'alta società nell'acquisto anticipato dei biglietti, e per l'influenza che esercitava sull'impresario Augustus Harris. Nižinskij, che la donna venerava, aveva danzato per lei, omaggiandola nel suo giardino, e prestandosi ai pettegolezzi su una presunta relazione. L'altra donna è Winnaretta Singer, Principessa di Polignac, la mecenate di Debussy, Stravinsky, Satie. Sorella di Paris Singer, l'amante di Isadora Duncan e il finanziatore dei suoi progetti pedagogici, la Principessa fu la grande madrina dei Balletti Russi, una figura chiave degli autunni veneziani durante i quali le relazioni sociali e le alleanze artistiche configuravano il destino economico e commerciale delle stagioni teatrali a venire. Olga Caracciolo fu a lungo una protetta di questa Principessa omosessuale, spesso ai bordi dello scandalo, con la quale i De Meyer arrivarono a una rottura drastica in seguito a intrighi e gelosie. Questo mondo sfilava davanti alla macchina fotografica di Adolf de Meyer, che nel 1911 fotografava per la prima volta Vaslav Nižinskij. Lo riprende in *Le Carnaval*, *Shéhérazade*, *Le pavillon d'armide*, e *Le spectre de la rose*. Sono immagini scattate in interno, sapientemente illuminate, quasi tutte a figura intera. Nižinskij non è propriamente ripreso in dinamica, ma qualcosa delle sue posture, in particolare negli scatti del *Carnaval* e di *Shéhérazade*, lascia apparire la danza. Non sono pose statiche, la sua figura si articola nello spazio dell'inquadratura con grande equilibrio compositivo e disequilibrio corporeo, e soprattutto, con gli occhi socchiusi, senza

guardare in macchina, sorride. Sorride di un piacere reale, una specie di gioia del movimento che basta a far intuire la sua aderenza ai gesti che compie, non mimati per l'obiettivo, trattenuti forse, per non innescare una velocità inaccessibile ai materiali fotografici, e per non uscire dal quadro della ripresa. Quel sorriso doveva essere un tratto caratteristico delle interpretazioni di Nižinskij, poiché affiora anche in alcune fotografie realizzate dagli studi commerciali, in particolare da Auguste Bert, e nelle immagini in movimento scattate all'aria aperta da Druet. Ma qualcosa delle fotografie di De Meyer trascina l'osservatore in una dimensione diversa, forse perché, oltre all'atmosfera creata dal danzatore, un forte potere evocativo sorge dalle immagini stesse, per la morbidezza del fuoco che conserva la somiglianza fotografica ma attenua il realismo, per l'illuminazione irrealistica che lascia sospettare un ritocco manuale, e per lo spazio lasciato vuoto nelle inquadrature, dove il soggetto è sempre spostato dal centro, suggerendo l'impressione di un movimento nello spazio, e non solo nel rettangolo del quadro. La perizia compositiva è una delle qualità più apprezzate della produzione fotografica di Adolf de Meyer, dedicata, oltre che alla ritrattistica, alle nature morte. Sono immagini di scene molto semplici, vasi di fiori, oggetti, la cui bellezza sta tutta nell'illuminazione che sfrutta la capacità di riflessione delle superfici, e nella disposizione, quindi nell'organizzazione delle linee e delle masse tonali, oltre che nella stampa realizzata con tecniche elaborate, su carta pregiata. Sono queste immagini a sollecitare le considerazioni critiche più interessanti sul lavoro del Barone. Quella, ad esempio, del critico d'arte Charles Caffin, tra i primi sostenitori del movimento Foto-secessionista, collaboratore di Stieglitz, autore di volumi sullo statuto artistico della fotografia, di recensioni di mostre, e di saggi su «Camera Work». Scrive Caffin sugli still-life di De Meyer esposti a New York, che l'autore riesce a trasformare il suo materiale in una fantasia di bellezza astratta, una sorta di traduzione della materia in musica²³. Un altro elemento centrale emerge dalle parole di Mary Fanton Roberts, editrice della rivista «The Craftsman», critica d'arte, amica di Isadora Duncan, organizzatrice di molti debutti americani di danzatori e artisti. In un articolo dal titolo *Imagination and the camera*²⁴ la donna focalizza lo scarto dei linguaggi artistici dall'imitazione della natura all'utilizzo

²³ Cfr. Charles Caffin, *The De Meyer and Coburn exhibitions*, «Camera Work», n° 27, July 1909. Alcuni anni dopo Caffin dedicherà un altro articolo al Barone: *Exhibition of prints by Baron Ad. de Meyer*, «Camera Work», n° 37, January 1912.

²⁴ Mary Fanton Roberts, *Imagination and the camera*, «The Craftsman», volume XXVI, April-September 1914.

delle tecniche per darne l'illusione. Questa capacità di trasmettere non l'apparenza, ma la percezione dell'autore davanti al soggetto della sua elaborazione, la facoltà di dare forma allo spirito e non alla superficie delle cose, che l'autrice associa nel campo del teatro a Gordon Craig e nella musica a Debussy, sembrava negata alla fotografia, fino all'apparizione di una generazione di fotografi che ha utilizzato il mezzo meccanico per riprodurre il temperamento, per creare l'atmosfera, sollecitare emozioni. Illustrano, o, come suggerisce l'autrice, vengono illustrati dall'articolo, alcuni still-life di Adolf de Meyer, dove l'illusione creata della delicatezza e della vita dei fiori sollecita l'immaginazione più di qualunque visione letterale, poiché a mostrarsi in questo nuovo linguaggio artistico è ancora l'ineffabile piuttosto che il materiale.

E poi c'è un commento del grande fotografo Cecil Beaton, che ricorderà De Meyer come un pioniere della fotografia di moda, e ripercorrendo quelli che considera i maggiori contributi di questo autore che il tempo e il cambiamento degli stili ha trascinato nell'oblio, scrive della sua capacità di comporre le immagini senza riempirle, senza illustrarle: «non aveva paura di produrre una fotografia pressoché vuota²⁵». In sintesi, possiamo parlare delle fotografie di De Meyer in termini di astrazione, illusione, sottrazione.

È questo fotografo capace di lavorare sui vuoti dell'immagine a realizzare la serie dedicata alla coreografia in cui Vaslav Nijinskij sperimenta il rapporto tra il movimento e l'immobilità. Saranno gli ultimi scatti del Barone prodotti senza una destinazione commerciale. Da questo momento in poi Adolf e Olga, perduto il loro ruolo nella ristrutturata aristocrazia inglese, trasformeranno le loro abilità relazionali e artistiche in attività retribuite, sperimentandone il potenziale proprio nel periodo di frequentazione con Djagilev.

I De Meyer si trasferiscono in America e Adolf, nel 1913, firma uno dei più ricchi contratti mai proposti a un fotografo per «Vogue», pubblicando i ritratti delle icone del successo e dello stile europeo e anticipando la nascita della fotografia di moda come genere. Diventa inoltre «maestro di bellezza»: impartisce lezioni alle donne americane su come preparare la tavola per feste e ricevimenti, come sistemare i fiori, come creare l'atmosfera di un ambiente e abitarla attraverso la scelta degli abiti e il portamento. Insegna come trasformare le sue fotografie in realtà. De Meyer pubblica su «Vogue» le sue fotografie e su

²⁵ Cecil Beaton, *The glass of fashion*, New York, Doubleday, 1954, p. 106. La traduzione è mia.

«Vanity Fair» delle rubriche dedicate a personaggi famosi; alcuni anni dopo, tornato a Parigi, siglerà un accordo con «Harper's Bazaar», per cui coordinerà la sezione fotografica e che lo acclamerà come il più grande fotografo di moda, consacrando una nuova figura capace di coniugare il professionismo commerciale con le istanze artistiche.

Le foto del fauno, una collaborazione tra Nižinskij e De Meyer

Sul numero di luglio del 1912 della «Nouvelle Revue Française» appaiono alcune pagine di Jacques Rivière dedicate ai Balletti Russi²⁶. Non parlano dell'*Après-midi*, ma funzionano come una bussola. Dalle prime righe Rivière indica una direzione: i Balletti Russi raccolgono elogi sulla musica, le scene, i costumi, l'orientalismo, ma ciò che bisogna ammirare è la danza, la sua unicità rispetto a ciò che il pubblico già conosce. Molti elementi dei Balletti Russi hanno a che fare con la moda, ma nella loro essenza contengono qualcosa di eterno, qualcosa per il quale non ci sono le parole e che in pochi vogliono osservare. Spogliamoli allora, suggerisce Rivière, dagli ornamenti, immaginiamoli senza scene e costumi, e ancora, una volta davanti al corpo del danzatore in azione, proviamo a distinguere il riposo dal movimento, l'atteggiamento, quello che fissano i pittori per il piacere della vista, che appare quando il movimento è concluso, dall'immobilità.

Sans doute il est tout naturel qu'un danseur nous émeuve parfois comme nous peut émouvoir quelque belle figure engagée dans un tableau. Mais ce plaisir n'est pas celui qui nous est ici demandé. [...] Dans une danse l'attitude n'est rien. Il faut bien que le danseur y parvienne à la fin sous peine de virevolter indéfiniment; mais elle est comme un point au bout d'une phrase: ce qui compte c'est la phrase. Elle marque le moment où l'on peut applaudir; mais ce qu'il faut applaudir, ce n'est pas elle, c'est ce qu'elle vient d'interrompre. Tout est fini non pas quand le danseur la quitte, mais dès qu'il y tombe, non pas quand il se relève et s'en va, mais dès qu'il commence d'être immobile²⁷.

Il danzatore, prosegue Rivière, traccia nello stesso istante due figure. Una ci è nota, la riconosciamo nei capolavori dell'arte: si staglia davanti alla scenografia, si colloca nello spazio, e può restarvi se si rie-

²⁶ Jacques Rivière, *Des ballets russes et de Fokine*, «La Nouvelle Revue Française», n° 43, juillet 1912. Devo a Raimondo Guarino l'indicazione verso queste pagine di Rivière, da lui commentate in occasione del mio seminario sui rapporti tra immagine fissa e corpo in movimento all'Università Roma Tre, gennaio 2013.

²⁷ *Ivi*, p. 176.

sce a tracciarla in un disegno o su una tela. L'altra ci è nuova e non riusciamo a riconoscerla: si delinea nella nostra memoria, anche quando è conclusa contiene tutti i suoi gesti, e si colloca, persistente, nel tempo.

Lo scopo del danzatore non è quindi quello di piacere ai pittori, che non possono cogliere che i suoi atteggiamenti. È necessario distinguere tra la figura tracciata nello spazio e quella disegnata nel tempo della memoria. Rivière non solo non sta parlando dell'*Après-midi*, ma non sta parlando di Nižinskij. Eppure le sue parole risuonano se immaginiamo la lentezza delle ninfe, la trasgressione della forma riconoscibile, lo schiacciamento dello spazio della scena dove i corpi emergono da un bassorilievo vestendo posture antiche, i volti neutri. Una danza che si sviluppa su tempi diversi, con un ritmo proprio rispetto al suono, lavorando sulla persistenza della visione. Nel flusso stesso del movimento sono visibili i gesti precedenti e successivi.

Il balletto riverbera in molte immagini²⁸. Alcune precedenti all'esecuzione: la pittura vascolare da cui trae ispirazione, con tutta la portata del mito del fauno²⁹ e dell'aspetto dionisiaco della danza, diverso dall'approccio neoclassicista di Fokine; i bozzetti dei costumi di Léon Bakst e le sue scenografie. Altre successive, che traducono la figura di Nižinskij nello stile dei rispettivi artisti. Disegni, schizzi, bassorilievi, sculture e quadri di Valentine Gross, George Barbier, Léo Rauth, Maurice Charpentier-Mio, Gustave Gillot, Malvina Hoffman, Michel Larionov, Jan e Joël Martel, Ernst Oppler, Tigre, Una Troubridge, forse Rodin, se il bronzo in cui è stato riconosciuto Nižinskij rappresenta, come sembra, il fauno. E poi le fotografie.

Le prime immagini scattate all'*Après-midi* sono di Waléry e illustrano il numero speciale di «Comœdia illustré» dedicato alla coreografia³⁰. Alcune sono realizzate davanti alle scenografie dello spettacolo e con le luci di scena, mostrano quindi, in parte, come il balletto si sviluppava nello spazio. Poi ci sono immagini dei danzatori davanti a un fondale neutro nelle pose dei loro personaggi. Le figurine delle ninfe, Nižinskij accucciato, di profilo, a mimare l'orizzontalità della coreografia. Sono ritratti molto nitidi e un po' affettati. Fotografa il danzatore nell'*Après-midi* anche Karl Struss a New York nel 1916, che scatta

²⁸ Il catalogo di riferimento è il citato *Afternoon of a Faun. Mallarmé, Debussy, Nijinsky*, a cui si rimanda sia per l'iconografia che per gli interventi critici, in particolare di Jean-Michel Nectoux e Philippe Néagu.

²⁹ Si veda su questo Pascal Caron, *Faunes. Poésie, corps, danse de Mallarmé à Nijinsky*, Paris, Champion, 2006.

³⁰ «Comœdia illustré», n° 8, 15 juin 1912. Le fotografie pubblicate sono spesso attribuite a Bert.

delle strane fotografie con le ombre proiettate sul fondale e Nižinskij che guarda dritto in macchina, rompendo qualunque illusione e facendo rimanere del suo fauno solo il costume e la posa delle braccia. In entrambi i casi, sono foto commissionate.

Le fotografie di De Meyer sono completamente diverse. Sono il punto d'incontro tra una danza composta di movimenti statici e una fotografia che non registra la realtà ma la astrae, tra un coreografo che lavora sulla lentezza e un fotografo che esplora gli spazi vuoti della composizione, tra un atteggiamento che si trasforma in movimento e l'immagine come luogo dell'illusione. Questo incontro nasce da un desiderio di collaborazione. È una novità nei rapporti tra Nižinskij e i fotografi, che perlopiù lo raccontano schivo, a volte ripreso rapidamente prima delle prove o addirittura tra un atto e l'altro. Con De Meyer decidono invece di prendersi del tempo, e di riallestire il balletto per la scena dell'immagine, esplorando un territorio di mezzo della fotografia di danza che non è ritratto in costume, né foto di scena, né arresto della dinamica. Anche per i danzatori la condizione di lavoro è anomala: sono chiamati a danzare, e non semplicemente a mimare i movimenti per una rapida ripresa fotografica, ma in una versione che non è lo spettacolo e che non sono le prove. Davanti al fotografo che si avvicina e si allontana, che interviene nella scena, a organizzarsi è un'altra versione del balletto, probabilmente interrotta spesso ma che richiedeva la stessa intensità, nel mantenere le posizioni, della danza davanti al pubblico. Alcune delle scene fotografate non corrispondono a momenti della coreografia, ma ne sintetizzano l'immaginario.

Richard Buckle³¹ analizza gli eventi che permettono una datazione della sessione di ripresa, che colloca o subito prima o subito dopo la prima parigina, nel pieno del caos che travolge la compagnia sia verso l'interno, a causa delle tensioni con Fokine, sia verso l'esterno, con l'aspettativa del debutto, la diffidenza e il disagio delle interpreti, fino allo scandalo e alla querelle tra élite intellettuale e moralisti, che si trasforma per il balletto in una straordinaria pubblicità. Al di fuori da tensioni professionali e da obblighi commerciali, i due danno vita a uno scenario che non è esattamente quello dello spettacolo, e neanche l'ambientazione tipica dei ritratti del Barone. Di entrambi conservano

³¹ Richard Buckle, *In lieu of an introduction*, in *L'Après-midi d'un Faune – Vaslav Nijinsky 1912*, cit. Lincoln Kirstein, che individua Nižinskij come il primo danzatore che ha collaborato in modo consapevole con un fotografo, aveva indicato le foto come realizzate a Londra nel 1912. Cfr. Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing*, New York, Knopf, 1975. Molti studiosi successivi hanno conservato la stessa datazione.

l'essenziale. Quelle che vediamo nelle foto non sono danzatrici in costume da ninfe, sono ninfe. Ci appaiono trasformate da un doppio artificio, quello coreografico e quello fotografico, che sposta la loro apparizione fuori dal tempo e dallo spazio empirici. Lo stesso accade per il fauno, nel quale riconosciamo Nižinskij ma di cui non scorgiamo la posa: vediamo l'immobilità ma non l'atteggiamento. Sono immagini scattate con un obiettivo a fuoco centrale, come gran parte delle foto di De Meyer, che conserva una zona di nitidezza a cui lo sguardo può appoggiarsi e un progressivo ammorbidimento delle forme verso la periferia dell'inquadratura. I contorni delle figure sfumano leggermente verso un fondale sfocato, in cui non si percepisce il confine tra parete e pavimento, né l'abbondanza del tendaggio, un fondo fatto di masse tonali ridisegnate dal fotografo che gli permette di isolare i soggetti e di sottrarli dalla realtà quotidiana, letterale, fosse anche quella del palcoscenico. La scena qui è la fotografia, e lì dentro l'illusione è completa. La luce soltanto tocca i soggetti, li modella, disegnando delle forme dentro alle forme di danza, assecondando la bidimensionalità del fregio ma esaltando i volumi dei corpi. Ancora due sono gli aspetti inusuali di queste fotografie. Uno è il lavoro sui dettagli e la sua relazione con le visioni d'insieme. Come in una grande tela, o in un grande blocco scultoreo, la visione entra ed esce dalle figure, fruga nelle pieghe delle rifiniture e torna a guardare il totale con la memoria visiva dei particolari che lo compongono. Sono dettagli di grande bellezza che restituiscono la perizia del coreografo che ha lavorato le sue interpreti come sculture, scavando via l'inessenziale e osservando la forma degli spazi vuoti generati dalla figura: l'angolo delle mani, una testa inclinata, le braccia in diagonale sul busto, la flessione delle ginocchia. Mai delle fotografie di danza avevano mostrato un soggetto ripreso così da vicino, mai avevano tagliato i corpi in modo così deciso, togliendo via il viso e la testa degli interpreti. Sono frammenti di statue, dettagli tutt'altro che anatomici, gesti piuttosto, che permettono all'interprete di entrare, attraverso la precisione del movimento, dentro all'immagine, e allo spirito, della loro figura di danza, che non è più un personaggio. Di qui l'altro aspetto. In queste fotografie noi non vediamo tanto la danza come espressione del movimento, ma come stato del corpo. È uno stato che richiede un'energia diversa dalla dinamica e che non ha l'appiglio della tecnica intesa come meccanismo. Questa doveva essere stata una delle difficoltà delle danzatrici impegnate nei ruoli delle ninfe: un lavoro che disarticolava l'automatismo tecnico, che nella lentezza richiedeva una capacità nuova di trattenimento dell'energia, e che, non lasciando alcun margine di interpretazione, apriva la scena di una densità

nuova, di un controllo inedito di tutte le parti del corpo e della dimensione espressiva. I volti che appaiono nelle fotografie sono seri, non mimano un ruolo né esprimono uno stato d'animo, appaiono esatti e semplicemente esposti come tutte le altre parti del corpo. Durante le prove Nižinskij parlava della ricerca di un'attitudine naturale. In un balletto che anima delle figure classiche e costringe il corpo a mantenere diverse direzioni contemporaneamente, naturale non significa quotidiano, significa liberato dall'automatismo della tecnica accademica, significa camminare senza poggiare prima la punta del piede ma ritrovando l'appoggio del tallone, significa rivolgere le due gambe nella stessa direzione, raddrizzare le dita delle mani, non drammatizzare col volto, cose che il corpo conosce ma che un ballerino, quando si muove, non sa più fare. È un problema simile a quello che si pongono i fotografi che si dedicano alla ritrattistica fuori dalla sfera commerciale: come mostrare insieme il personaggio e la persona, le sembianze e il temperamento, l'espressione e la sua sorgente. De Meyer è un maestro in questo senso, e lo resta anche quando fa commercio delle sue immagini nelle quali riesce a conservare la notorietà del soggetto e l'astrazione della sua trasformazione in figura.

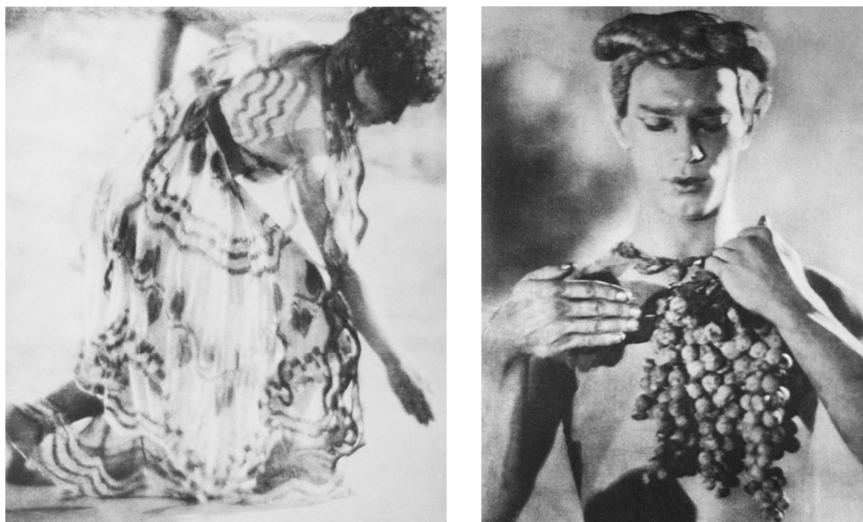
Le fotografie, inevitabilmente, trasfigurano il dato reale. Del balletto non conservano le tracce del rapporto tra il ritmo della danza e quello della musica, la scenografia, le luci e i colori, l'oro delle corna che Nižinskij porta sulla testa e che determinano in parte la sua postura, l'oro che vestono i principi, e gli dei. Dilatano il tempo, già contenuto in una danza costruita come una sequenza di posizioni, che nelle fotografie diventa la sede di un'osservazione duratura e ripetuta. Amplificano il disegno di una figura ravvicinata che si staglia su una scena astratta. Inoltre siamo davanti a una sintesi scelta dai due autori, che privilegiano i movimenti più funzionali alla destinazione visiva. Quasi mai un danzatore può scegliere, al di là degli atteggiamenti, la figurazione esatta della sua traduzione in immagine. Da questa esattezza deriva un'idea di ritmo contenuto nelle posizioni, che sono statiche, ma anche, come nella coreografia, transitorie, momenti di una metamorfosi che è del corpo in movimento. Il rapporto col tempo e con lo spazio, che qui diventano l'istante dello scatto e lo spazio dell'inquadratura, si dilata nell'attività di elaborazione delle stampe tipica della fotografia pittorialista, che considera artistico non tanto il negativo riproducibile, ma l'oggetto finale lavorato a mano, pezzo unico e insieme, in qualche misura, tecnicamente replicabile, come una danza. Paradossalmente in queste fotografie c'è l'essenziale di uno spettacolo che riduce al minimo la dimensione esteriore del movimento, e che lavora sull'isola-

mento del corpo che danza dagli elementi che contribuiscono alla creazione di un flusso visivo ed emotivo. In questo senso, in questo silenzio, in questo ritaglio, le fotografie sono non una traccia, ma una dimensione dello spettacolo.

Del lavoro fatto insieme per realizzare le fotografie sull'*Après-midi* De Meyer e Nižinskij selezionano trenta immagini. È l'unico caso in cui è Nižinskij a scegliere delle foto indipendentemente dalle necessità della compagnia. De Meyer le ritocca a mano, rifotografa le stampe e ne trae degli ingrandimenti di grande raffinatezza tecnica. Le fotografie, insieme ad alcune riproduzioni delle scene di Bakst e ai testi di Rodin, Blanche e Cocteau, vengono raccolte in un costoso libro edito da Paul Iribe e finanziato in gran parte da Nižinskij. Il volume, dedicato a Lady Ripon e datato agosto 1914, esce in duecentocinquanta copie stampate a mano, di cui cinquanta su carta giapponese. Le riproduzioni che noi vediamo oggi nei cataloghi o elaborate digitalmente, somigliano solo lontanamente a quegli oggetti, il cui valore non era determinato soltanto dal soggetto che raffiguravano. Del volume rimangono pochissimi esemplari. Probabilmente furono prodotte soltanto le copie già ordinate, trattandosi di un'edizione che non raccoglieva riproduzioni ma stampe originali. Un aneddoto narra gli esemplari perduti in mare durante la traversata verso l'America, dove il Barone passerà gli anni della guerra, o distrutti durante il conflitto. Pare che nemmeno Djačilev, che aveva molto apprezzato l'operazione, ne possedesse una copia, mentre il libro acquistava sempre maggiore valore per via della grande notorietà che raggiungeva il fotografo.

Passano due anni dalla ripresa delle immagini alla pubblicazione del volume, che si inserisce nella nascita di quel nuovo oggetto artistico che sono i libri fotografici. La data della sua pubblicazione è simbolica della fine di un'era: l'era di Nižinskij stella indiscussa dei Balletti Russi³², del simbolismo dominante in una fotografia che volgerà presto

³² Scrive Rivière nel 1914: «L'absence de Nijinsky s'est révélée plus grave encore que je ne m'y attendais: elle a creusé un vide énorme. [...] Nijinsky était plus que l'inspirateur de cette troupe; il en était le remords. C'est lui qui forçait les autres à n'être pas contents à moitié, lui qui les empêchait de profiter de leur succès, de retomber dans les voies ouvertes, de se jeter dans les bras du public. C'est lui qui les obligeait à la recherche et, si j'ose dire, à la gaffe; l'an dernier déjà, la lutte était évidente entre la tendance de certains membres de la troupe [...] à *faire du ballet russe* et la ferme volonté qu'avait Nijinsky de ne plus *en faire*». Jacques Rivière, *La Saison Russe: «Le Rossignol», par Igor Stravinsky, «Le Coq d'Or», par Rimsky-Korsakow, «La Légende de Joseph», par Richard Strauss*, «Nouvelle Revue Française», n° 67, juillet 1914, pp. 159-160.



Adolf de Meyer, *L'Après-midi d'un faune*, 1912 [Dal volume *Le prélude à l'Après-midi d'un faune*, Paris, Editions Paul Iribe & C^{ie}, 1914]

lo sguardo a soggetti e tecniche che incarnano una nuova idea di modernità. È la data che annuncia la guerra. Adolf De Meyer, protagonista di un mondo al tramonto, diventerà un fotografo molto famoso. Fotograferà in America la danzatrice Ruth St. Denis, ma la sua attività sarà dedicata soprattutto alla ritrattistica e alla moda.

Soltanto le sue fotografie a Nižinskij, tra le tante che conservano l'immagine del danzatore in movimento o in posa, hanno colto la figura che si cela tra queste due condizioni. Suggestiscono che tra la dinamica e l'atteggiamento c'è la possibilità di un'immagine che si crea nel tempo della memoria. Che tra l'espressione dell'azione e il riposo c'è la capacità di danzare stando fermi. Di fronte allo sfuggire del tempo reale che lascia vuoto lo spazio attraversato dalla danza, c'è un altro tempo dove il corpo danzante rimane a scolpire il vuoto dello sfondo irreali del nostro ricordo. È qui che De Meyer ha puntato il suo obiettivo, ed è qui che Nižinskij ha scolpito il suo fauno. Le fotografie che hanno realizzato insieme non rendono solo visibile un movimento perduto, cercano di fissare un movimento invisibile, in cui nell'intervallo tra una posizione e l'altra c'è la metamorfosi che chiamiamo danza.

