

LEONARDO CASTELLANI

<<Loie Fuller? Chi è? >>

Ritratto di una danzatrice lesbica

A Rossella Or, alla sua arte

Sul finire del secolo scorso e all'inizio del nuovo Loie Fuller era acclamata e retribuita quanto Sarah Bernhardt e Isadora Duncan, ma mentre tutti sanno chi fossero la Bernhardt e la Duncan, pochi, o pochissimi, sanno chi fosse Loie Fuller.

Marie Louise Fuller, detta Loie (nata a Fullersburg, nell'Illinois, nel 1862), era una danzatrice, ma una danzatrice di tipo tutto particolare. Le sue esibizioni non valevano tanto per le qualità intrinseche della danza (che erano sicuramente modeste), quanto per la singolarità del loro impianto scenotecnico. Del resto la Fuller si diede alla danza tardi, debuttò come ballerina attorno al 1890, a New York, in *Trip to Chinatown* di C. H. Hovt; aveva alle spalle una carriera di attrice iniziata a quattro anni, un debutto come cantante nel *Faust* di Gounod avvenuto nel 1885, una attività di direttrice di una piccola compagnia di vaudeville.

Dunque Loie Fuller non era una grande ballerina, non possedeva una autentica maestria tecnica; cosa fu allora che la rese celebre? Cosa fu che fece una vedette di una ballerina che danzava solo passabilmente? La resero celebre la sua immagine fervida, il suo singolare estro creativo, il suo coraggio, in sostanza il fatto puro e semplice di aver concepito nel suo campo della danza qualcosa che fino a quel momento non s'era veduto.

Se indubbiamente la Fuller si inserisce nel filone della danza libera, accanto a Isadora Duncan, Alessandro e Clotilde Sakharoff (la cui danza si fondava su atmosfere ispirate da elementi figurativi), a Ruth St. Denis, Saint M'Ahese (che si ispiravano al mondo primitivo e all'Oriente), alle sorelle Wiesenthal (che rielaboravano liberamente il valzer viennese), a Rudolf von Laban (che faceva partire il gesto esteriore da uno stato di concentrazione interna), diversamente da questi danzatori a lei contemporanei pose in secondo piano i valori) del movimento propriamente danzato e puntò tutto sugli effetti scenotecnici, ottenendo risultati di assoluta originalità. Porto sulla scene il corpo avvolto in ampi drappaggi di garza. Sotto effetti di luce i drappaggi mossi dalla Fuller, tramite bacchette nascoste tra i veli, assumevano forme svariate e continuamente cangianti: un giglio, una coppa d'oro, una grande violetta, una gigantesca falena...

Lo spunto per questo nuovo tipo di danze fu casuale. Durante le prove di *Trip to Chinatown* qualcuno regalò a Loie una gonna di seta cinese trasparente. Ella scoprì che alla luce del sole la gonna ondeggiando dava la sensazione

dell'oro cangiante. Preparò così una danza nella quale aveva indosso quella gonna e concepita in modo da incentrarla sugli effetti luminosi che l'indumento produceva. Il balletto fu un insuccesso, ma era la base sulla quale si sarebbero sviluppate le sue esibizioni future.

Con la collaborazione del fratello Burt preparò un certo numero di danze da proporre sotto luci rosse, celesti, gialle e multicolori. Si esibì a Berlino, poi a Parigi, in un circo. Prontamente venne scritturata dalle Folies-Bergère e ottenne subito molto interesse e grandi consensi con la *Danse Blanche*, la *Danse du Lys*, *Bon Soir*, la *Danse Fleur*. Successivamente aprì a Parigi un suo teatro, costruito da Henri Sauvage, dove si esibì con una compagnia di ballerina. Durante il primo decennio del secolo portò le sue danze (e le sue ballerine) in tutta Europa. I suoi spettacoli diventavano via via più elaborati: adoperò, ad esempio, vernici fosforescenti a luci spente, in *Le Feu* danzava simulando l'effetto del fuoco, su una lastra di vetro illuminate da sotto.

Nel 1915 sostò a San Francisco, dove ebbe un suo nuovo teatro. Nel periodo del primo conflitto mondiale si esibì al fronte per le truppe alleate. Dopo la guerra le sue esibizioni si fecero sempre più rare. Danzò per l'ultima volta nel 1927, a Londra, nello *Shadow Ballet*, balletto basato su ombre e ispirato alla cinematografia. L'interesse per la cinematografia del resto, non le era nuovo. Nel 1920 aveva girato un film vero e proprio, *Le Lys de la vie* (il cui soggetto fu scritto dalla regina Mary di Romania), che vede tra gli interpreti René Clair. L'opera, che tiene conto delle modalità tipiche della Fuller, basate su prodezze scenotecniche, e costruita su una serie di effetti speciali, si vale ad esempio dell'uso dei negativi intercalati tra i positivi.

La Fuller morì nel 1928, di polmonite. Oltre alla memoria dei suoi spettacoli lasciò due scritti: una biografia (*Quinze ans de ma vie*, Paris, Felix Yuven, 1908) e uno scritto teorico *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Boston, Smale, Maynard & Co., 1913¹. Per almeno dieci anni dalla sua morte compagnie di <<Loie Fuller Dancers>> continuarono a proporre le sue danze.

Loie Fuller era omosessuale e non ne faceva mistero, anzi inserì la propria <<diversità>> in quell'alone di spettacolarità che le perteneva. Secondo la descrizione di Curzia Ferrari, così apparve a Isadora Duncan, al loro incontro: <<Viveva in un lussuoso albergo agli Champs Elysées, e, lì nel suo appartamento al piano nobile, ricevette Isadora [...] Coperta appena di un velo azzurrino stava seduta sul letto, e intorno a lei si dava da fare un gruppo di belle ragazze molto giovani, quasi bambine, le <<Loie Fuller Girls>> che facevano corona alle sue danze e che erano, in privato, le compagne della sua vita. Erano seminude anche loro; e chi la pettinava, chi la baciava, chi le porgeva il tè, chi le leggeva le critiche dei giornali, chi sistemava enormi ortensie di seta, arrotondate come pani, in vasi di cristallo a forma di <<elle>>, Loie appunto>>². Come Isadora la Fuller aveva dunque attorno un gruppo di allieve bambine, ma, spregiudicata e immaginosa com'era, non ci mise nulla a trasformare il binomio maestra-allieve in un amore saffico di gruppo (insomma

da maestra-allieve a maestra lesbica-allieve amanti): in una sintesi lambiccata eros e fuoco sacro fanno tutt'uno.

Pittori e scrittori furono colpiti dalla Fuller e dalle sue danze: venne ritratta da Toulouse-Lautrec, da Jules Cheret, da Mantelet, da Auguste Rodin; di lei scrissero Catulles Mendès, Jean Lorrain, Henry Baer. Ma furono soprattutto gli artisti della cerchia simbolista a trovare interesse in quello che ella andava facendo. I simbolisti erano pazzi di Loie Fuller. Per primo Mallarmé. Secondo Mallarmé la sua danza è una eccellente metafora della poesia simbolista: da un lato l'ornato, le immagini (che corrispondono al roteare sinuoso dei veli), dall'altro l'espressione diretta dell'idea (che egli fa corrispondere alla nudità del corpo della danzatrice)³.

La passione dei simbolisti per la danzatrice nordamericana si spiega con facilità. Oltre che a quelle della poesia dei simbolisti (come risulta dagli scritti di Mallarmé), gli spettacoli della Fuller sono molto vicini alle modalità del loro teatro, al punto che in una documentata trattazione sul teatro simbolista non guasterebbe un capitolo a lei dedicato. Ed è proprio leggendoli su questo versante (sul versante del teatro simbolista) che i suoi spettacoli assumono una consistenza precisa e una ben precisa fisionomia, che li inserisce a pieno nel contesto loro contemporaneo. (Dal punto di vista della danza vera e propria un discorso su Loie Fuller non potrebbe invece andare molto al di là del riconoscimento della messa in atto di modalità di un falso ellenismo plastico che avvicina il suo movimento a quello di Isadora; messa in atto svolta peraltro con un approfondimento tecnico minimo: la tecnica, nella sua danza, era del resto inficiata e ridotta a una dimensione pressoché irrilevante proprio dalla preponderanza dell'elemento scenografico, tanto che più che di abilità di danzatrice si dovrà semmai parlare di resistenza fisica: i suoi spettacoli erano infatti faticosissimi, e per la necessità di dover fare vorticare continuamente la consistente massa dei drappeggi, e per il costante sottoporsi al calore della luce dei riflettori).

Similmente a quello della Fuller, il teatro simbolista (dal canto suo, peraltro, assai poco noto) concepisce lo spazio scenico come evocatore di simboli e sogni, come luogo ove regnino non personaggi ben determinati e ben precisate situazioni ma fantasmi e situazioni sospese e magiche. Non vere e proprie azioni drammatiche ma poesia e immaginazione: un teatro come pretesto al sogno. L'obiettivo del gioco scenico è infatti l'indeterminato, l'assoluto.

La prima conseguenza di siffatta impostazione sarà l'abolizione dello spazio geometrico: lo spazio scenico tende all'infinito, tende a collocare scene e attori in senso a prospettico, vago, allusivo.

All'interno dell'annullamento dello spazio prospettico, la rappresentazione simbolista parte da una idea centrale e la elabora in sequenze: interpreta il testo scritto sviluppando determinati elementi simbolici in trame di tipo pittorico. Così in *Sœur Beatrice* di Maeterlinck, per l'allestimento di Mejerchòld (1906), protagonista è un'essenza: quella del sentimento religioso, dello stato

d'animo devozionale, della pratica rituale. Lo spettacolo è un succedersi di quadri che sviluppano l'assunto simbolico riflettendolo in tessuti gestuali, sonori e soprattutto cromatici.

Si tratta di un modo di procedere assai vicino a quello di Loie Fuller: le sue danze si articolano difatti partendo da un'idea base, da un'immagine base (il fuoco, la farfalla, il giglio, il sole) e la elaborano in successioni di garza e luce colorata come sviluppi di una melodia.

Sia nel caso della Fuller che dei simbolisti l'impostazione pittorica del teatro dà, con evidenza, grande importanza all'elemento scenografico, lo pone in primo piano, e instaura fra attore e scena un rapporto molto particolare. Il rapporto attore-scenografia è forse l'elemento più caratterizzante della regia simbolista, come lo è del teatro della Fuller. Qui la Fuller e i simbolisti si muovono in parallelo assoluto. Tra attore e apparato scenografico vi è un rapporto non solo di interdipendenza ma proprio di osmosi (conseguenza diretta dell'andamento sincretico del teatro simbolista, dove gli attori, l'apparato scenografico, i costumi e la musica agiscono a un livello paritario), di autentica fusione: la scena e l'attore combaciano, s'intrecciano, s'amalgamano (tramite vari accorgimenti tecnici), sono una cosa sola. Pensiamo di nuovo alle regie del Mejerchòl'd liberty (o simbolista appunto). L'asse portante dello spettacolo è un pannello decorativo, un fondale dipinto posto a sfondo di un palcoscenico ridotto a una striscia. Su questa striscia gli attori si muovono in pose statuarie e minime, più che di gesti si tratta di moti quasi impercettibili, di sussulti, di tremolii. E i costumi armonizzano col fondale, col suo tono cromatico. Gli attori sono insomma attori-macchie di colore che fanno tutt'uno coi rabeschi e i disegni del fondale. In *La fille aux maius coupées*, di Pierre Quillard per la regia di Lugné-Poe (1891), la fusione attore-scenografia avviene invece tramite una quadruplica stratificazione di piani. Al fondo della scena abbiamo un fondale dipinto di angeli, quindi i corpi degli attori, poi un velo di tulle posto in primo piano sfuma i corpi degli attori e quelli dipinti degli angeli. Davanti alla tenda di tulle una recitante commenta i cambiamenti di scena e dà spiegazioni sui personaggi. Il risultato è un articolato ibrido di attori e scena.

Similmente negli spettacoli della Fuller la scenografia è in stretta connessione al corpo della danzatrice, in quanto emana da quel corpo nelle mille forme assunte dai veli (proprio come nelle sedute spiritiche l'ectoplasma emana dal corpo del medium).

La commistione attore-scenografia rientra, in sede simbolista, in un piano che mira alla minimizzazione dell'attore. Maeterlinck auspicava che l'attore fosse sostituito da sculture lignee o di cera, oppure da un'ombra, un riflesso, una forma simbolica, o un'entità che avesse la sembianza della vita senza avere la vita. Del resto la minimizzazione dell'attore trova fondamento nei testi teatrali dei poeti simbolisti, dove il personaggio non è che un fantasma, un'ombra senza una precisa fisionomia, la cui funzione non è quella di delinearsi psicologicamente ma di evocare un concetto. Un esempio di tale tendenza a favore del dissolvimento dell'attore è *La Gardienne* di Henri de Régnier, nella

messa in scena di Lugué-Poe (1894). Lo spazio scenico era coperto da un velo dietro il quale i personaggi recitavano mimando; contemporaneamente nella buca dell'orchestra altri attori leggevano le loro battute. Lo sdoppiamento scorporava due volte la figura dell'attore: e come voce cui non corrisponde un volto, e come astrazione del personaggio che si esprime solo coi gesti.

Nel loro versante più sperimentale ed elitario le regie simboliste lavorarono in tal direzione proponendo spettacoli di ombre, marionette, pantomime, o spettacoli che mescolavano questi tre generi (e il caso degli spettacoli del Petit Théâtre del Marionnettes, fondato a Parigi nel 1888 da Henri Signoret, e delle marionette di Ranson, che avevano la testa di cera ed erano esibite in spettacoli privati).

Loie Fuller si inserisce a pieno su questo solco, sul solco della minimizzazione e/o astrazione dell'attore come entità fisica. La sua non è un'immagine che goda di una effettiva stabilità corporea, di una effettiva determinatezza. Come le sirene Loie Fuller è un ibrido, una figura doppia (non a caso <<Feminafiore>> la definì Gian Pietro Lucini⁴): è corpo umano e qualcos'altro di florale, volatile ectoplasmico, larvale e luminescente (le innumerevoli forme che i veli vorticando assumono). Ibrido, marionetta vaporosa, la Fuller è parente alle fate e ai lamentosi bambini del teatro di Maeterlinck, ai diavoletti, ai pretini e alle monachine palustri di Aleksandr Blok. Giustamente André Levinson la vedeva come protagonista ideale dell'Ariel shakespeariano. Il critico Friedrich Ahlers-Hestermann la paragonò invece a un vaso di Tiffany. Bambola di carne e di velo, donna-fiore, sposa danzante, quella di Loie Fuller è un'immagine molto rappresentativa del teatro del suo tempo. Come lei e le sue danze il teatro dei simbolisti è cosale, cereo, luminescente, ectoplasmico, florale, funereo, volatile, sottilmente astruso e bambinesco, molto prossimo a una qualsiasi sfilza di bottigliette e di statuine liberty in bella mostra su una qualsiasi mensola o toletta di una qualsiasi sognante signorina dell'epoca.

Nel campo della pittura la danza della Fuller trova invece un punto di riferimento molto consistente nei quadri di Klimt, dove, esattamente come nei suoi spettacoli, la figura umana emerge come nudità, pallore di volto, di spalle, di mani, di braccia, affiorante da molteplici e multiformi trame di rameschi. Sempre in sede di arti figurative paragonabile alla tecnica Fuller sarà anche quella delle cere di Medardo Rosso, nelle quali sezioni di un corpo umano affiorano dall'informe materia circostante.

Ma oltre che corpo disarticolato, affiorante in segmenti dal fluttuare dei veli, Loie Fuller è anche ombra: nella loro fase più tarda i suoi balletti (e della sua compagnia di piccole danzatrici) si concentrano su effetti scenotecnici che utilizzano l'ombra. In *Les Sorcières gigantesque* le danzatrici si profilano su uno sfondo luminosissimo. Le loro ombre raddoppiano i loro movimenti su un grande schermo; poi le danzatrici si allontanano dallo schermo, e più si allontanano più il loro doppio-ombra si ingrandisce. La danzatrice corre verso il proscenio e un'ombra gigantesca la insegue, sale una rampa di scale, si fonde

al buio della scala. Alla fine una enorme mano d'ombra si impadronisce dello spaventato gruppo delle piccole danzatrici.

Direttamente connessa alla minimizzazione e all'ibridismo, all'essere-non essere dell'attore-scenografia, nel cuore della visione simbolista dell'attore si innesta l'utopia di un attore assoluto, super (come la marionetta di Craig), quintessenziale, scorporato, lunare, di cui nella Fuller, grande mito della sua epoca, si può riconoscere una realizzazione (certo parziale: stiamo parlando di un'utopia).

Lo stesso fenomeno del divismo, del resto, assume fra i simbolisti connotazioni molto specifiche. Si pensi, ad esempio, al culto che nacque in Russia attorno all'attrice Vera Fëdorovna Komissaržèvskaja. Vi è sottesa l'utopia di un'immagine di attore unica, svincolata dalle sue stesse interpretazioni, perfettamente identificata con un indefinibile Assoluto. Scrisse Blok: <<Vera Fëdorovna Komissaržèvskaja vedeva molto più lungi di quanto possa vedere un occhio comune non avrebbe potuto altrimenti, perché aveva negli occhi una scheggia di specchio magico, come il ragazzo Kaj nella fiaba di Andersen. Perciò questi grandi occhi azzurri, guardandoci dalla scena, ci sorprendevo e ci affascinao tanto: il suo sguardo alludeva a qualcosa di immensamente più grande di lei stessa>>⁵. Le parole di Blok rappresentavano molto più che una struggente descrizione letteraria.

Sempre in Russia, contemporaneamente, assistiamo a un altro culto, alla celebrazione di un altro mito: quello di un'altra attrice, Ljubòv' Dmìtrievna Mendeléeva, moglie del poeta Aleksandr Blok. In lei si vide l'incarnazione terrena della Bellissima Dama, in adorazione della sua immagine sorse la setta dei <<blokisti>>, il cui scopo era di celebrare l'immagine di Ljuba. <<S'è conservata una strana fotografia, in cui Belyi e Sergéj Solov'ëv seggono impettiti a un tavolo Impero soffolto da zampe caprine, sul quale campeggiano, ai lati d'una Bibbia, i ritratti di Vladimir Solov'ëv e di Ljuba>>⁶.

Il mito di Ljuba è in stretta connessione con quello della Bellissima Dama blokiana, che a lei si ispira. Quella della Bellissima Dama è una delle immagini più fasciose e articolate della poesia moderna. La Bellissima Dama non ha una fisionomia univoca, ha tante facce, o meglio trapassa con facilità da uno status a un altro. Talora non ha corpo, è un riflesso, una mera iridescenza, talora ha sembiante principesco e fiabesco; nel poemetto *Nočnàja Fialka* (La Violetta Notturna) è una ragazza dal volto non distinguibile, una donna-violetta, un'apparizione palustre (varrà la pena di ricordare che l'immagine della donna-violetta è anche delle danze di Loie Fuller). Nella lirica *Neznakomka* (La Sconosciuta) la Dama indossa un cappello di piume di struzzo, una scura veletta, un abito di seta nera. Silhouette <<belle Epoque>>, la illumina il riverbero di un mondo teatrale: la si direbbe un'attrice che ha da poco terminato la recita. Nel ciclo e nel dramma *Faina*, Faina e (come la Sconosciuta) fasciata di nero, adorna di piume nere e di un lungo strascico. Qui è dichiaratamente creatura di teatro: e canzonettista e acrobata. In *Balagančik* (Il baraccone dei saltimbanchi) il femminile blokiano è ancora connesso al teatro, ma nelle vesti

irridenti di Colombina, pallida bambola con le trecce. In una lirica dedicata a Cleopatra il posto della Dama è invece preso da una Cleopatra di cera esposta in un panoptikum.

Nella designazione della Bellissima Dama dunque il trascorrere dell'immagine da un piano all'altro determina una figura ibrida, a più facce; ma la molteplicità dei volti e l'ibridismo che le è sotteso non contraddicono l'unicità, la quintessenza: il trasformismo non è che aspirazione all'eternale, all'assolutezza di un volto sublimato, totale.

La tendenza alla costruzione di un'immagine di attore unica, distillata, è rinvenibile in Lugné-Poe attore. Qui la modalità (a differenza della Bellissima Dama di Blok) è quella del sempre uguale. Egli creò il personaggio dell'esteta esangue e depresso e lo interpretò sempre allo stesso modo: pochi gesti, voce piangente e monocorde, mimica allucinata. Nelle interpretazioni ibseniane arrivò ad indossare sempre lo stesso abito: una lunga redingote, un colletto rigido e un gilet abbottonato fin sotto il mento.

A ben guardare la stessa immagine di Mallarmé, nei leggendari <<*mardis*>>, si orienta in questa prospettiva: <<Mallarmé parla appoggiato ad una gran stufa di maiolica, con voce e seduzione di danzatrice o di mimo>>⁷.

Qualcosa di avvicinabile all'utopia simbolista dell'attore si è avuta forse solo negli anni venti, con Louise Brooks. Scrive Vincenzo Mollica: <<Louise Brooks è ormai un'immagine che nella memoria di molti di noi vive in completa autonomia, quasi sradicata da tutti i personaggi che ha interpretato. Insomma Louise/Lulu è una chance piena di evocazioni, imprevedibile e carica di vita, come certi tailleurs che si vedevano sui lungomari alla fine della primavera, che inventavano arabeschi di luce eleganti e maliziosi con un sole sempre più vicino alla follia>>⁸. E non dimentichiamo che, similmente alla Fuller nella danza della farfalla, Louise Brooks raffigurò, nel film *The Canary Murder Case* di Malcom St. Cair (1928), una ibrida creatura alata, esibendosi in un costume da canarino; e furono proprio l'autonomia della sua immagine dal suo stesso ruolo di attrice, l'enorme capacità di evocazione e l'imprevedibilità a fare di Louise-canarino un ibrido assolutamente memorabile.

Ma da Louise torniamo a Loie, <<danzatrice eccezionale>> (secondo la definizione di Lucini) e a questo punto diremo danzatrice simbolista. Abbiamo difatti parlato fin qui dei suoi spettacoli come di una particolarissima forma di espressione del teatro simbolista, li abbiamo letti insomma direttamente sul fronte simbolista. Anche se ancora più che col teatro simbolista genericamente inteso essi avranno a che fare con le sue forme più sperimentali della pantomima e del teatro d'ombre, che sono forme di teatro muto. Difatti sono pur sempre connessi alla danza (più propriamente sono una forma di teatro-immagine che innesta le sue trovate scenotecniche e le immagini che ne derivano non su una vera e propria coreografia ma su un dinamismo che risente del plasticismo neoellenico di Isadora), non hanno quindi del teatro un elemento: quello del testo scritto e recitato. L'unico elemento sonoro degli spettacoli della Fuller è la musica (per quanto andrà osservato che il linguaggio

dei testi teatrali simbolisti non segue la logica tradizionale ma è cristallizzato in sequenze da leggere non orizzontalmente ma in profondità, proprio come se fossero suoni). Certo la musica è l'elemento sonoro della danza in genere, ma nel caso della Fuller il rapporto danza-musica non è tanto nella direzione della coreografia, non si tratta cioè tanto di sviluppare dei movimenti sulla musica quanto di attivare una sorgente di immagini (tramite l'ausilio di astuzie scenotecniche: essenzialmente il vorticare dei drappaggi) che visualizzino le emozioni offerte dal brano musicale prescelto. La musica fa parte di un amalgama che coinvolge l'elemento umano, quello scenografico, quello luministico e quello appunto musicale in una sintesi, nella rivelazione di un ritmo unico, viene cioè utilizzata nella maniera specifica delle regie simboliste più che del balletto vero e proprio.

Loie Fuller, usando quindi la musica in senso schiettamente simbolista, agisce, ad esempio, in maniera molto prossima a quella di Debussy, il quale, dopo aver assistito alla rappresentazione di *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck, decide di sceglierlo per la composizione di un'opera: la musica di Debussy diviene in questo caso immediata rispondenza alla percezione visiva, la sonorità diventa mera sensibilità timbrica, giungendo fino a una dimensione visiva del suono. Certo Loie Fuller, non essendo una musicista, doveva per forza di cose agire all'inverso, cioè partire dal brano musicale e non dalle immagini.

Ma va tenuto presente che le immagini che si muovono all'interno dell'accompagnamento musicale (costruito su accostamenti spesso molto audaci: la Fuller accosta, per esempio, Debussy e Godard) non sono immagini qualsiasi, sono immagini di un tipo molto preciso e particolare, in quanto la materia che le sostanzia è una materia molto singolare: la garza. La garza non è il legno, non è il metallo, non è la carta, è una materia che consente una mobilità infinita, paragonabile solo a quella della luce, che negli spettacoli della nostra danzatrice le è associata.

Le immagini che sorgono dal volteggiare dei veli di garza saranno così immagini che non appena preso corpo subitamente si restituiscono al vuoto o al fluttuare dei veli in volute e in sembianze astratte. La loro sostanza figurativa sta insomma sempre lì lì per cedere, i loro contorni non sono mai nitidi ma sempre ondeggianti e indeterminati. La scelta dell'infinitamente labile e, del resto, simbolisticamente del tutto ortodossa: <<L'effimero e il momentaneo non sono altro, per i simbolisti, che un segno dell'eterno>>⁹.

Vedute e non vedute le forme che sorgono dai veli sono indovinate più che effettivamente scorte: la struttura dei balletti della Fuller è tale (il palpito della garza talmente prossimo all'indeterminato) che è anche possibile che una stessa immagine risulti all'occhio di uno spettatore rappresentare una determinata cosa, all'occhio di un altro una cosa diversa. Il teatro di Loie è un teatro da vedere ma anche da sognare, da immaginare (e in questo, probabilmente la grande capacità di seduzione che dovette esercitare sui contemporanei, e soprattutto sui simbolisti). Qualcosa costantemente oscilla,

devia il campo del reale verso quello del virtuale, dell'ideale, del puramente immaginario. La garza insomma evoca sì immagini, ma queste immagini si pongono tra il loro effettivo sussistere e il sussistere puramente ideale di altre immagini che l'ascolto del brano musicale mette in moto nella mente dell'ascoltatore.

In tal senso Loie Fuller si avvicina molto alla grande utopia simbolista di un teatro mentale, che rifiuta la concreta rappresentazione scenica ritenendola un limite alla libertà dell'immaginazione e auspica, invece, un teatro ideale e mentale che ognuno osserva (o costruisce) indipendentemente dal dato reale. Questa utopia è basilare in Mallarmé, e un riferimento costante nella sua opera, è <<l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime>>¹⁰. E' l'utopia di un teatro avvicinabile al concerto: secondo Edouard Dujardin il concerto è teatro per eccellenza: <<le concert, c'est a dire nulle prétention de représentation, mais le champ libre a la conception>>¹¹.

Ancora sulla garza. Anche i registi simbolisti fanno ampio uso della garza (forse a Loie direttamente ispirandosi, o almeno di lei ricordandosi): essenzialmente nell'uso di velari, talora posti a sfondo della scena, ma più frequentemente davanti, come ad avvolgere gli attori (l'uso del velario preposto agli attori e del resto anche della Fuller: ne *Les gemmes féerique* <<les danseuses restant totalement dissimulées derrière le voile énorme, surface chatoyante, incandescente de diamants liquides>>¹²): quelli mejerchol'diani, ad esempio quello trapunto di stelline per *La Sconosciuta* di Blok, quelli di Lugné-Poe, ad esempio il velario di garza verde per *La Gardienne* di de Régner; ne *Il Cantico dei Cantici*, allestito da P. N. Roinard nel 1891, il posto della garza è invece preso da una tela su cui appare e scompare una nuvola blu.

Loie e la garza (i simbolisti e i velari), Loie e il cinema: il film *Le Lys de la vie*. L'approdo di Loie Fuller alla cinematografia è fatale. La sua danza è un teatro di immagini (e di musica), è un prodotto ibrido che costantemente sposta le modalità del teatro (della danza) verso quelle filmiche: i protagonisti dei suoi spettacoli sono il ritmo e la luce, e lo *Shadow Ballet*, l'ultimo suo balletto, è del resto direttamente ispirato alla cinematografia. *Le Lys de la vie* si direbbe occhieggiare (magari in piccola parte dar corpo) a una grande assenza, a un fantasma che vive all'interno della speculazione simbolista: quello di una cinematografia simbolista¹³. Tutta l'ideologia simbolista in fondo vi tende, vi allude, anche se silenziosamente. Col cinema infatti, scrive Viazzi: <<nasce la possibilità di estendere il campo dell'espressione sempre valendosi di elementi prettamente visivi, approfondendo la notazione psicologica con una sfumatura lirica, traducendo in termini concreti l'astrazione, congiungendo in un certo modo il mondo tangibile a quello che l'uomo crea, vede e intuisce al di sopra della stessa realtà>>¹⁴.

¹ Ora in parte ripubblicato in traduzione italiana in *Donna e ballo*, a cure di Donatella Bertozzi Milano, Savelli, 1980, pp. 39-46.

² Curzia Ferrari, *La <<Divina>> Isadora Duncan*, Milano, Sugar, 1983, pp. 42-43. Qui la Ferrari fa anche riferimento a <<una misteriosa amicizia tra Loie Fuller e la regina Mary di Romania>> sorta attorno al Venti.

³ Mallarmé dedicò a Loie Fuller due dei *Crayonné au théâtre* *Autre étude de danse: les fonds dans le ballet* e *Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur...*, in Stéphanie Mallarmé (*Œuvres complètes* (texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, pp. 307-309 e pp. 311-312.

⁴ Nella lirica, a lei dedicata, *Una danzatrice eccezionale* in Gian Pietro Lucini, *Le Antitesi e le Perversità*, per cura introduzione e note di Glauco Viazzi, Parma, Guanda, 1970, pp. 326-327.

⁵ Aleksandr Blok, *Pamjati V. F. Komissarževskoj (1910)*, in *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Mosca 1955, p. 140.

⁶ Angelo Maria Ripellino, *Storia di Blok*, in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, p. 135.

⁷ Stéphanie Mallarmé, *Opere* a cure di Francesco Piselli, Milano, Lerici, 1963, p. XXXIX.

⁸ *Louise Brooks tra le nuvole parlanti*, a cure di Vincenzo Mollica, Montepulciano, Editori del Grifo, 1983, p. 3.

⁹ Leo Spitzer, *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 57.

¹⁰ Stéphanie Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 295.

¹¹ Edouard Dujardin, *Chronique du Mois*, in ~*La Revue Wagnerienne*~, 8 avril 1886, p. 65.

¹² André Levinson, *Les ballets de Loie Fuller*, in *a Danse au Théâtre*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1924, p. 65.

¹³ Esiste un certo numero di registi cinematografici che individua la sue cifra nella direzione della metafora simbolica (registi quali Abel Gance, Germaine Dulac, Louise Delluc, Marcel L'Herbier, che era ammiratore di Maeterlinck e di Loie Fuller), ma non si può parlare di una vera e propria cinematografia simbolista.

¹⁴ Glauco Viazzi, *Simboli e analogie*, in <<Bianco e Nero>>, a. IV, n. 9, settembre 1940, pp. 61-62, poi in *Scritti di cinema*, a cure di Cristina Bragaglia, Milano, Longanesi & C., 1979, p. 3.