



Auguste Rodin e il corpo danzante

Pathosformeln in movimento, tra XX e XXI secolo

Auguste Rodin and the dancing body. *Pathosformeln* in motion, between the 20th and 21st centuries

Elena Cervellati
Università di Bologna, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio si propone di mettere in risalto le connessioni che legano alcuni elementi del lavoro di Auguste Rodin e quello di artiste e artisti pionieri del moderno in danza, protagonisti della scena parigina – e non solo – tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento; inoltre, rintraccia la permanenza di tali connessioni in un tempo lungo, che arriva fino agli anni Venti del Duecento, in contesti culturali lontani tra loro e in alcuni casi anche attraverso decisive operazioni di rimediazione. L'evidenza di queste connessioni e il desiderio di indagarle sono state negli ultimi due decenni al centro di progettualità sviluppate da diverse istituzioni museali e concretizzatesi in mostre tutte dedicate alle relazioni tra Rodin e la danza, che hanno costruito quindi contenitori quasi laboratoriali per chi si interessi allo studio della danza, delle sue forme e delle sue ragioni (Musée Rodin, Paris 2006; The Courtauld Gallery, London 2016; Musée Faure, Aix-les-Bains 2018; Musée Rodin, Paris 2018; MUDEC, Milano 2023). L'ottica di impianto warburghiano che, nutrita anche di queste esperienze, informa la riflessione alla base del saggio permette quindi di guardare a variegati casi-studio: dalle danzatrici del Balletto reale di Phnom Penh, provenienti dalla Cambogia, che Rodin vede in Francia nel 1906, ad artisti come Anna Halprin o Anne Teresa De Keersmaeker, Alessandra Cristiani o Roberto Zappalà, Redcar o Tino Sehgal. | The essay aims to highlight the connections between certain elements of Auguste Rodin's work and that of pioneering modern artists in dance, who were protagonists of the Parisian scene – and beyond – between the late 19th and early 20th centuries. It also traces the permanence of these connections over a long period of time, up to the 2020s, in cultural contexts that are distant from each other and, in some cases, even through decisive remediation operations. The evidence of these connections and the desire to investigate them have been at the centre of projects developed by various museums over the last two decades, resulting in exhibitions dedicated to the relationship between Rodin and dance, which have created almost laboratory-like spaces for those interested in the study of dance, its forms and its meanings (Musée Rodin, Paris 2006; The Courtauld Gallery, London 2016; Musée Faure, Aix-les-Bains 2018; Musée Rodin, Paris 2018; MUDEC, Milan 2023). The Warburgian perspective that informs the essay's underlying reflection, also nourished by these experiences, allows us to look at a variety of case studies: from the dancers of the Royal Ballet of Phnom Penh, from Cambodia, whom Rodin saw in France in 1906, to artists such as Anna Halprin, Anne Teresa De Keersmaeker, Alessandra Cristiani, Roberto Zappalà, Redcar and Tino Sehgal.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Auguste Rodin, danzatrici cambogiane, eredità culturale immateriale, danza e museo, Aby Warburg | Auguste Rodin, Cambodian dancers, intangible cultural heritage, dance and museum, Aby Warburg

Nell'estate del 1906 la vita teatrale parigina viene arricchita dall'inedita presenza del Balletto reale di Phnom Penh, protagonista di una serata di gran gala all'Elysée, riservata a un pubblico di invitati (1º luglio), e di un programma aperto al pubblico al teatro all'aperto del Bois de Boulogne, replicato per due volte nella stessa giornata (10 luglio). La compagnia, formata da un nutrito gruppo di danzatrici e di musicisti, si era già esibita a Marsiglia, nell'ambito della imponente "Esposizione coloniale" immaginata per fare incontrare il pubblico e le aziende francesi con i colori, i profumi e i prodotti provenienti dai Paesi che facevano allora parte, a vario titolo, delle colonie che andavano dall'Africa occidentale alla penisola indocinese¹. Si era poi spostata nella capitale francese, secondo un programma dettato da ragioni diplomatiche: era infatti in viaggio al seguito del re Sisowath, impegnato in una visita tesa a rafforzare il proprio recente e fragile ruolo di sovrano del Regno di Cambogia, uno dei protettorati francesi.

Tra il folto pubblico che assiste alle rappresentazioni parigine del Bois de Boulogne si trova Auguste Rodin (1840-1917). Per lo scultore, allora in una maturità artistica pienamente consolidata e anzi istituzionalizzata, si tratta di una visione sconvolgente², tanto che decide di partire per seguire la troupe, il 12 luglio già in viaggio verso Marsiglia per dare le ultime rappresentazioni prima del rientro in patria, fissato per il 20 di quel mese. Rodin si adopera per riuscire a vedere le danzatrici cambogiane non solo in occasione delle loro ultime rappresentazioni francesi, all'Esposizione coloniale, ma anche in varie sessioni private durante le quali alcune delle esotiche fanciulle posano per lui, offrendogli materia per oltre centocinquanta disegni che traccia quasi febbrilmente in pochi giorni, per poi colorarli all'acquerello una volta rientrato a Parigi³. La visione ravvicinata delle danzatrici in azione e l'immediatezza offerta dal disegno permettono all'artista "des gestes très rapides ou bien des flexions si transitoires qu'à peine l'oeil a-t-il pu en saisir l'ensemble pendant une demi-seconde" (Gsell in Rodin 1911: 120), con, come ricorda lui stesso, "un plaisir infini [...]. Les gestes menus de leurs membres gracieux étaient d'une séduction étrange et merveilleuse" (Rodin 1911: 151-52). Ed è grazie al contatto con questa "strana e meravigliosa seduzione" che Rodin sembra trovare una rinnovata fonte di nutrimento del proprio fare artistico, di cui il corpo era già, evidentemente, elemento fondante: un imprescindibile deposito di verità che il movimento contribuisce a fare emergere e rendere visibile⁴. In definitiva, infatti, i disegni delle danzatrici cambogiane "ce ne sont plus des lignes, ce n'est plus de la couleur: c'est du mouvement, c'est de la vie" (Gsell in Rodin 1911: 120).

Proprio la «vita in movimento» (Warburg ed. 1966: 196) è uno degli elementi centrali della riflessione sviluppata tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento da Aby Warburg, studioso contemporaneo di Rodin, notoriamente portatore di concetti poi acquisiti come radicali non solo dagli studi connessi alle arti visive e all’iconologia, ma anche da quelli attenti agli “spazi intermedi” (*Zwischenreich*) in cui egli fa rientrare le tradizioni popolari, la festa, il teatro. L’attenzione per la danza attraversa gli studi di Warburg. Nel 1903 vede Isadora Duncan in scena, forse in uno dei *Tanzidyllen* che in quel periodo la rivoluzionaria danzatrice proponeva in Germania e che spesso includevano anche *Primavera. Tanz nach einem motiv von Sandro Botticelli*, creato dopo la visione del quadro dal vero, durante un viaggio a Firenze, e che quindi era nato proprio su sollecitazione di una delle opere di riferimento per la riflessione warburghiana⁵. Sono questi, peraltro, gli anni nei quali lo studioso elabora il concetto di *Pathosformeln*, che utilizza per la prima volta nel 1905 (Warburg 1906).

È proprio una lente warburghiana che si colloca alla base di questo saggio, presa come fondamentale strumento per tentare di leggere complessi e stratificati prodotti culturali connessi al corpo danzante, frutto di differenti artisti, luoghi e tempi, tra l’inizio del Novecento e i nostri giorni: sculture, acquerelli, danze, spettacoli, video. Se, come sintetizza efficacemente Salvatore Settis, la ricerca di Warburg era dominata da tre problemi, “quello della sopravvivenza, o rinascita, delle forme antiche (*Nachleben der Antike*), quello del rapporto generativo e legittimante che lega il rito – nei suoi aspetti performativi – alle immagini e alla loro tradizione, e infine quello del ruolo della creazione artistica nella definizione della cultura umana” (Settis 2023: 163), si può forse dichiarare una ulteriore dilatazione della portata degli studi di Warburg aggiungendo un’attenzione specifica all’aspetto della performatività, in particolare a quella fondata sul corpo in movimento⁶. Quest’ultimo, se considerato nella sua evidente possibilità di essere un oggetto (seppure complesso, tanto più se in movimento) guardato da qualcuno (che possiamo definire “spettatore”), rientra pienamente nell’insieme di oggetti della visione al centro della riflessione warburghiana; ha quindi anche la possibilità di rispondere a quella che Salvatore Settis definisce come il punto da cui parte tutto il lavoro dello studioso tedesco: “l’emozione (o la risposta) estetica di fronte alle immagini” (Settis 2012: 273). Questo elemento offre un solido supporto scientifico al tentativo di rintracciare sia le connessioni profonde che legano alcuni elementi del lavoro

di Rodin e quello di artiste e artisti pionieri del moderno in danza, protagonisti della scena parigina – e non solo – tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, sia la permanenza di tali connessioni in un tempo lungo, in contesti culturali lontani e in alcuni casi anche attraverso decise operazioni di rimediazione⁷.

Lo squarcio che si apre per Rodin davanti alle danzatrici provenienti dalla Cambogia si colloca senz’altro sulla scia del segno lasciato dall’importante incontro da lui già avuto con una troupe proveniente da Giava, ospite dell’Esposizione universale di Parigi del 1889, ma ne moltiplica la portata. Lo scultore racconterà infatti in un’intervista: “J’avais déjà beaucoup aimé les petites Javanaises de l’Exposition et ces merveilleuses princesses [cambogiane] ont renouvelé, avivé, décuplé en moi mes impressions anciennes” (Bourdon 1906: 1). La sua attenzione si inscrive inoltre nel particolare interesse che egli manifesta nei confronti della danza di ricerca a lui contemporanea, in quel periodo scossa da un desiderio di cambiamento radicale rispetto al passato. Frequenta così, nell’intimità del proprio studio o come spettatore in teatro, le sperimentazioni di Loïe Fuller (1869-1928) e poi il gesto rivoluzionario di Isadora Duncan (1877-1927), l’esotica espressività della giapponese Hanako (pseudonimo di Ōta Hisa, 1868-1945), la ferinità di un danzatore d’eccezione come Vačlav Nižinskij (1889-1950), l’originalità intellettuale di Valentine de Saint-Point (1875-1953)⁸. Queste artiste sembrano in alcuni casi entrare in risonanza con l’ampio e originale catalogo di posture inusuali, tensioni dinamiche ed espressioni parlanti che fonda la produzione artistica di Rodin. In tal modo, egli dilata le esperienze già intensamente nutritte dall’abituale scambio con i professionisti che lavoravano per lui, capaci di trovare una meravigliosa varietà di pose anche grazie alla modalità di lavoro da lui voluta: modelle e modelli dovevano infatti muoversi liberamente nel suo studio “pour qu’ils lui fournissent constamment l’image de nudités évoluant avec toute la liberté de la vie”; in tal modo, “il s’est familiarisé de longue date avec le spectacle des muscles en mouvement. Il est arrivé de cette façon à déchiffrer l’expression des sentiments sur toutes les parties du corps” (Gsell in Rodin 1911: 24). Le creazioni a cui dà forma all’inizio del Novecento – sia le sculture sia una sempre più vasta produzione di schizzi, disegni, acquerelli – sembrano riuscire a cogliere non soltanto le forme, ma anche le dinamiche dei corpi in movimento, il loro modo di occupare lo spazio, le linee di tensione che li attraversano: elementi carpati dallo sguardo dell’artista per essere condensati nella

potenza della scultura o depositati in rapidi tratti sulla carta, nel dispiegarsi di quella che Rainer Maria Rilke, per qualche tempo suo segretario, nel poetico saggio che gli dedica definisce come “capacità di trasformare il transitorio in eterno” (Rilke ed. 1985: 55). D’altra parte, si tratta di un arricchimento del tutto reciproco: possiamo infatti azzardare uno scambio che dalla scultura procede in direzione della danza nel caso di *La Terre* (1896), che sembra farsi carne nell’immagine potente e scandalosa con la quale Nižinskij chiude l’*Après-midi d’un faune* (1912), allungandosi prono in una postura evocatrice di una unione quasi primordiale tra essere umano e terra, di cui la scultura sembrava già essere un concreto precipitato (**FIGG. 1-2**).



FIG. 1 – Adolf de Meyer, Vaclav Nižinskij in *L'Après-midi d'un faune* (1912). Stampa al palladio. 15,7 × 22,2 cm.

Princeton University Art Museum,
Gift of Peter W. Josten, x1982-356 gg.



FIG. 2 – Aguste Rodin, *La Terre*. Grand modèle, bronzo (1896, prima fusione nel 1899). Paris, Musée Rodin.
© Musée Rodin (photo: Hervé Lewandowski).

L’evidenza di queste connessioni e il desiderio di indagarle hanno sollecitato nel tempo alcune importanti istituzioni museali a concentrare attenzioni e risorse nell’allestimento di mostre dedicate alle relazioni tra Rodin e la danza.

L’ideazione di contenitori pensati per accogliere l’incontro, lo scambio e la connessione tra arti visive e arti performative insieme, intrecciando materiali e media, opere dal vivo e riprodotte, punti di vista ed esperienze

ha determinato negli ultimi anni un deciso incremento di spazi espositivi aperti a favorire una arricchente dilatazione delle modalità di fruizione da parte dei visitatori-spettatori e a offrire un intelligente contributo alla riflessione sulle arti⁹. Su questa linea, sono da citare senz'altro varie mostre realizzate a partire dagli anni Duemila, tutte attente alla danza, ma ciascuna con un proprio specifico taglio tematico: *Rodin et les danseuses cambodgiennes: sa dernière passion* (Musée Rodin, Paris 2006), *Rodin and Dance. The Essence of Movement* (The Courtauld Gallery, London 2016), *Pas de deux: Aubertin, Rodin et la danse* (Musée Faure, Aix-les-Bains 2018), *Rodin et la danse* (Musée Rodin, Paris 2018), *Rodin e la danza* (MUDEC, Milano 2023). Quest'ultima, come altre organizzata in collaborazione con il Musée Rodin di Parigi, ha trovato un segno distintivo in una peculiare linea espositiva costruita intorno a tre nuclei tematici¹⁰. La prima sezione della mostra ha puntato l'attenzione sulle connessioni tra lo scultore e la danza del suo tempo grazie ai celebri *Mouvements de danse* (1903-1905 e 1910-1912)¹¹. Le piccole sculture in terracotta modellate dalle stesse mani di Rodin a partire dall'osservazione della modella-acrobata Alda Moreno (pseudonimo di Noémie Chevassier, 1880-?) sono state collocate vicino a fotografie e filmati che hanno permesso di rendere palese un dialogo intenso e diretto tra le forme e l'energia fermate da Rodin e quelle degli innovativi artisti della danza a lui coevi e vicini. La seconda sezione ha invece accolto le riproduzioni dei disegni che ritraggono le danzatrici assieme a oggetti connessi a tradizioni teatrali di diversi paesi asiatici, tutti prestiti di musei italiani e quindi anche traccia delle relazioni tra l'Italia e l'Oriente, e a filmati che permettevano di vedere in movimento danzatrici cambogiane di ieri e di oggi. Infine, la terza sezione era concentrata sulla capacità di alcune opere di Rodin di attraversare il tempo mantenendo la propria singolare forza. A partire dalla seconda metà del Novecento, infatti, diversi coreografi hanno scelto di rielaborare in modo il più possibile personale posture e tensioni muscolari bene evidenti in alcune delle sue creazioni. Le delicate figure delle danzatrici depositatesi sulla carta grazie a Rodin, attraverso rapidi tratti e a colori acquerellati, o quelle la cui energia cinetica viene costretta dinamicamente dal bronzo, dal marmo o dalla terracotta, plasmate dalla mente dello scultore, hanno in effetti dimostrato di avere la capacità di continuare a fare emergere il proprio pulsante nucleo di verità, tanto da riuscire a farsi nuovamente carne nei corpi di donne e uomini appartenenti a tempi e contesti del tutto distanti da quelli vissuti dallo scultore.

Le sale della mostra milanese hanno quindi accolto gli acquerelli che raccolgono l'impressione lasciata dalle danzatrici cambogiane,

ma anche i marmi, i bronzi e i gessi nei quali si fermano i corpi maschili di *L'Homme qui marche* (1899), *L'Âge d'Airain* (1877), *Le Penseur* (1880) o *Jean de Fiennes* (uno dei *Bourgeois de Calais*, 1895-1899), quelli femminili di *La Toilette de Venus* (1890) o di *Femme accroupie* (1881-1882), gli intrecci quasi inestricabili di *L'Eternelle idôle* (s.d.), la dinamicità dei già citati *Mouvements de danse* (1910-1911)¹². Hanno posto queste opere in un dialogo spesso inedito e comunque complesso con alcune tracce della danza radicata in un contesto culturale affine a quello vissuto dallo scultore, ma anche con quella proveniente da terre lontane, e inoltre con quella del nostro tempo. Le creazioni di coreografi e coreografe attivi tra gli anni Novanta del Novecento e l'oggi sono infatti entrate nelle sale grazie a una serie di schermi¹³ che mandavano a ciclo continuo degli estratti di registrazioni video di creazioni esplicitamente debitrici nei confronti dello scultore. Il visitatore poteva quindi immergersi in una esperienza singolare grazie alla possibilità di porsi in relazione sia con una materica traccia di un tempo ormai lontano, piena della vita e del movimento dei corpi catturati dallo sguardo, dal pensiero e dalle mani dello scultore, sia, al contempo, con tecnologiche tracce dell'odierno mondo coreico. Opere d'arte collocate nel canone del "classico" – quelle di Rodin – e manifestazioni della molteplicità del "contemporaneo" – le coreografie di artisti di oggi – si sono quindi messe in gioco e inevitabilmente hanno sollecitato il visitatore/spettatore a confrontare le une con le altre.

Il percorso espositivo pensato e realizzato all'interno delle sale del MUDEC ha quindi costruito un caso di studio esemplare – per il ruolo dell'artista e per l'ampiezza dei possibili riferimenti – utile per una riflessione ben più ampia. Le coreografie firmate da autrici e autori di diversa generazione e provenienza culturale accolte dagli schermi della mostra sono infatti soltanto una scelta tratta da un ventaglio senz'altro più variegato¹⁴, che attesta l'incisiva forza fermata e trasmessa dalle opere di un artista saldamente collocato tra i riferimenti culturali del canone occidentale, alcune delle cui creazioni sono state anzi tanto mediatizzate da diventare superficiali decorazioni per tazze, t-shirt e oggetti di cancelleria. Nel tempo si sono rapportati all'opera di Rodin vari coreografi, secondo diverse tipologie di approccio: alcuni hanno ritagliato intensi frammenti dalla biografia dell'autore per farne esplicite narrazioni, altri ne hanno estratto nuclei tematici o aspetti emotivamente importanti e altri ancora si sono lasciati impressionare in modo quasi fotografico dalle posture ferme da una o più delle sue creazioni. In alcune di queste sono in effetti riconoscibili nuclei di movimento, linee di forza, composizioni spaziali

intrinseche alle sculture e ai disegni di Rodin, che riemergono quindi oggi attraverso un linguaggio del corpo declinato in modo autoriale, variamente ascrivibile a una danza classica riattualizzata, all'espressività della danza moderna, alla concretezza della danza butō, a una danza contemporanea minimalista o visceralmente mediterranea, a una danza *street* ormai pienamente praticata anche in palcoscenico.

Tra le sollecitazioni tratte dalle vicende biografiche dell'autore, le oggi controverse modalità relazionali che Rodin sembra avere coltivato nei suoi rapporti con le figure femminili entrate a fare parte della sua vita sono al centro di alcuni lavori che puntano l'attenzione su una figura importante come Camille Claudel, scultrice amata e sfruttata da Rodin, segnata da una sofferenza esistenziale non certo attenuata dalla tormentata relazione instaurata con un partner più maturo e prevaricante¹⁵. Il nome di Claudel entra così in vari titoli di creazioni nate in diverse parti del mondo. L'americano Dominic Walsh¹⁶, ad esempio, dopo essersi soffermato su temi rodiniani con *Flames of Eros* (1998), tutto incentrato su una lettura erotizzante delle opere dello scultore, crea *Camille Claudel* (2012), ambientato nello studio d'artista in cui si intreccia la dolorosa relazione tra i due colleghi e amanti, mentre *Rodin/Claudel* (2011)¹⁷, del canadese Peter Quanz¹⁸, mette in risalto, ponendoli su un lungo piedistallo, i corpi maschili seminudi dei personaggi che popolano un mondo di inizio Novecento e che si raggelano in posture scultoree.

Un altro nome femminile viene affiancato esplicitamente a quello dello scultore in *Jailissement. Isadora Duncan et Auguste Rodin* (1990)¹⁹, di Élisabeth Schwartz²⁰. Le affinità tra i due vengono raccolte e messe in luce anche per fare un omaggio alla pioniera del rinnovamento della danza di inizio Novecento, non solo artista, ma anche donna d'eccezione, come l'amico attenta a mettere in connessione interiorità e forma attraverso l'espressione, impegnata in un continuo confronto con una natura sentita come fonte di ispirazione sincera. I corpi in movimento raccolgono così l'eco di alcune note sculture di Rodin, intrecciate con una fluida e ariosa danza di chiara ispirazione duncaniana, in uno spazio vuoto riempito di colori terrosi, astratto ma capace di aprire a una dimensione naturale resa possibile dal supporto delle possibilità tecnologiche offerte dal video, per il quale la coreografia è pensata.

La presenza di una natura del tutto immanente e imprescindibile attraversa notoriamente larga parte della scultura di Rodin, come emerge anche dall'incontro con le danzatrici cambogiane, tanto che a pochi giorni di distanza egli dichiara:

Elles m'ont tout à coup plongé dans la nature, elles m'ont révélé des aspects inconnus, elles m'ont fourni des raisons nouvelles de penser que la nature est une source intarissable à qui s'y abreuve, que l'artiste n'a point d'autre tâche ici-bas que de l'observer et de s'emplir de tout ce qu'elle dépose en lui. Je suis un homme qui a donné toute sa vie à l'étude de la nature (Bourdon 1906: 1-2).

Si tratta di un tema ugualmente radicale per un'artista dal lungo e semi-nale percorso come Anna Halprin²¹, che crea *Journey in sensuality* (2014)²² proprio dopo avere incontrato l'arte dello scultore francese grazie a una visita al Musée Rodin di Parigi, svoltasi tra l'altro in una avanzata ed emotivamente delicata fase della vita, che la lascia forse particolarmente aperta all'incontro²³. Rientrata in California, lavora con il The Sea Ranch Collective, composto da danzatori di età e corporeità differenti, che nutrono il processo creativo di un nuovo lavoro dedicandosi all'osservazione delle riproduzioni fotografiche di alcune opere di Rodin. Le sculture vengono tradotte nei corpi per prendere vita in un'azione che si svolge all'aperto, tra gli scogli di una spiaggia e gli alberi ad alto fusto di un bosco attraverso il quale gli spettatori si spostano per seguire le azioni dei danzatori, colti in una seminudità che sembra agevolare una serena fusione degli esseri umani con la vegetazione, la terra, il cielo.

Altri coreografi sviluppano invece il proprio discorso rimanendo del tutto vicini a una o più sculture, di cui riproducono la forma tentando di utilizzarne drammaturgicamente il senso.

È il caso di Michael Smuin²⁴, che alla fine degli anni Sessanta crea per l'American Ballet Theatre *The Eternal Idol* (1969)²⁵. La coppia dei protagonisti, al debutto Cynthia Gregory e Ivan Nagy, si scioglie dall'intreccio che riproduce e incarna la celebre scultura di Rodin che dà il titolo al duo per trovarne, dopo una serie di delicate evoluzioni, una nuova versione. La nudità, suggerita da aderenti costumi color carne, tenta di fare avvicinare gli spettatori all'essenzialità del corpo maschile e di quello femminile, così viva nell'opera di Rodin. Dall'altra parte del mondo, con *Rodin, Her Eternal Idol* (2011)²⁶ Boris Eifman²⁷ costruisce un "balletto psicologico" in cui un linguaggio classico-accademico cautamente riattualizzato è ancora una volta incentrato su una relazione amorosa tormentata ma forte di una relazione erotica potente, portata in scena dalla scultura di Rodin citata dal titolo, fatta carne. È invece *L'Homme qui marche* a fungere da chiaro riferimento formale per *Rodin* (2021)²⁸, con cui Julien Lestel²⁹ moltiplica il singolo in camminate corali, costruite su linee nette che attraversano lo spazio scenico per sciogliersi poi in duetti evocativi dell'intimità

amorosa, attraverso uno stile radicato nel classico ma contaminato da dinamiche jazz e street. Nel trittico che va a comporre *Rodín. El escultor de las emociones* (2022)³⁰, Sergio Bernal³¹ sceglie di fare esplicito riferimento a tre sculture, ognuna delle quali dà il titolo a una sezione dello spettacolo, costruendo uno spazio pensato per accogliere il virtuosismo seducente dello stesso Bernal, che da solo, seminudo, incarna *Grand torse de l'homme qui tombe* (detto anche *Torse d'homme Louis XIV* o *Marsyas*) e *Le Penseur*, per unirsi inevitabilmente a una presenza femminile, Giada Rossi, in *Le Baiser* (1886), tra echi di flamenco, escuela bolera, danza classico-accademica.

Ancora in riferimento dichiarato a un'opera è la via sperimentata da Tino Sehgal, artista apprezzato sia da importanti gallerie d'arte sia da festival attenti alla scena contemporanea³², che immagina un affondo infinito e sfinente in una sola opera di Rodin. *Kiss* (2007) si sviluppa tutto in un bacio prolungato, eco anche di Gustav Klimt, in cui mutano una dentro l'altra le reciproche posizioni prese da un uomo e da una donna che, in abiti di tutti i giorni, si abbracciano stesi sul pavimento di una galleria d'arte, circondati da un pubblico libero di muoversi intorno all'azione e quindi di scegliere se rimanere o meno per tutto il dilatato e monotematico tempo dell'azione. Un approccio ugualmente complesso, anche se di altro segno, è invece quello scelto da Roberto Zappalà³³, che prende la scultura *Je suis belle* (1882) e la poesia di Charles Baudelaire *La Beauté* (1857), che a sua volta era stato elemento ispiratore per Rodin, come trasversale stimolo di partenza per *I am beautiful* (2016)³⁴, sezione di un più ampio progetto dedicato all'idea di bellezza. Il "sogno di pietra" nominato dal poeta non porta gli interpreti a una superficiale imitazione formale, ma li indirizza anzi verso una danza viscerale, fatta di fremiti e sussulti sostenuti da una articolata musica dalle sonorità mediterranee e popolari. L'opera scultorea, quindi, è imprescindibile punto di partenza di un lavoro che trova però vie attente a rintracciare composizioni spaziali e posture che si allontanano da quelle originarie. Su una linea analoga si pone il cantante Redcar (già Christine and The Queens, al secolo Héloïse Adélaïde), che per *La Chanson du Chevalier* (2022), brano tratto dal concept album *Redcar Les Adorables Étoiles*, costruisce un videoclip incentrato su una performance eccessiva e grottesca intorno a *L'Âge d'airain*. Redcar, vestito da marinaio, con un candido cappellino alla Popeye e la pelle lucida di paillettes, non cerca certo di imitare la scultura, che è tuttavia ben presente nelle immagini in movimento anche perché è esito di una commissione della casa d'aste Sotheby's

in occasione della messa in vendita di una copia dell'opera, stimata tra i 5.500.000 e gli 8.500.000 euro. Redcar non manca di posare uno sguardo critico sul valore economico dell'arte, tanto che correddà il proprio lavoro di un testo poetico evidentemente critico, che, tra le altre parole, dichiara:

Rodin: a life-stealer
A sun-stealer, a glorious architect of this nothingness – life
That visits one day
A body
I cannot think of the inert body Rodin kept close, I cannot fathom of the bodies his art left behind
I consider myself the young man's mate
Not more alive or cleverer than him, no, and always a student of movement, just like he is (Redcar 2022).

Per altri coreografi Rodin è una interiorizzata fonte di nutrimento creativo, come accade per Alessandra Cristiani³⁵. Impegnata in un progetto che va a toccare anche il lavoro di Egon Schiele e Francis Bacon, *Trilogia_La questione del corpo*, per *Naturans-su Auguste Rodin* (2022)³⁶ sceglie di lavorare su alcune opere di Camille Claudel e sugli scritti dello scultore, oltre che su alcune delle sue opere. La nudità delicata e vera di Cristiani in scena richiama la materialità e le forme di sculture, disegni e acquerelli di Rodin attraverso la forza tellurica di una danza butō reinterpretata in chiave personale.

I progetti promossi da alcune gallerie d'arte che accolgono delle azioni performative nei medesimi spazi espositivi allestiti con le opere di Rodin fanno poi diventare il confronto tra danza e scultura un elemento palesemente centrale. Aprono infatti un dialogo immediatamente visibile a chi decida di fermarsi a guardare, che siano i visitatori della mostra attratti da ciò che accade in spazi abitualmente vuoti di azione o gli spettatori sollecitati ad andare a visitare una mostra proprio grazie alla presenza di una azione danzata, mettendo in atto una relazione ben studiata, tra gli altri, da Marcella Lista, secondo la quale

la conversazione tra danza e museo diventa [...] il luogo in cui si può tentare un'espansione della danza, per mezzo di una serie di dislocazioni e cambiamenti di prospettiva. [...] Oltre la superficiale competizione tra la presenza del corpo danzante, la materia statica dell'archivio e i simulacri della performance, [c'è] un reinvestimento nello spazio museale in quanto spazio dell'esperienza (Lista 2017: 25).

Su questa linea, Shobana Jeyasingh³⁷ collabora con la galleria londinese che nel 2016 ospita la mostra *Rodin and Dance: The Essence of Movement*³⁸. Crea infatti degli *Études* (2016) per una danzatrice che si muove lentamente di fianco alla lunga teca che accoglie i rodiniani *Mouvements de danse*, rivolge loro lo sguardo e ne assorbe posture e linee acrobatiche. In *Dark Red. Beyeler* (2021)³⁹, invece, Anne Teresa De Keersmaeker⁴⁰ e gli interpreti della compagnia Rosas danzano con delicatezza trattenuta tra le sculture di Rodin e di Hans Arp collocate negli ampi e luminosi spazi progettati da Renzo Piano a Basilea per la Fondation Beyeler. Posture e dinamismi interni di opere di segno tra loro molto diverso rivivono nel gesto danzante minimalista e fluido di danzatori e danzatrici quasi acquerellati da raffinati capi di abbigliamento dai colori neutri, creando piacevoli cortocircuiti tra materie diverse e tra mobilità dei corpi e gravità delle opere. Il lavoro è frutto di un complesso processo creativo: parte da una immaginaria conversazione tra Rodin e Arp, in realtà mai incontratisi, per rilanciare ai danzatori di oggi le domande che i due avrebbero potuto porsi (Hall 2021). Delle cento domande scritte da Tessa Hall e Némo Flouret, lette dai danzatori in sala prove e quindi assorbite nello spettacolo, la nona ritorna sul tema che di fatto attraversa le relazioni tra Rodin e la danza, ovvero tra “qualcosa di statico” e il movimento: “How can we make something static move?” (Hall 2021).

Se questa domanda è di fatto, anche se non sempre in modo consapevole o esplicito, alla base di tutte le creazioni coreografiche che identificano nelle sculture di Rodin un punto di partenza, le risposte sono – come abbiamo visto – di segno diverso. Nelle creazioni di alcuni autori contemporanei a Rodin, che hanno in comune con lo scultore anche esperienze, visioni e frequentazioni, emerge un radicale tentativo di trovare il modo di rendere visibile l’energia che pare prorompere anche dall’interno di alcune opere dello scultore, evidentemente connessa con l’altrettanto radicale tentativo di studiare una interiorità intesa come generatrice di movimento, in un approccio alla coreografia che interessa profondamente tanti protagonisti delle rivoluzioni del corpo messe in atto tra fine Ottocento e inizio Novecento. I corpi fermati – ma non rinchiusi – nelle sue opere, pronti a offrirsi in modo ogni volta diverso a chi li guarda, a chi ne fa esperienza, continuano a sollecitare potentemente l’attenzione del mondo della danza interessato alla rappresentazione – o alla *presentazione* – dell’essere umano e delle sue relazioni con l’altro. Senz’altro la sensualità che emana da alcune creazioni di Rodin non può non andare a toccare la sensibilità di chi lavora con il corpo. Inoltre, però, permane

un più radicale nucleo di interesse, connesso forse alla capacità posseduta dalla dinamica fisicità dell'autore di imprimersi nella materia dandole forma di scultura o componendola nel tratto di un disegno acquerellato, e che risuona con il nucleo fondante degli innovativi percorsi tracciati dalla danza tra la seconda metà del XX secolo e il nuovo millennio, tutti presi nel continuare a indagare l'esserci, qui ed ora.

Torna a imporsi come filo conduttore della riflessione sollecitata dal confronto tra Rodin e la danza il nucleo di forza vitale osservata da Warburg nelle danze rinascimentali che egli immagina a partire dallo studio delle tracce iconografiche frutto della maestria di Buontalenti o in quelle a lui contemporanee che vede di persona nel lontano New Mexico. Tale nucleo è infatti rintracciabile anche, come si è visto, in alcune delle opere di Rodin: in quelle sollecitate dal contatto con un contesto culturale come quello cambogiano, estremamente distante e quindi particolarmente risonante, ma anche in quelle che a propria volta saranno stimolo per la nascita di opere che nasceranno a distanza di qualche decennio⁴¹. Come osserva Reiner Maria Rilke nel commentare l'opera di quello che anche lui, poeta, vede come maestro:

Qui è l'umanità assetata di istanze più vaste. Qui le mani si tendono cercando di afferrare l'eternità. Qui gli occhi si aprono, vedono la morte e non la temono; qui si manifesta un disperato eroismo la cui gloria trascorre come un sorriso e come una rosa fiorisce e si spezza. Qui sono le tempeste della voluttà e le bonacce dell'attesa; qui sono sogni che divengono azioni e azioni che trapassano in sogni (Rilke ed. 1985: 39).

A partire dagli anni Novanta dell'Ottocento Rodin, come scrive Claudia Palazzolo, “questionne la création d'images en utilisant la danse comme modèle” (Palazzolo 2017: 158). I movimenti di danzatrici e danzatori entrano nella sua opera in modo potente, attraverso un processo diretto e riconoscibile, come nel caso delle danzatrici del Balletto reale di Cambogia, o più sottilmente pervasivo, come nel caso di Duncan, Fuller o Nižinskij. L'importanza di tale processo è manifestata con chiarezza anche dal cambiamento che l'artista imprime al proprio modo di disegnare nel periodo in cui avvengono tali incontri, quando prende a tracciare segni rapidamente senza staccare la matita dalla carta e gli occhi dal modello o dalla modella che si sta muovendo davanti ai suoi occhi (Pinet 1990: 265-67). D'altra parte, nella sua opera sembra addensarsi una varietà di sollecitazioni in potenza di tale ricchezza e intensità da nutrire l'apertura di molteplici e variegati esiti in un'arte del corpo, della forma, della dinamica e della presenza come è la danza. Ed è in effetti lui stesso

a ricordarci, oltre cento anni fa, che “c'est là [...] le rôle de l'art. Les formes qu'il crée ne doivent fournir à l'émotion qu'un prétexte à se développer indéfiniment” (Rodin 1911: 213-14).

NOTE

- 1 Per un documentato resoconto sull’Esposizione coloniale svoltasi a Marsiglia nel 1906, oltre che su quella del 1922, cfr. il volume curato dagli Archivi comunitari di Marsiglia (Aillaud *et al.* 2006).
- 2 Sull’incontro tra Rodin e le danzatrici cambogiane, oltre che, più in generale, sulla presenza della danza nelle esposizioni universali e coloniali in Francia nonché sulle modalità con cui essa viene “messa in scena” per il pubblico dell’epoca, si pongono come studi di riferimento la sezione dedicata allo scultore da Nicola Savarese nel fondante studio sulla fecondità, per il teatro di inizio Novecento, delle relazioni tra contesti culturali lontani (Savarese 1992); il saggio di Vito Di Bernardi sulla danza in Cambogia (Di Bernardi 2003); il volume di Claudia Palazzolo dedicato alle manifestazioni realizzate a Parigi tra la fine dell’Ottocento e gli anni Trenta del Novecento (Palazzolo 2017).
- 3 Per una documentata descrizione delle modalità con le quali prende forma il corpus dei disegni acquerellati delle danzatrici cambogiane è di riferimento il catalogo della mostra *Rodin et les danseuses cambodgiennes. Sa dernière passion*, realizzata dal Musée Rodin nel 2006 (Vilain *et al.* 2006).
- 4 Sulle connessioni tra Rodin e la danza del suo tempo, cfr. almeno il saggio di Hélène Pinet dedicato alle danzatrici frequentate da Rodin (Pinet 1990), estratto dal catalogo di una delle prime mostre dedicate a questo argomento (Pinet 1987); quello di Samantha Marenzi su due allieve di Rodin, Kathleen Bruce e Malvina Hoffman, e sull’intreccio tra danza, scultura e fotografia (Marenzi 2017); l’articolato volume di Juliet Bellow, storica dell’arte che si è occupata a più riprese delle relazioni tra Rodin e la danza (Bellow 2025).
- 5 Formula questa ipotesi Linda Selmin (2006) in un saggio che mette in luce l’interesse di Warburg per il corpo danzante. L’autrice lo rintraccia, oltre che nel suo essere spettatore, in vari documenti reperiti presso il Warburg Institute di Londra; nella sua corrispondenza, che accoglie diversi riferimenti a danzatrici attive nell’ambito allora di ricerca, fondamento del “moderno” in danza (oltre a Duncan, anche Clotilde van Derp); tra i volumi della sua biblioteca personale, che include alcuni importanti testi connessi a questo ambito, allora in fermento anche dal punto di vista teorico; in una delle sue “Zetteltasken” (i raccoglitori che riuniscono documenti dedicati a un tema specifico), quella dedicata alle “Ur-Tanze”. Inoltre, l’autrice si sofferma su alcune delle tavole del Bilderatlas Mnemosyne, notoriamente importanti

per gli studi sulla danza, e su due noti saggi: quello dedicato ai disegni di Bernardo Buontalenti per gli intermezzi fiorentini del 1589 realizzati in occasione del matrimonio tra il Granduca Ferdinando I di Toscana e Cristina di Lorena, nipote di Caterina de' Medici (Warburg 1905) e quello esito dell'incontro con la cultura Hopi, in occasione del viaggio compiuto nel 1895 in New Mexico e in Arizona, e quindi con le danze connesse ad alcune ceremonie rituali (Warburg 1966). Su questi due ultimi temi e sulle loro connessioni si era già soffermato con attenzione Philippe-Alain Michaud (1998) ed è comunque di riferimento la riflessione che percorre parte della ampia bibliografia di Salvatore Settis (si veda almeno il già citato Settis 2023). Per una esaustiva panoramica della complessa bibliografia warburghiana, anche nelle traduzioni in italiano, si veda quella curata dal Seminario Mnemosyne sul sito della *Rivista di Engramma* (Seminario Mnemosyne 2025).

- 6 Warburg osserva la “relation sous-jacente entre les arts de la surface (peinture, gravure, dessin) et ceux de la scène” a partire dal già citato studio sulla festa rinascimentale, che egli vede come forma di transizione tra il reale e la rappresentazione, tra la vita e l’arte (Michaud 1998: 143).
- 7 Si tratta, peraltro, di una prospettiva inevitabilmente nutrita anche dai fondanti studi di semiotica delle arti di Jurij M. Lotman e da quelli al tempo stesso specialistici e acutamente trasversali di uno storico dell’arte come Carlo Ludovico Ragghianti. Nella vasta bibliografia degli studi di e su Lotman, facciamo riferimento soltanto alla recente raccolta di saggi pubblicata, in italiano, con la cura di Silvia Burini (Lotman 2022). In quella di Ragghianti, citiamo almeno l’articolato volume dedicato a quelle che lo studioso definisce “arti della visione”, e in particolare lo “Spettacolo” (Ragghianti 1976).
- 8 I primi decenni del Novecento sono notoriamente di importanza radicale per l’affermazione di idee e pratiche che rivoluzionano il panorama della danza teatrale, oltre che, più in generale, quello del corpo. Il complesso quadro di questo fertile periodo è stato delineato con particolare attenzione da vari studiosi. Per limitarci all’ambito italiano, facciamo riferimento ai fondamentali saggi di Eugenia Casini Ropa sulle origini della danza moderna (Casini Ropa 1987; Casini Ropa, ed. 1990); alla monografia di José Sasportes sul contesto culturale nel quale fioriscono i Ballets Russes (Sasportes 1989); alle raccolte di saggi sulla Ausdruckstanz (Franco, ed. 2006); agli affondi dedicati a singoli artisti, come quello di Vito Di Bernardi su Ruth St. Denis (Di Bernardi 2006); ai testi d’autore, come l’antologia curata da Silvia Carandini ed Elisa Vaccarino (Carandini, Vaccarino, eds. 1997) o gli scritti di pioniere come Isadora Duncan (Duncan ed. 2007) o Loïe Fuller (Fuller ed. 2013). Citiamo inoltre lo studio di Gabriele Brandstetter sulle poetiche della danza che attraversano le avanguardie storiche (Brandstetter 2015).
- 9 L’ingresso della danza nei musei e nelle gallerie d’arte, sperimentato dall’inizio del Novecento, si è intensificato e istituzionalizzato negli ultimi decenni, dando spazio ad articolati progetti espositivi. Tra questi, citiamo a titolo

esemplificativo *La danza delle avanguardie* (MART, Rovereto 2005); *Isadora Duncan. Une sculpture vivente* (Musée Bourdelle, Paris 2009); *MOVE: Choreographing You* (Hayward Gallery, London 2010); *Dansera sa Vie* (Centre Georges Pompidou, Paris 2011); *Dance/Draw* (ICA, Boston 2011); *Moments: A History of Performance in Ten Acts* (ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe 2012); “Rétrospective” by Xavier Le Roy (Madrid 2012); *Dancing Around the Bride* (Philadelphia Museum of Art, 2013); *Yvonne Rainer: Words, Dances, Films* (MAMbo, Bologna 2023); *Valeria Magli. Morbid* (MAMbo, Bologna 2025). Oltre ai cataloghi relativi a questi progetti, in una bibliografia ormai piuttosto ampia ci limitiamo in questa sede a citare almeno un numero monografico di *Dance Research Journal* (Franko, Lepecki, eds. 2014); il volume curato da Susanne Franco e Gabriella Giannachi (Franco, Giannachi, eds. 2021); l’ampia bibliografia di Claire Bishop, studiosa di riferimento in questo ambito, di cui citiamo solo uno studio recente (Bishop 2024).

- 10 La mostra, inaugurata il 25 ottobre 2023 e rimasta aperta fino al 10 marzo 2024, ha visto una triplice curatela, portata avanti da Aude Chevalier, assistente-conservatrice del Museo, specialista delle sculture di Rodin, Cristiana Natali, antropologa della danza interessata in particolare alle forme coreutiche di origine indiana e di matrice africana e chi scrive, storica della danza attenta all’intreccio tra radici ottocentesche e contemporaneità. Il gruppo di lavoro del MUDEC che ha attivamente contribuito alla ideazione e alla realizzazione, diretto da Paola Cappitelli, ha avuto il fondamentale coordinamento della project manager Roberta Pagani. Il sapiente allestimento della mostra, scenografico, multimediale e interattivo (nell’ultima sala del percorso espositivo i visitatori venivano sollecitati visivamente e uditiveamente a “mettersi in movimento”), è stato ideato e realizzato dallo studio di design Dotdotdot (Milano). Oltre al catalogo (Cervellati, Chevalier, Natali, eds. 2023), cfr. anche il sito internet dedicato (<https://www.mudec.it/rodin-e-la-danza/>).
- 11 La mostra milanese ha per la prima volta dato la possibilità di vedere riunite quattordici sculture, grazie al prestito di una terracotta abitualmente conservata presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna Contemporanea di Roma.
- 12 Per una descrizione delle opere in mostra, cfr. il relativo catalogo (Cervellati, Chevalier, Natali 2023).
- 13 I titoli presenti in mostra erano: *Jaillissements. Isadora Duncan et Auguste Rodin* (1990), di Elizabeth Schwartz; *Rodin, Her Eternal Idol* (2011), di Boris Eifman; *Journey in Sensuality. Anna Halprin meets Rodin* (2014), con Anna Halprin; *I am Beautiful* (2016), di Roberto Zappalà; *Dark Red - Beyeler* (2021), di Anne Teresa De Keersmaeker; *Rodin* (2021), di Julien Lestel; *Naturans-su Auguste Rodin* (2022), di Alessandra Cristiani. Sulle relazioni tra danza e schermi, oltre a una ormai ampia bibliografia in lingua inglese, dalla quale citiamo soltanto la poderosa raccolta di saggi curata da Donald Rodenberg per Oxford (Rosenberg, ed. 2016) e il numero monografico di *Dance Research Journal*

dedicato a “Dance in the Museum” (Franko e Lepecki eds. 2014), comincia a prendere spazio una bibliografia in lingua italiana, attenta a un contesto culturale trascurato da altri studi (Amaducci 2020; Cervellati, Garzarella, eds. 2024; Huang 2024).

- 14 Oltre a quelli accolti dalla mostra *Rodin e la danza* (cfr. la nota 13), in un catalogo non esaustivo delle creazioni coreografiche esplicitamente connesse al lavoro di Rodin è possibile collocare almeno anche *The Eternal Idol* (1969), di Michael Smuin; *Rodin, mis en vie* (1974), di Margo Sappington; *Flames of Eros* (1998) e *Camille Claudel* (2012), di Dominic Walsh; *Rodin/Claudel* (2011), di Peter Quanz; *Rodin Project* (2012) ed *Erebus* (2012), entrambi di Russel Maliphant (il secondo con inoltre la regia video di Warren Du Preez e Nick Thornton Jone); *Rodin, l'uomo, la sua musa* (2013), di Roberto Zappalà; *Études* (2016), di Shobana Jeyasingh; *In Her Hands* (2019), di Valentino Zucchetti; il videoclip del brano musicale *La Chanson du chevalier* (2022), dall'album *Redcar Les Adorables Étoiles*, di Redcar; *Fallen Angel* (2022), di Jonah Bokaer; *Rodín. El escultor de las emociones* (2022), di Sergio Bernal; *You Only Live Twice* (2022), di Hwayeon Nam.
- 15 Sulle modalità paternalistiche e spesso prevaricanti adottate da Rodin nei confronti delle modelle e delle artiste che lavorano con lui, cfr. Bellow 2022.
- 16 Dopo una carriera come danzatore, in particolare presso l'Houston Ballet, nel 2003 Dominic Walsh fonda il Dominic Walsh Dance Theater. La compagnia, attiva fino al 2015, accoglie creazioni di coreografi di punta, come Mauro Bigonzetti, Matthew Bourne, Mats Ek, Jiří Kylián.
- 17 *Rodin/Claudel* (2011), coreografia: Peter Quanz; interpreti: Les Grands Ballets Canadiens de Montréal; musica: Hector Berlioz, Claude Debussy, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Albert Roussel, Erik Satie, Alfred Schnittke; scene e costumi: Michael Gianfrancesco; luci: Marc Parent.
- 18 Dopo essersi formato presso la Royal Winnipeg Ballet School, Peter Quanz (Baden, Canada 1979) è stato danzatore per lo Stuttgart Ballett e si è quindi dedicato alla coreografia, lavorando per compagnie di primo piano, come l'American Ballet Theatre, Les Grands Ballets Canadiens, il Teatro Mariinskij, il Ballet Nacional de Cuba, oltre che per il Royal Winnipeg Ballet.
- 19 *Jaillissements. Isadora Duncan et Auguste Rodin* (1990), coreografia e interpretazione: Élisabeth Schwartz; regia video: Raoul Sangla; produzione: Arcanal, Ina, La Sept, Lieurac productions.
- 20 Élisabeth Schwartz (Paris, 1950) si forma a New York presso il Laban Bartenieff Institute of Movement Studies e lavora in particolare sulla trasmissione delle creazioni di Isadora Duncan, tanto che è stata coinvolta dal coreografo francese Jérôme Bel nella creazione di *Isadora Duncan* (2019).
- 21 Anna Halprin (Wilmette 1920 - Kentfield 2021) è una figura di riferimento per la storia della danza del Novecento e oltre. Coreografa e pedagoga particolarmente longeva artisticamente, a partire dalla fine degli anni Trenta porta avanti un metodo di lavoro fondato sull'osservazione della natura,

basato su principi democratici e strutturato intorno all’improvvisazione spesso generata da *task* (compiti) che hanno lo scopo di sollecitare la creatività dei danzatori, facendola confluire in spettacoli aperti.

- 22 *Journey in Sensuality* (2014), coreografia: Anna Halprin; interpretazione: The Sea Ranch Collective.
- 23 Cfr. il documentario *Journey in Sensuality. Anna Halprin and Rodin* (regia video: Rudi Gerber; produzione: ZAS Films, 2016) che segue il processo di creazione dello spettacolo.
- 24 Michael Smuin (1938-2007) ricopre il ruolo di Principal Dancer presso l’American Ballet Theatre e il San Francisco Ballet, che dirige dal 1973 al 1985. Nel 1994 fonda a San Francisco la propria compagnia, lo Smuin Ballet, ancora oggi attiva. Crea, inoltre, opere per altre realtà, come il Dance Theatre of Harlem, il Washington Ballet o il Pacific Northwest Ballet, oltre che per Broadway e per la televisione e il cinema.
- 25 *The Eternal Idol* (New York, Academy of Music, 4 dicembre 1969): coreografia Michael Smuin; interpreti: Cynthia Gregory, Ivan Nagy (American Ballet Theatre); musica: Frédéric Chopin; costumi: Marcos Paredes; luci: Gilbert V. Hemsley Jr.
- 26 *Rodin, Her Eternal Idol* (2011), coreografia: Boris Eifman; interpreti: Eifman Ballet; musica: Jules Massenet, Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns; scenografia: Zinovy Margolin; costumi: Olga Shaishmelashvili; luci: Gleb Filshtinsky, Boris Eifman.
- 27 Boris Eifman (Roubtsovsk, 1946), formatosi presso il Dipartimento di Coreografia del Conservatorio di Leningrado, ha fondato nel 1977 l’Eifman Ballet, per il quale ha creato spettacoli fondati su una tecnica classico accademica che si piega a diventare strumento per raccontare intense vicende umane, come in *Red Giselle* (1997), *Anna Karenina* (2005) o *Molière Passion, or The Mask of Don Juan* (2021).
- 28 *Rodin* (2021), coreografia: Julien Lestel; interpreti: Ballet Julien Lestel; musica: Ólafur Arnalds, Iván Julliard, Kerry Muzsey; luci: Lo-Ammy Vaimatapako; costumi: Patrick Murru.
- 29 Julien Lestel (Narbonne, 1970), già danzatore per compagnie prestigiose, come i Ballets de Monte Carlo o il Ballet National de Marseille, dirige la Compagnie Julien Lestel, da lui fondata nel 2007 a Marsiglia.
- 30 *Rodín. El escultor de las emociones* (2022): *Torse d’homme Louis XIV*, coreografia e interpretazione: Sergio Bernal, musica: Jean-Baptiste Lully; *El beso*, coreografia: Valentino Zucchetti, interpreti: Sergio Bernal e Giada Rossi, musica: Maurice Ravel; *El pensador*, coreografia e interpretazione: Sergio Bernal, musica: Roque Baños.
- 31 Già danzatore per la Compañía de Rafael Aguilar e per il Ballet Nacional de España, Sergio Bernal (1990) è oggi una star internazionale, impegnata in gala e serate di spettacolo costruite per mettere in risalto il suo prestante virtuosismo. Dopo aver fondato la Sergio Bernal Dance Company nel 2019,

assieme a Ricardo Cue, si dedica anche alla coreografia, con creazioni nelle quali si intrecciano vari linguaggi che ha attraversato nel proprio percorso di interprete.

- 32 Tino Sehgal (1976), nato in Gran Bretagna ma attivo in Germania, ha lavorato per coreografi riconducibili alla *non danse* francese, come Jérôme Bel e Xavier Le Roy, e con Les Ballets C de la B, collettivo belga fino al 2022 diretto da Alain Platel. Le sue creazioni sono spesso presentate in sedi espositive, come il MoMa di New York, la Biennale di Venezia o il Palais de Tokyo di Parigi. *Kiss* è stata presentata per la prima volta al Museum of Contemporary Art di Chicago.
- 33 Roberto Zappalà (Catania, 1961) è direttore artistico della Compagnia Zappalà Danza, da lui fondata nel 1989 a Catania, dove dirige anche il Centro Nazionale di Produzione della Danza Scenario Pubblico, attivo dal 2002. Prolifico autore per la propria compagnia e per realtà come il Balletto di Toscana o lo svedese Goteborg Ballet, ha messo a punto un linguaggio coreografico che ha chiamato MoDem (Movimento Democratico).
- 34 *I am Beautiful* (2016), coreografia: Roberto Zappalà, interpreti: Compagnia Zappalà Danza (Maud de la Purification, Filippo Domini, Sonia Mingo, Gaetano Montecasino, Adriano Popolo Rubbio, Fernando Roldan Ferrer, Claudia Rossi Valli, Ariane Roustan, Valeria Zampardi); musica: Salvo Farruggio, Marco Corbino, Salvo Noto, Puccio Castrogiovanni, Salvo Farruggio, Marco Corbino, Gionni Allegra, Salvatore Assenza; luci, scene, costumi: Roberto Zappalà; testi a cura di Nello Calabò.
- 35 Alessandra Cristiani (Roma, 1970) si forma nell'ambito del teatro di strada e del Terzo Teatro per poi incontrare il lavoro corporeo e il pensiero di Masaki Iwana, figura di riferimento per diversi artisti europei assidui frequentatori della Maison du Butoh Blanc, fondata dal maestro giapponese in Francia, e proseguire quindi con un autoriale lavoro di ricerca.
- 36 *Naturans-su Auguste Rodin* (2022), coreografia e interpretazione: Alessandra Cristiani; suono: Ivan Macera; luci: Gianni Staropoli; immagini: Samantha Marenzi, Alberto Canu; produzione PinDoc.
- 37 Coreografa britannica di origine indiana, Shobana Jeyasingh (Chennai, India, 1957) ha fondato nel 1989 la compagnia che prende il suo nome, con la quale ha creato più di sessanta coreografie, spesso percorse dall'interesse per un arricchente e problematizzato multiculturalismo.
- 38 La mostra si è svolta alla Courtauld Gallery di Londra dal 20 ottobre 2016 al 22 gennaio 2017 e ha dato come esito un ampio catalogo (Gerstein, ed. 2016).
- 39 *Dark Red - Beyeler* (2021), ideazione e coreografia: Anne Teresa De Keersmaker; interpreti: Rosas (Boštjan Antončič, Michaël Pomero, Rafael Galdino, Marie Goudot, Frank Gizycki, Jacob Storer, Lav Crnčević, Cynthia Loemij, Yuika Hashimoto, Laura Maria Poletti, Sophia Dinkel, Némo Flouret); musica: Paul Desmond, *Take Five*; Bob Dylan, *The Times They Are a-Changin'*; testi e ricerca: Tessa Hall, Némo Flouret; costumi: Lila John.

- 40 Anne Teresa De Keersmaeker (Mechelen, 1960) si afferma all'inizio degli anni Ottanta, assieme alle compagne che fondano la compagnia Rosas, come una delle protagoniste della "nouvelle danse" che anche in Belgio, come in altri paesi europei, dilaga in quel decennio. Affermatasi a livello internazionale grazie a un raffinato e originale segno autoriale, dirige a Bruxelles la scuola P.A.R.T.S., riconosciuto centro di formazione per la danza contemporanea.
- 41 Possiamo fare un fertile ricorso alle "Esperienze delle differenze" di cui scrive ampiamente Savarese nei suoi studi (in particolare, 2003), dove fa riferimento al multiculturalismo che connota con consapevole decisione il teatro e la danza a partire dal Novecento (pur avendo radici ben più antiche).

BIBLIOGRAFIA

- Aillaud, Georges et al. (2006), *Désirs d'ailleurs. Les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, Marseille, Archives municipales de Marseille.
- Amaducci, Alessandro (2020), *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Torino, Kaplan.
- Bellow, Juliet (2022), "Searching for 'la petite Sap': Embodiment, Agency, and Recovery in Auguste Rodin's Drawings of the Cambodian Royal Ballet", *H-France Salon*, 14/8: 1-15.
- (2025), *Rodin's Dancers. Art and Performance in Belle Époque Paris*, Yale, Yale University Press.
- Bishop, Claire (2024), *Disordered Attention. How we look at art and performance today*, New York, Verso.
- Bois, George (1906), "Le sculpteur Rodin et les danseuses cambodgiennes", *L'Illustration*, 28 juillet.
- Bourdon, Georges (1906), "Rodin et les petites princesses jaunes", *Le Figaro*, 1 août.
- Brandstetter, Gabriele (2015), *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Carandini, Silvia; Vaccarino, Elisa, eds. (1997), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo.
- Casini Ropa, Eugenia (1987), *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino.
- , ed. (1990), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino.

- Cervellati, Elena; Chevalier, Aude; Natali, Cristiana, eds. (2023), *Rodin e la danza*, Catalogo della Mostra (Museo delle Culture di Milano, 25 ottobre 2023-10 marzo 2024), Milano, 24ore Cultura – Musée Rodin.
- Cervellati, Elena; Garzarella, Silvia, eds. (2024), *Danza, schermi e visori. Contaminazioni coreografiche nella scena italiana*, Roma, Dino Audino.
- Di Bernardi, Vito (2003), “La scoperta della danza cambogiana tra esotismi e ricerca”, *Musiche e danze della Cambogia*, ed. G. Giuriati, Milano, Ricordi: 141-60.
- (2006), *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos.
- Duncan, Isadora (ed. 2007), *L'arte della danza*, eds. E. B. Nomellini, P. Veroli, con sedici disegni di P. Nomellini, Palermo, L'Epos.
- Franco, Susanne, ed. (2006), “Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica”, *Biblioteca Teatrale*, 78.
- Franco, Susanne; Giannachi, Gabriella, eds. (2021), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- Franko, Mark; Lepecki, André, eds. (2014), “Dance in the Museum”, *Dance Research Journal*, 46/3.
- Fuller, Loïe (ed. 2013), *Una vita da danzatrice*, Prefazione di Elisa Guzzo Vaccarino, Roma, Dino Audino.
- Gerstein, Alexandra, ed. (2016), *Rodin and Dance. The Essence of Movement*, Catalogo della Mostra (The Courtauld Gallery, London, 20 October 2016-22 January 2017), The Courtauld Gallery - Musée Rodin - Paul Holberton Publishing.
- Hall, Tessa (2021), *Dark Red—Fondation Beyeler*, 1st July, Rosas. [20/10/2025] <https://www.rosas.be/en/news/885-dark-red--fondation-beyeler>.
- Huang, Xiao (2024), *Forme (形 xing) e visioni (象 xiang): la screendance tra Europa e Cina*, Milano, Mimesis.
- Lista, Marcella (2017), “Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le ‘arti basate sul tempo’”, *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 9: 11-35. [20/10/2025] <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7671>.
- Lotman, Juij M. (2022), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, ed. S. Burini, Firenze, Giunti-Bompiani.
- Marenzi, Samantha (2017), “Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia”, *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 9: 37-75. [20/10/2025] <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7672>.

- Michaud, Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.
- Palazzolo, Claudia (2017), *Mise en scène de la danse aux expositions de Paris (1889-1937). Une fabrique du regard*, Paris, L'oeil d'or.
- Pas de deux: Aubertin, Rodin et la danse* (2018), Catalogue d'exposition (Musée Faure, Aix-les-Bains, 16 octobre 2018-6 janvier 2019), Aix-les-Bains, Musée Faure.
- Pinet, Hélène (1987), *Ornement de la durée. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Adorée Villany*, Paris, Musée Rodin.
- (1990), “Rodin e le danzatrici”, *Alle origini della danza moderna*, ed. E. Casini Ropa, Bologna, il Mulino: 255-67.
- Pinotti, Andrea (2021), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi.
- Raggianti, Carlo Ludovico (1976), *Arti della visione*, vol. 2, Spettacolo, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Redcar (2022), “Christine and the Queens presents Redcar: La Chanson du Chevalier”, *Christine & The Queens/Redcar x Rodin*, Sotheby. [20/10/2025] <https://www.sothebys.com/en/articles/christine-and-the-queens-redcar-x-rodin>.
- Rilke, Rainer Maria (ed. 1985), *Rodin*, Milano, SE.
- Rodin, Auguste (1911), *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Bernard Grasset.
- Rodin et la danse* (2018), Catalogue d'exposition (Musée Rodin, Paris, 7 avril-22 juillet 2018), Paris, Éditions du Musée Rodin, Éditions Hazan.
- Rosenberg, Douglas, ed. (2016), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, London, Oxford University Press.
- Saspotes, José (1989), *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau*, Bologna, il Mulino.
- Savarese, Nicola (1992), *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza.
- (2003), *Il teatro eurasiatico*, Roma-Bari, Laterza.
- Selmin, Linda (2006), “Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg”, *Biblioteca Teatrale*, “Ausdruckstanz. Il corpo, la danza, la critica”, ed. S. Franco, 78: 91-132.
- Seminario Mnemosyne (2025), “Bibliography. Works by Aby Warburg, Warburgkreis and Secondary Literature”, *Engramma*. [20/10/2025] https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1614.
-

- Settimi, Salvatore (2012), “Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria”, *La Rivista di Engramma*, 100: 269-89, <https://www.gramma.it/eOS/resources/bookstore/digital/e100-102.pdf>.
- (2023), “Verso una storia naturale dell’arte. Aby Warburg davanti a un rinascimento indoamericano. Con ‘Reperti scartati’ (Postilla 2023)”, *La Rivista di Engramma*, 201: 161-78. [20/10/2025] <https://www.gramma.it/eOS/resources/bookstore/digital/e201a.pdf>.
- Vilain, Jacques et al. (2006), *Rodin et les danseuses camboggiennes. Sa dernière passion*, Paris, Éditions du Musée Rodin.
- Warburg, Aby (1905), “Delle ‘imprese amorose’ nelle più antiche incisioni fiorentine”, *Rivista d’Arte*, 3: 1-15.
- (1906), “Dürer und die Italienische Antike”, *Verhandlungen der achtundvierzigsten Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, Leipzig, Teubner: 55-60 (trad. it. “Dürer e l’antichità italiana”, A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, ed. G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1966: 193-200).
- (1966), “Ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del Rinascimento”, *La rinascita del paganesimo antico*, ed. G. Bing, Firenze, La Nuova Italia: 283-307.

Professoressa associata, Elena Cervellati insegna Storia della danza e Teorie della danza presso l’Università di Bologna, dove coordina il Gruppo di ricerca “Teorie e pratiche della danza in Italia fra il Novecento e l’oggi”, cura la sede europea dell’Archivio Kazuo Ohno e dirige, con Elena Randi, la rivista di fascia A *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, fondata da Eugenia Casini Ropa. Le sue ricerche toccano il balletto nella prima metà dell’Ottocento, le forme della danza contemporanea italiana a partire dagli anni Settanta del Novecento, le relazioni tra parola e corpo danzante, la videodanza. Tra i suoi volumi, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (2007), *Storia della danza* (2020), *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell’Ottocento* (2024) e la curatela, con Silvia Garzarella, di *Danza, schermi e visori. Contaminazioni digitali nella scena italiana* (2024). Dal 1997 al 2002 è stata l’organizzatrice della Compagnia Abbondanza/Bertoni. | Elena Cervellati is associate professor and teaches History of Dance and Dance Theory at the University of Bologna. Here she coordinates the research group “Teorie e pratiche della danza italiana fra il Novecento e l’oggi” (<https://site.unibo.it/teorie-pratiche-danza-italiana/it/gruppo>), curates the European headquarters of the Kazuo Ohno Archive, and directs, with Elena Randi, the journal *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* (<https://danzaericerca.unibo.it/>), founded by Eugenia Casini Ropa. Her research covers ballet in the first half of the 19th century, forms of contemporary Italian dance since the 1970s, the relationship between words and the dancing body, and video dance. Her publications include *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (2007), *Storia della danza* (2020), *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell’Ottocento* (2024), and the volume, edited together with Silvia Garzarella, *Danza, schermi e visori. Contaminazioni digitali nella scena italiana* (2024). From 1997 to 2002, she was the manager of the Compagnia Abbondanza/Bertoni.