



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

## **LE INCANTATRICI**

a cura di Francesca Pagani

luglio 2013

ELENA MAZZOLENI

## **Loïe Fuller: il fascino della luce**

Per la Parigi di fine Ottocento l'“incantatrice” (Mallarmé 1897: 231), la “sacerdotessa” (Mauclair 1900: 282), il “prodigio irreal” (Rodenbach 1899: 252), l'“essere di luce” (Lorrain 1936: 176) e l'“artista splendente” (France 1908: 6) è la ballerina americana Loïe Fuller. Artisti ed intellettuali dell'epoca, come, tra gli altri, Pierre e Marie Curie, Claude Debussy, Alexandre Dumas figlio, Anatole France, Henri de Toulouse-Lautrec, Jean Lorrain, Stéphane Mallarmé, Auguste Rodin e Georges Rodenbach, si lasciano affascinare dalle sue “danze luminose”, più volte definite “incantesimi” (Mallarmé 1897: 187) o “magie per gli occhi” (France 1908: 282). Tutti i resoconti concordano sul potere incantatorio di Fuller; riconosciuta appunto come una fata, una silfide o una salamandra, una magica principessa dalle sfumature perlacee e dai raggi evanescenti. Nel gennaio del 1893, dopo appena un anno dal suo arrivo a Parigi, la rivista *Illustration* s'interroga sulle cause del successo dell'artista. Stando all'autore dell'articolo, le ragioni principali di tale fascino sarebbero l'evanescenza e la mutabilità del suo aspetto in scena [Fig. 1].

Le coreografie di Fuller si caratterizzano per il costante movimento di ampi veli di seta bianchi su cui sono proiettate luci colorate. Intorno alla ballerina ondeggiavano superfici fluide che generano forme cangianti il cui spostamento è reso visibile ed accentuato dalla proiezione di fasci di luce provenienti da diverse parti della scena. Il pubblico è posto di fronte ad uno spazio scenico plastico, interamente occupato da pieghe infinite e da proiezioni di luci che mentre celano il corpo della ballerina, portano in scena l'informe [Fig.



Fig. 1, a sinistra: Isaiah West Taber, *Loïe Fuller dansant*, 1900 ca., fotografia, Sacramento, The California State Library.

Fig. 2, a destra: Théodore Rivière, *Loïe Fuller en plein air, dans la gestuelle de la danse du lys*, 1896 circa, fotografia, Londra, Victoria and Albert Museum.

2]. Come una *aurai* moderna, Fuller interpreta, con il suo panneggio luminoso, la piega e la luce, forme liquide ed effimere giocate essenzialmente sulla dialettica tra visibilità e invisibilità, tra esterno ed interno. Nel *Dictionnaire critique* pubblicato sulla rivista *Documents* (1929) Georges Bataille fornisce per la prima volta, più che la definizione, la funzione del termine “informe”:

Così *informe* non è soltanto un aggettivo con tal senso ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. Ciò che designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. Bisognerebbe effettivamente, perché gli uomini accademici fossero contenti, che l'universo prendesse forma. La filosofia intera non ha altro scopo; si tratta di dare una redingote a ciò che è, una redingote matematica. Per contro, affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che *informe* equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo. (Bataille (1929) 1974: 382)

Queste considerazioni che s'inscrivono in un progetto di ripensamento complessivo dell'arte volto a minare l'orizzonte estetico tradizionale incentrato su forme ideali, non sono tese a fornire una definizione d'informe, quanto a destituire la categoria di forma. Le prospettive critiche più rilevanti a proposito del concetto d'informe sono, da un lato, quella di Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois che, in *L'Informe: mode d'emploi* (1966), definiscono il compito dell'informe come declassamento della forma per arrivare a rivelarne le potenzialità perturbanti e fantasmatiche; dall'altro, quella di Georges Didi-Huberman che, nel saggio *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), interpreta l'informe bataillano come “il processo con il quale una forma è resa altra – deformata, votata, - fosse per un istante solo – alla decomposizione, all'informe” (Didi-Huberman 1995: 269). Sulla scia della riflessione di Gilles Deleuze (*Le pli. Leibniz et le baroque*, 1988), lo studioso interpreta infatti l'informe come un processo dialettico di metamorfosi per cui una forma è costantemente messa in movimento, resa altra da come appare e sempre tesa ad un'eccedenza materica che non cessa di riemergere destabilizzando lo sguardo dell'osservatore.

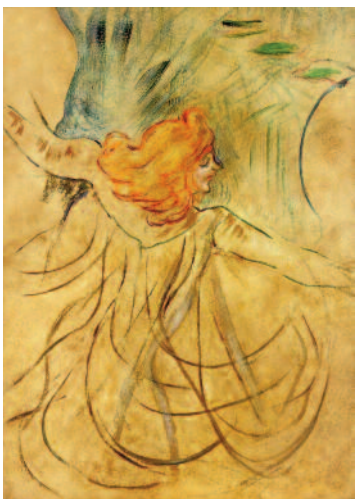
Il pubblico non è tanto affascinato dai gesti di Fuller, che è, peraltro, celata dai veli, quanto dalla sua trasfigurazione nei riflessi di luce e nelle forme fluide del tessuto in movimento. Il fascino gioca sulla percezione della metamorfosi, forme effimere e migratorie che, come i bagliori dei fuochi d'artificio o le apparizioni, sono esperienze visive profondamente coinvolgenti poiché fanno appello all'alternanza del visibile e dell'invisibile. Nel saggio *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque* (1994), Giovanni Lista conferma il carattere incantatorio di questa messa in scena dell'*entre-deux*: “La regola di questa danza sembra essere quella di fare costantemente apparire e sparire il corpo della ballerina, come se si trattasse, in questo va e vieni, in questo batter di ciglia, di risvegliare un desiderio ben più che carnale, d'evocare una magia” (Lista 1994: 86) Nel 1893 Jules Chéret realizza un manifesto che testimonia lo sguardo collettivo nei confronti della ballerina: la sua identificazio-



Fig. 3, a sinistra:  
Jules Chéret, *Folies Bergère: la Loïe Fuller*, 1893, manifesto, Parigi, Bibliothèque Nationale, Coll. Dutailly.

Fig. 4, in basso a sinistra:  
Henri de Toulouse-Lautrec, *Loïe Fuller*, 1892, disegno, Parigi, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Coll. Jacques Doucet.

Fig. 5, in basso a destra:  
Henri de Toulouse-Lautrec, *Loïe Fuller*, 1893, litografia, Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Coll. Jacques Doucet.



ne con il riflesso e la piega [Fig. 3]. Fuller è presa in un vortice di seta luminosa che la sospende da terra e ne modella il corpo in una "S", cifra incontestabile del movimento. Nello stesso anno, anche Toulouse-Lautrec celebra queste danze con alcune litografie che riprendono la ballerina mentre si muove in una scena indefinita, ora macchia colorata, ora forma dai contorni incerti [Fig. 4, Fig. 5]. Se fino a questo momento gli spettacoli dei *music-hall* si caratterizzavano per coreografie rigide con una presenza scenica marcata – basti pensare alle cosiddette "danze della gonna" –, le "dan-

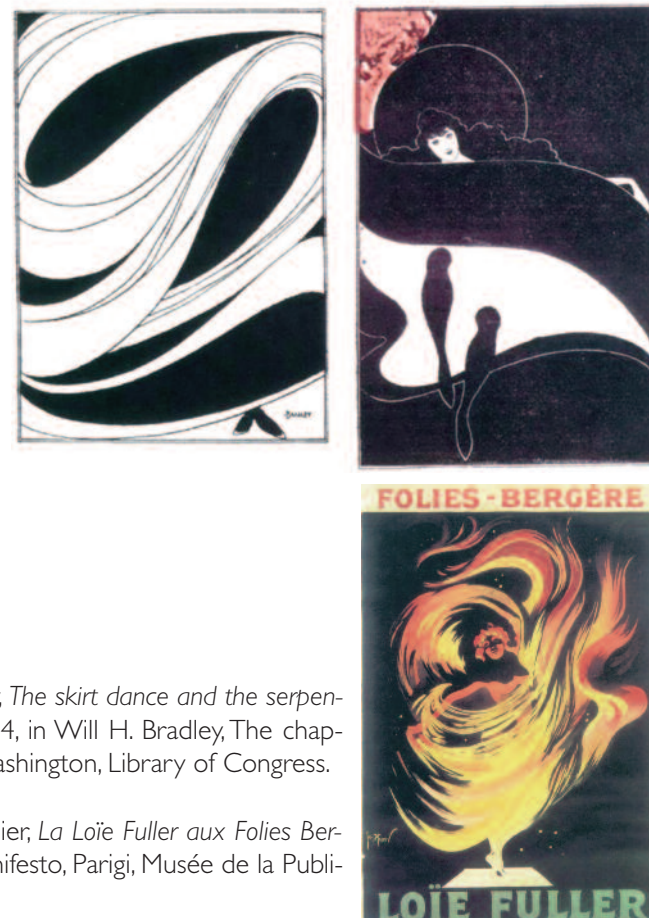


Fig. 6, in alto:  
Will H. Bradley, *The skirt dance and the serpentine dance*, 1894, in Will H. Bradley, *The chapbook*, 1894, Washington, Library of Congress.

Fig. 7, a destra:  
Georges Meunier, *La Loïe Fuller aux Folies Bergère*, 1898, manifesto, Parigi, Musée de la Publicité.

ze luminose" di Fuller giocano, viceversa, sul potere incantatorio della metamorfosi delle forme [Fig. 6].

Nata nel 1862 a Fullersburg vicino a Chicago, Mary Louise Fuller debutta come attrice (nel 1883 compie una *tournee* per gli Stati Uniti con la troupe di Buffalo Bill), esibendosi in commedie e *vau-de-villes*. Nel 1892, dopo una breve permanenza in Germania, arriva a Parigi dove, preceduta dalla sua notorietà, è accolta con un trionfo senza precedenti. Prima ancora di essere ingaggiata al teatro *Folies-Bergère* [Fig. 7], la sua *danse serpentine* è già conosciuta e



Video 1:  
Segundo de Chomón, *Loïe Fuller* (1902), Pathé Films, Barcellona, Coll. Segundo de Chomón.

ampiamente imitata sulle scene parigine. *Le papillon* [Fig. 8], *la violette*, *le lys blanc* [Fig. 9], *les nuages*, *le bon soir* sono alcuni tra i primi spettacoli più celebri con al centro il tema della natura declinato in scene d'immaginazione o di evocazione paesaggistica, come il Nord sotto i ghiacci, l'aurora boreale, il firmamento ... [Fig. 10]. In *Souvenirs* (1935) Jean Cocteau, mentre evoca il ricordo della ballerina, accenna ai temi delle sue danze:

Di questa fiera confusa e polverosa, conservo una sola immagine viva e sfolgorante di luce: Loïe Fuller. [...] Una grassa americana, piuttosto brutta e con gli occhiali, che manovra con delle pertiche delle onde di velo morbido; scura, attiva, invisibile, come un'ape sul fiore, muove intorno a lei un'orchidea multiforme fatta di luce e di stoffa che si arrotola, sale, si solleva, gira, fluttua, cambia forma, come l'argilla nelle mani dell'artigiano, deformata nell'aria in una torcia e in una capigliatura. (Cocteau 1935: 5)

Al centro di questi spettacoli vi è la metamorfosi [Video 1], il movimento di drappeggi e d'immagini che, stando alle parole di Pierre Fédida contenute in *Le souffle indistinct de l'image* (1993), per loro natura "si formano, si trasformano e non restano mai" (Fédida 1993: 220) in una fusione sinestetica di suono, luce e tessuto. Félicien Champsaur che trae sicuramente ispirazione dalla balleri-



Fig. 8:  
Charles Reutlinger, *Loïe Fuller avec un costume pour la danse Le Papillon en 1893*, fotografia, Paris, Archive éd. Somoogy.



Fig. 9, al centro:  
Isaiah West Taber, *Loïe Fuller dans la danse blanche*, 1897, fotografia, Sacramento, The California State Library.



Fig. 10, in basso:  
Benjamin Joseph Falk, *Loïe Fuller in white cape*, 1901, Washington, University of Washington Libraries.

na americana per tratteggiare la protagonista di *Lulu. Roman clownesque* (1900), descrive l'acrobata come colei che "sembrava incarnare tutti gli elementi al tempo stesso: la fiamma, la terra e tutto il resto – sintesi di Parigi, del mondo, delle passioni – pioggia d'oro, luce, prisma, fiamma, incendi e ombre" (Champsaur 1900: 56). Il pubblico dell'epoca non è, tuttavia, estraneo alla riproduzione di immagini in movimento in quanto conosceva gli spettacoli della lanterna magica, le fantasmagorie, le *pantomimes lumineuses* di Émile Reynaud, proiettate presso il cabaret *Chat noir*. La diffusione di una nuova sensibilità di fine secolo caratterizzata dall'unione tra scienza e arte conferma il profondo legame tra le *performances* di Loïe Fuller e la fantasmagoria (Franchi 2011: 38). Non a caso, la ballerina stessa mostra un vivo interesse per la nascente arte cinematografica dedicandosi, a partire dal 1920, alla produzione di brevi cortometraggi di danze di ombre. *Les ombres gigantesques* (1922) [Fig. 11] ne è forse l'esempio più emblematico: sequenze di ombre che, avvicinandosi e allontanandosi da uno schermo, creano effetti di disorientamento prospettico. La sua esperienza cinematografica si sintetizza in visioni oniriche che, come nel caso di *Le lys de la vie* (1920) [Fig. 12], sono sprovviste di struttura narrativa. Ciò che più interessa a Fuller è, infatti, la sperimentazione degli effetti spettacolari delle immagini in movimento e, in particolare, lo studio del rapporto prospettico tra gli interpreti reali e le loro ombre.

Le esibizioni di Fuller, in piena sintonia con l'immaginario dell'epoca della visionarietà, appassionano un pubblico vasto. Innanzitutto, l'ispirazione dei motivi dell'*art nouveau* può trovare ragione nel rifiuto della rigida opposizione tra natura e artificio e, per contro, nell'affermazione della migrazione della forma tramite la sua ripetizione. Secondariamente, la luce e il movimento, fondamentali negli spettacoli della fantasmagoria e più tardi nel cinema, sono al centro di alcuni tra gli esperimenti scientifici più importanti dell'epoca. Basti pensare, da una parte, alle applicazioni di cronofotografia di Eadweard Muybridge e agli studi di cinetica del fisiologo Étienne-Jules Marey [Fig. 13] volti alla visualizzazione del movimen-



Fig. 11, a sinistra: Anonimo, Balletto *Les ombres gigantesques* di Loïe Fuller (Théâtre national de l'Opéra), 1922, manifesto, in G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Éditions Stock, Paris, 1994.

Fig. 12, a destra: Fotogrammi di *Les ombres gigantesques*, in G. Lista, *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Éditions Stock, Paris, 1994.



Fig. 13: Étienne-Jules Marey, *Immagine di fase*, fotografia, 1894, Parigi, Cinémathèque française.

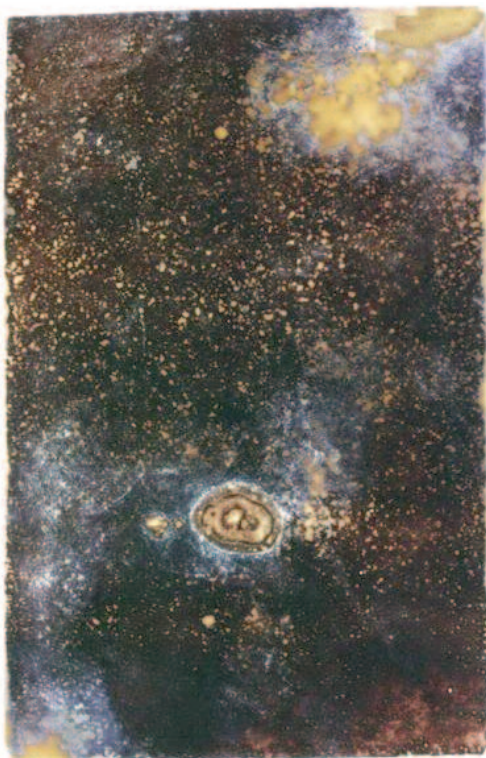


Fig. 14:  
August Strindberg, *Celestographs*, 1894, Stoccolma, Royal Library.

to tramite punti luminosi; e, dall'altra, ai tentativi di rappresentare l'Invisibile, come gli studi sui raggi X di Wilhelm Röntgen e la produzione dei *clichés* cosiddetti "celestografie" di August Strindberg, ossessionato dalla riproduzione fotografica degli effetti di luce delle stelle [Fig. 14]. Infine, le "danze luminose" evocano anche le pratiche d'ipnosi molto diffuse all'epoca. Nel saggio *Dance Pathologies* (1998) Felicia McCarren testimonia del profondo legame tra le coreografie di Fuller e il sapere medico-psicoanalitico, ancora esitante tra scienza e occultismo. Secondo la studiosa, la luce e il movimento ipnotico rappresenterebbero i punti di convergenza più rilevanti con le sperimentazioni della psicanalisi pre-freudiana, basti pensare agli studi del dottor Antoine Baréty, tesi all'affermazione dell'esistenza di un'aura patologica intorno al corpo malato. Stando a queste teorie, i corpi isterici, governati da un'energia interna,



Fig. 15:  
Manuel Orazi, *Manifesto del teatro-museo Loïe Fuller dell'Exposition universelle de 1900*, Parigi, Musée de la Publicité.

sarebbero illuminati da un fluido luminoso che, fuoriuscendo dagli occhi, dalle dita e dalla bocca, provocherebbe delle proiezioni di luce. In tale orizzonte culturale, mentre Jean-Martin Charcot studia l'isteria alla *Salpêtrière*, Hyppolite Baraduc pubblica *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières, et l'iconographie de l'invisible fluide* (1896), che rappresenta sicuramente il sommo tentativo non soltanto di dimostrare l'esistenza di questa radiazione luminosa, ma anche di provarne la natura magica. Una prova ulteriore della sintonia tra le creazioni di Fuller e la sensibilità del suo tempo è data da un avvenimento tutto all'insegna della luce: l'Esposizione Universale del 1900 [Fig. 15]. Segno di una rivoluzione culturale profonda e generale che coinvolge l'intera società e consacra Parigi quale *ville lumière*, questo evento determina l'evoluzione del gusto e dei valori in direzione delle "danze luminose" [Fig. 16, Fig.



Fig. 16, a sinistra: Anonimo, *La Loïe Fuller in un'immagine pubblicitaria per i prodotti Odol*, 1907, Parigi, Musée de la Publicité.



Fig. 17, a destra: Anonimo, *La Loïe Fuller nella doppia immagine pubblicitaria di un succo di frutta*, 1895, Parigi, Musée de la Publicité.

17]. Ciò che si offre al pubblico, è la celebrazione di questa nuova estetica fondata sul fascino della luce e del movimento come sinonimi di energia e di progresso. In particolare, sono gli edifici a rendere omaggio alla nuova conquista umana: il *Palais de l'Électricité*, illuminato da dodicimila lampade elettriche, è costruito interamente in vetro e sormontato da una stella; il *Palais de la Danse* [Fig. 18] costruito in onore della "fata elettricità" Fuller e il *Chateau d'Eau*, un edificio settecentesco con diverse fontane e luci colorate. L'informe, rappresentato dall'acqua e dalla luce, diventa l'emblema della modernità all'insegna del mito prometeico della conquista del progresso.

Le coreografie di Fuller fanno riferimento alle teorie sul movimen-

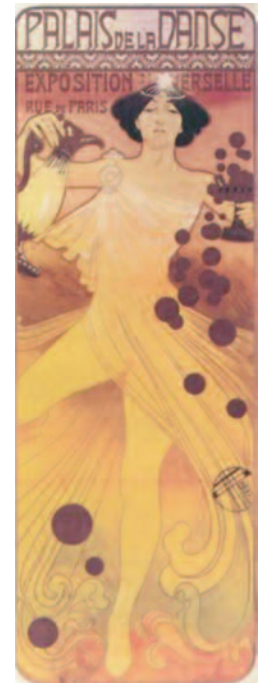
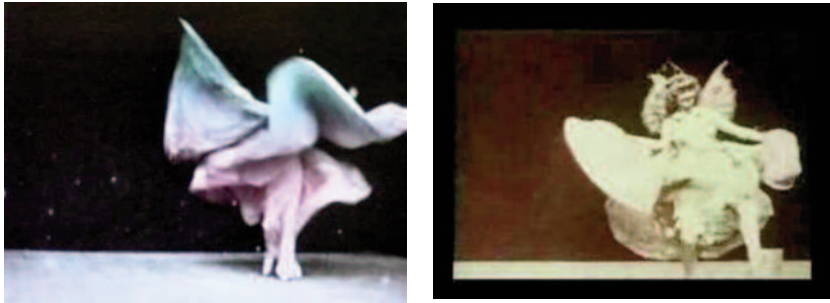


Fig. 18:  
Manuel Orazi, *Manifesto del Palais de la Danse all'Exposition universelle del 1900*, Parigi, Musée de la Publicité.

to e sulla percezione che interessano molti scienziati e artisti dell'epoca attirati dalla sperimentazione delle qualità della luce e dai suoi effetti sulle emozioni. Nel 1873 Robert Vischer pubblica uno studio, *Sul sentimento ottico della forma*, dedicato all'analisi del legame empatico tra movimento ed emozione; negli stessi anni, Aby Warburg sviluppa il noto concetto di *Pathosformeln* strettamente legato alla dinamicità delle immagini e Bernard Berenson inizia a illustrare le sue teorie sulla percezione emotiva del movimento. Oltre a Camille Flammarion con il quale condivide l'interesse per le teorie sulla percezione emotiva dei colori, Fuller frequenta anche Thomas Edison, poiché è interessata ai suoi studi sui materiali fluorescenti e sui fenomeni d'incandescenza e persistenza luminosa. Suo grandissimo ammiratore, l'inventore dell'arco elettrico e dell'ampolla di filo al carbonio, realizza, come faranno più tardi anche i fratelli Lumière, sei cortometraggi dedicati alle celebri danze





Video 2, a sinistra, Fratelli Lumière, *Danse serpentine* (1896).

Video 3, a destra, Thomas Edison, *Annabelle serpentine Dance n° 1* (1894).

colorate [Video 2, Video 3]. Sul piano della drammaturgia scenografica, queste teorie si traducono nel tentativo di rendere visibile il movimento tramite la sua scomposizione e la proiezione della luce colorata sullo schermo fluido del pannello. L'aspetto dinamico, nella forma della piega o del riflesso, diventa così il catalizzatore dello sguardo e, liberato dall'istanza narrativa, assume piena autonomia di significato. Nella sua autobiografia, *Quinze ans de ma vie* (1908) di cui Anatole France firma la prefazione, è spesso evocata una "teoria" del movimento che la ballerina matura nel panorama culturale di fine secolo, attraversato da un'ampia riflessione incentrata sul rapporto tra movimento e percezione ed elaborata in seguito allo sviluppo di una sensibilità visiva completamente nuova. Stando a Fuller, la danza è l'arte del movimento e della sensazione:

Che cos'è la danza? Movimento. Che cos'è il movimento? L'espressione di una sensazione. Che cos'è una sensazione? La reazione nel corpo umano prodotta da un'impressione o da un'idea percepita dalla mente ... La mente funge da tramite e fa sì che le sensazioni siano riconquistate dal corpo ... Per imprimere un'idea io mi sforzo con i miei movimenti di farla nascere nella mente dello spettatore, di svegliare la sua immaginazione, che possa essere pronta a ricevere



Fig. 19:  
Samuel Joshua Beckett, *Loïe Fuller Dancing*, 1900, fotografia, New York, Metropolitan Museum of Art.

l'immagine ... Sì, io posso esprimere questa forza che è indefinibile ma certa nel suo impatto. Io ho il movimento. (Fuller 1908: 202)

Oltre a modellare il "corpo di seta", la luce ridefinisce, con una profusione di riflessi e immagini cangianti, lo spazio scenico provocando un forte effetto emozionale sul pubblico che è chiamato a partecipare alle visioni prodotte dal movimento [Fig. 19]. A testimonianza del potere fascinatore dell'informe, vi sono numerosi resoconti dell'epoca che si presentano come vere e proprie trascrizioni di esperienze allucinatorie provocate dal movimento ipnotico del velo e dalla proiezione drammatica dei riflessi. A questo proposito, la testimonianza dello scrittore René Maizeroy è forse la più emblematica:

E tutto ciò vi satura d'irreale come l'etere e l'oppio, veleni consolatori e divini; vi porta fuori dall'esistenza, vi dà la vertigine così come quando si contemplan troppo a lungo le trasparenze infinite del mare del Pacifico o di certi occhi pensosi. [...] Abbandoniamoci al fascino sottile emanato da queste danze ideali e dalla ballerina, una seminatrice d'illusioni che plana come una farfalla sulle corolle sfiorando con labbra voluttuose. (Lista 1994: 306)

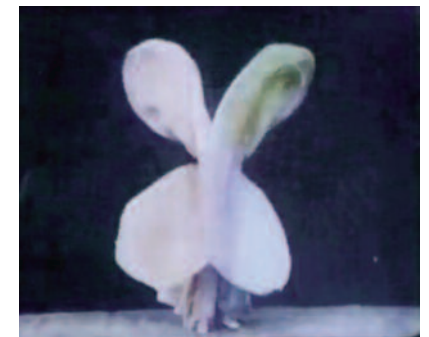
È a New York nel 1889, durante l'allestimento della commedia *Quack medical doctor*, che la ballerina, al tempo attrice, misura l'impatto sul pubblico della rappresentazione del movimento e della



Fig. 20:  
Cartoline fotografiche tinte e ornate di pailletes, 1898, New York, Coll. William e Sally Sommer.

luce [Fig. 20]. Per interpretare il ruolo di una donna sotto ipnosi, decide, quasi per caso, di utilizzare un'ampia gonna di seta bianca che produce effetti molto spettacolari messi in risalto da luci colorate. È proprio la reazione del pubblico a suggerire all'interprete le coreografie che la renderanno celebre:

Il mio vestito era talmente lungo, che io vi camminavo continuamente sopra, e automaticamente sorreggevo la veste con entrambe le mani tenendo le braccia sollevate in aria, e in questo modo continuavo a volteggiare attorno alla scena come uno spirito alato. Qualcuno, dalla sala, lanciò un grido: una farfalla, una farfalla! Io cominciai a girare su me stessa correndo da un capo all'altro della scena, e un secondo grido si levò dalla platea: un'orchidea. (Fuller 1908: 198)



Video 4:  
*Danza serpentina* (1896), Cineteca Comune di Bologna.

La forma in movimento è ciò che incontestabilmente caratterizza questa sua prima esecuzione, la *danza serpentina*: una successione di spirali di tessuto bianco che partono dal centro e s'irradiano verso tutti i punti periferici della scena. La ripetizione di pieghe infinite e sempre diverse genera forme fluide che finiscono per celare il corpo della ballerina sostituendolo e catalizzando lo sguardo [Video 4]. Per la prima volta, lo spettacolo di danza abolisce la scenografia decorativa e privilegia fondali uniformi avvalendosi anche di ambientazioni del tutto inedite, come allestimenti esterni preferibilmente al chiaro di luna. Se, fin dall'Antichità, la danza si è sempre espressa per definizione attraverso il movimento del corpo umano secondo una coreografia, ora, va oltre trasformando, tramite la ripetizione di linee in movimento, la ballerina in una forma migratoria e pertanto estremamente affascinante. Nel suo saggio Giovanni Lista testimonia il fascino esercitato da Fuller quale forma perturbante: "Il fascino esercitato da Fuller sulla scena è dato dalla riduzione del corpo umano in un raggio di luce in movimento, una semplice apparenza misteriosa e fantomatica..." (Lista 1994: 119). Non a caso, i poeti simbolisti si appassionano a queste esibizioni poiché vi individuano il tentativo d'incarnare una scrittura viviva dal significato misterioso e sempre sfuggente. Stéphane Mallarmé, uno fra gli ammiratori più celebri di Fuller, dedica alla ballerina un breve saggio, *Les fonds dans le ballet* (1897), che testimonia del fascino esercitato dalle sue danze:

Ora, questo passaggio dalle sonorità ai tessuti (cosa più di una gazza somigliante alla Musical!) è l'unico sortilegio operato dalla Loïe Fuller [...] L'incantatrice crea l'atmosfera, la prende da sé e ci entra con l'ondulazione silenziosa della crêpe cinese. (Mallarmé 1897: 231)

A partire dal 1893, la "fata elettricità" comincia a sperimentare l'adozione di fonti di luce più complesse collocate non soltanto in posizioni laterali alla scena, secondo le più diffuse convenzioni teatrali, ma situate sotto il palco, come avviene ad esempio nella *danse du feu*, uno spettacolo incentrato essenzialmente sul movimento di lingue di stoffa leggera su cui è proiettata la luce che gioca sull'alternanza con l'ombra [Fig. 21]. Con l'aiuto di un gruppo di circa una ventina di elettricisti diretti dal fratello Burt, la ballerina perfeziona anche l'utilizzo di vetri colorati e gelatine che portano a rappresentazioni sempre più raffinate, in cui l'illuminazione elettrica è usata con fini puramente estetici per creare effetti sinestetici d'immagine, luce e suono. Dopo anni di sperimentazione di luci e di sostanze chimiche, tra cui il radio, Fuller giunge ad una smaterializzazione completa di sé per diventare una forma evanescente, una nuvola, un'onda [Fig. 22] o una fiamma, come testimonia la *danse du feu*. Fuller che è ormai pienamente consapevole del valore simbolico della luce, nella sua autobiografia dedica un intero capitolo, *Luce e danza*, all'illuminazione coreografica, alla rifrazione della luce sugli oggetti, alla teoria dei riverberi della luce che produrrebbero il colore e da cui scaturirebbero, come un movimento o una forza energetica, le sensazioni dello spettatore. Dalle parole della ballerina si evince un forte interesse, quasi un'ossessione per la luce che è assolutamente in sintonia con la sua epoca. La sua ricerca, tesa alla creazione di "trans-forme" indefinite e migratorie, può essere sintetizzata come il tentativo, peraltro molto originale, di provare il profondo legame tra immagini ed emozioni. In effetti, l'esperienza artistica di Fuller contribuisce, unitamente all'arte cinematografica, a determinare la nascita e lo sviluppo della cultura visiva moderna creando la consapevolezza di una dimensione emotiva e conoscitiva nuova ad essa legata, frutto



Fig. 21, a destra:  
Anonimo, *Fire dance*, acquarello, 1902, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco.

Fig. 22, in basso:  
Anonimo, *Loïe Fuller dansant*, 1897, Parigi, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art.





Fig. 23, a sinistra: Anonimo, *La Loïe Fuller*, 1898, manifesto, Parigi, Musée de la Publicité.

Fig. 24, a destra: Louis Gunnis, *How the stage is lighted*, disegno, 1896, Londra, Victoria and Albert Images/Theatre Museum.

della sensibilità maturata anche grazie agli spettacoli delle lanterne magiche, delle ombre e delle fantasmagorie.

Il 9 ottobre 1898, la ballerina deposita il suo ultimo brevetto, un dispositivo di luci e di specchi per creare gli effetti scenici della *danse du miroir* [Fig. 23]. Da ogni parte della scena giungono fasci di luce provenienti da riflettori complessi costruiti con ampole elettriche a diversi bulbi colorati che permettono di ottenere effetti e atmosfere cromatiche diverse [Fig. 24]. Protagoniste di questa danza sono forme mutevoli abitate da luci in grado di conferire allo spettacolo una dimensione onirica che incanta lo spettato-



Fig. 25:  
Harry C. Ellis, *Loïe Fuller in her studio*, 1897, fotografia, New York, The New York Public Library for the Performing Arts.

re. Il pubblico viene ipnotizzato dalle proiezioni luminose dei riflettori e dai riflessi delle lastre di specchi che, nella dimensione irreal dello spazio scenico, avvolgono completamente l'artista, diventata riflesso, ciò che per sua natura sfugge alla stabilità della forma. Questa coreografia che perviene, tramite la moltiplicazione delle rifrazioni degli specchi, alla fusione tra luce e corpo (forma) facendo del riverbero di riflessi infiniti il suo tratto distintivo, rappresenta l'acme dell'arte di Fuller.

Nel 1902, quando Isadora Duncan assiste per la prima volta a uno spettacolo di Loïe Fuller riconoscendo di essere stata affascinata dalla capacità della ballerina di personificare la luce e le forme fluttuanti, offre una testimonianza emblematica della natura del fascino di queste danze: la trasfigurazione del corpo in una forma in divenire perturbante e insieme incantatoria [Fig. 25].

## BIBLIOGRAFIA

- BATAILLE G. (1929), *Documents*, Dedalo libri, Bari, 1974.
- CHAMPSAUR F. (1900), *Lulu. Roman clownesque*, Éditions Fasquelle, Paris.
- COCTEAU J. (1935), *Souvenirs*, Flammarion, Paris.
- COLEMAN B. (2002), *The electric fairy: the woman behind the apparition of Loïe Fuller*, in MARRA K. e SCHANKE R. A. (a cura di), *Staging desire: Queer readings of American theater history*, University of Michigan Press, Michigan, pp. 111-117.
- COOPER ALBRIGHT A. (2007), *Traces of light: absence and presence in the work of Loïe Fuller*, Wesleyan University Press, Middleton.
- CURRENT R. e CURRENT M. E. (1997), *Loïe Fuller: goddess of light*, Northeastern University Press, Boston.
- DELEUZE G. (1988), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, Paris.
- DIDI-HUBERMAN G. (1995), *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris.
- DUCREY G. (1996), *Le mythe Loïe Fuller*, in *Corps et graphies*, Champion, Paris, pp. 430-461.
- FÉDIDA P. (1993), *Le souffle indistinct de l'image*, in *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, PUF, Paris, pp. 269-282.
- FRANCE A. (1908), *Préface à quinze ans de ma vie*, Librairie Félix Juven, Paris.
- FRANCHI F. (2011), *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute, tome 1: «La Fantasmagorie»*. Édition établie et présentée par Franca Franchi avec la collaboration de Michela Gardini, Francesca Pagani, Elena Mazzoleni, Elisabetta De Toni, Édition L'Harmattan, Bergamo University Press-Sestante Edizioni, Bergamo.
- FULLER L. (1908), *Quinze ans de ma vie. Préface d'Anatole France*, Librairie Félix Juven, Paris.
- GARELICK R. (2007), *Electric Salomé*, Princeton University Press, Princeton.

- LISTA G. (1994), *Loïe Fuller danseuse de la Belle Époque*, Éditions Stock, Paris.
- LORRAIN J. (1936), *La ville empoisonnée, Pall Mall Paris 1887-1902*, Jean Crès, Paris.
- MALLARMÉ S. (1897), *Les Fonds dans le ballet*, in *Crayonné au théâtre*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 307-309.
- MAUCLAIR C. (1900), "Sada Yacco et Loïe Fuller", in *Revue blanche*, XXIII, settembre-ottobre.
- McCARREN F. (1998), *Dance pathologies*, Stanford University Press, Stanford.
- RODENBACH G. (1899), *L'Élite. Écrivains, auteurs sacrés, peintres, sculpteurs*, Charpentier, Paris.
- SOMMER S. (1990), "Loïe Fuller, la fata della luce", in CASINI RO-PA E. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Milano, pp. 237-253.