

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Antonella Trotta

SCENE PER UN MONDO NUOVO.

VANESSA BELL, DUNCAN GRANT E IL *FAMOUS WOMEN DINNER SERVICE*

ABSTRACT

Nel 1933-34, gli artisti del Bloomsbury Group Duncan Grant e Vanessa Bell resero omaggio a dodici attrici e ballerine comprese tra il XVII e il XX secolo ritraendole in *The Famous Women Dinner Service*, il servizio di piatti in porcella di Wedgwood che è tra gli esempi più spettacolari della collaborazione tra i due artisti e la prova della loro capacità di superare i confini tra generi e mezzi espressivi. Esposta per la prima volta nel 2017 e, come l'intero servizio, a lungo considerata perduta, la serie di ritratti apre a nuove occasioni di ricerca e di riflessione: il saggio intende ricostruire le molte relazioni di Bell, Grant con il palcoscenico e esplorare l'approccio degli artisti, scrittori e intellettuali del Bloomsbury Group con il teatro come spazio di libertà e sperimentazione per cambiare (o, almeno, per provare a cambiare) il mondo.

In 1933-34, the Bloomsbury Group painters Duncan Grant and Vanessa Bell honored twelve actresses and dancers from XVII to XX century in *The Famous Women Dinner Service*, the Wedgwood dinner set which was one of Bell and Grant's most spectacular joint commissions, the evidence of their dedication to different genres and media and the impressive testament of their close working partnership. Having only just come to light, and first publicly exhibited in 2017 with the whole set, the portraits offer exciting new material for research and discussion: this essay try to unravel the many connections that tie Bell and Grant to the dramatic stage and to explore the approach of Bloomsbury Group members to theatre as a space of freedom and of experiments of living and working to (try to) change the world.

PAROLE CHIAVE: Critica d'arte, Artisti del gruppo di Bloomsbury, Teatro, Arti Decorative, Art criticism, Bloomsbury Group Artists, Theatre, Decorative Arts

CONTATTI:
atrotta@unisa.it

1. *Arti sorelle*

«As usual with commissions it turned out differently to what we had expected». Così lo storico dell'arte britannico Kenneth Clark ricordava nella sua autobiografia, *Another Part of the Wood* (1974), l'esito sfortunato di un incarico affidato ai pittori Vanessa Bell e Duncan Grant.¹ Si trattava di *The Famous Women Dinner Service*, un *set* di piatti che, poco documentato, considerato perduto e riapparso in mostra alla galleria Piano Nobile di Londra nel 2018, completo e miracolosamente intatto, è un esempio magistrale della capacità dei due artisti di espandere i confini della personalità, dei generi e dei mezzi

¹ K. CLARK, *Another Part of the Wood. A Self-Portrait*, Book Club Associates, London 1974, p. 248.

espressivi e l'occasione per indagare la cifra intermediale della loro pratica artistica – tra arti visive, letteratura e teatro.

Specialista dell'arte italiana del Rinascimento e tra gli studiosi più brillanti di Leonardo, collezionista per tradizione familiare e decisamente agiato, nel 1932 Clark era all'inizio di quello che lui stesso definì il «Great Clark Boom».² Dopo una carriera fulminea come conservatore dell'Ashmolean Museum di Oxford, nel 1934 avrebbe accettato l'incarico di direttore della National Gallery di Londra e quello di Surveyor of the King's Pictures, che l'avrebbero proiettato in una vertigine di relazioni il cui spettro comprendeva poeti, scrittori, musicisti, artisti, parlamentari, primi ministri e membri della famiglia reale. Nel sistema dell'arte britannico, Clark era un *influencer* autorevole e un ricercato *socialite*: il successo, aveva confidato ad Edith Wharton, stava trasformando la sua attitudine contemplativa e «vegetariana» in «carnivoro» attivismo.³

Per Chris Stephens – tra i curatori di *Looking for Civilisation*, la mostra del 2014 sulla biografia intellettuale di Clark e la prima occasione per rivedere qualche pezzo del *Famous Women* dagli anni trenta –,⁴ se un solo uomo ricco avesse potuto «nutrire» l'arte contemporanea in Gran Bretagna, quello sarebbe stato Kenneth Clark. Sullo sfondo di una drammatica crisi economica che era diventata subito crisi culturale, in virtù della sua invidiabile posizione sociale e professionale Clark incontrava e promuoveva incontri, acquistava e favoriva acquisizioni, ordinava e sollecitava commissioni e, allo stesso tempo, indicava agli artisti come adattarsi alle strategie commerciali del nuovo mercato.⁵

Nello scenario complesso del Modernismo britannico, i *protégé* di Clark contavano «romantic modern» come Henri Moore, i pittori neo-figurativi di Euston Road e ovviamente Bell e Grant:⁶ nella sua nuova «vita attiva», costituita di inviti «everywhere» e di ospitalità per «everyone» volesse fermarsi a pranzo o a cena,⁷ tutti figuravano nella sua casa di Portland Place. Di Bell e Grant, Clark possedeva dipinti – tra cui alcuni ritratti di sua moglie Jane –,⁸ arredi e oggetti, acquistati o commissionati per «mettere in mostra» il suo coinvolgimento (anche finanziario) nel mondo dell'arte. Per realizzare un'opera, scriveva sul «Listener» nel 1940, bisogna essere in due, «one to commission it and the other to carry it out», e il committente è tanto più vicino alla perfezione dei mecenati del primo Rinascimento italiano quanto meglio sa orientare al successo la pratica (e la poetica) dell'artista.⁹

² Ivi, p. 211.

³ Così in una lettera del 1933, cfr. J.-P. STONARD, *Looking for Civilization*, in *Kenneth Clark. Looking for Civilization*, a cura di C. Stephens e J.-P. Stonard, catalogo della mostra (Londra, Tate Britain, 10 maggio-10 agosto 2014), Tate, London 2014, p. 21.

⁴ C. STEPHENS, *Patron and Collector*, in *Kenneth Clark. Looking for Civilization* cit., p. 88. Al contrario della maggior parte degli oggetti della collezione Clark, infatti, dopo una piccola citazione su «The Sketch» (1934), il *set* è scomparso dalle cronache artistiche. Fino al 2018, era documentato solo da quattro bozzetti a Charleston, la casa di campagna di Vanessa Bell e oggi museo, due disegni preparatori all'Ashmolean Museum di Oxford e uno al V&A di Londra, e da qualche ritratto apparso sul mercato.

⁵ Sul mercato dell'arte in questi anni, cfr. A. STEPHENSON, «Strategies of Situation»: *British Modernism and the Slump c. 1929-1934*, in «Oxford Art Journal», 14, 1991, pp. 30-51 e A. TROTTA, *Il Rinascimento in cornice. Critica d'arte e pubblico a Londra, 1880-1930*, Paparo, Napoli 2017, pp. 98-122.

⁶ C. STEPHENS, *Patron and Collector* cit., pp. 87- 89.

⁷ K. CLARK, *Another Part of the Wood* cit., p. 211.

⁸ Ritratti di Jane erano stati commissionati anche al celebrato, e conservatore, pittore britannico Philip Wilson Steer, oltre che a Man Ray.

⁹ K. CLARK, *The Artist and the Patron*, in «The Listener», 580, 1940, p. 380 e C. STEPHENS, *Patron and Collector* cit., pp. 89-90.

Famous Women, però, aveva contraddetto qualunque prescrizione: lontanissimo dal modello che lo stesso Clark aveva suggerito – il servizio di Sévres di Caterina la Grande, allora nella collezione del mercante d'arte di fama planetaria Joseph Duveen – il *set* era l'ennesimo manifesto delle sovversive radici storiche di «emancipated humanism and relaxed relationships» che caratterizzava la visione etica ed estetica dei due artisti.¹⁰

Commissionato nel 1932 e realizzato tra il 1933 e il 1934, il *set* restituiva il punto di stile di Bell e Grant in quegli anni: con i progetti di decorazione per spazi pubblici e ambienti privati a cui gli artisti stavano lavorando, singolarmente o insieme, dagli anni venti – per esempio, l'ufficio dell'economista John Maynard Keynes a Cambridge (1920–22), a Londra le sue stanze private e l'appartamento della scrittrice (e sorella di Bell) Virginia Woolf e del marito, il politologo Leonard Woolf (1918 e 1924), e la Music Room per la Lefevre Gallery (1932) – condivideva il lessico eclettico, il gusto del *pastiche* e della citazione, lo schema rapsodico e umoristico, il tono lirico, mediano tra l'austero rigore modernista e l'eleganza dell'Art Nouveau, e l'aspirazione a istruire un «humanism with historical roots» come stile di vita.¹¹ Allo stesso tempo, era integrale alla lezione degli Omega Workshops, i laboratori artistici cooperativi, nello spirito dell'Arts and Craft, che Bell e Grant avevano animato con il pittore, storico dell'arte e critico militante Roger Fry dal 1913 al 1919: i cinquanta “pezzi unici” che lo costituivano, infatti, erano l'espressione del piacere di combinare il lavoro artigianale e il gioco libero della creatività per *fare* oggetti quotidiani unici che aveva caratterizzato la breve produzione degli Omega. Agli Omega era ispirata anche la scelta di Bell e Grant di realizzare ogni pezzo in perfetta collaborazione e la selezione del supporto, un piatto grigio, appena concavo, rotondo, spesso e funzionale, che però, grazie ai consulenti della prestigiosa manifattura Etruria di Wedgwood – che aveva fornito gli esemplari grezzi – con una finitura trasparente prendeva una tinta «cool white very like Delft».¹² Tipico di Omega, infine, era lo spirito commerciale dell'impresa: se gli oggetti, gli arredi e i tessuti dei laboratori erano stati regolarmente esposti, fotografati, e pubblicizzati per favorirne la vendita (e garantire lo stipendio ai giovani artisti e designer), Bell e Grant avevano realizzato il *set* come prototipo da promuovere prima della consegna (con un piccolo ricevimento privato non troppo diverso dagli eventi esclusivi degli *showroom* di Omega), per attirare curiosi e nuovi committenti.¹³

Il tema, aveva scritto Bell a Jane Clark, “musa senza ruolo” del progetto, era connettere in una *parade* spiritosa e provocatoria di ritratti le esistenze eccentriche, coraggiose e avanguardiste *avant la lettre* di «women in different capacities, famous

¹⁰ H. LEAPER, *The «Famous Women Dinner Service». A Critical Introduction and Catalogue*, in «British Art Studies», 7, 2017, <http://britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-7/famous-women> (url consultato l'8/9/2020).

¹¹ C. REED, *Bloomsbury Rooms: Modernism, Subculture and Domesticity*, Yale University Press, London 2004, p. 230. Sulle decorazioni d'interni che Bell e Grant realizzarono a cominciare dagli anni '20, per committenti, amici e per se stessi, cfr. R. SHONE, *Bloomsbury Portraits*, Phaidon Press, London 2005, pp. 220-253.

¹² Così Vanessa Bell a Jane Clark, in una lettera del 3 giugno 1933, cfr. H. LEAPER, *The «Famous Women Dinner Service»* cit.

¹³ Così ancora Vanessa Bell a Jane Clark, in una lettera del 9 giugno 1933, cfr. H. LEAPER, *The «Famous Women Dinner Service»* cit. Sulle ceramiche realizzate dai due artisti negli anni '30, e sui legami di modelli e schemi con Omega, I. ASCOMBE, *Omega and After. Bloomsbury and the Decorative Arts*, Thames and Hudson, London 1984, pp. 135-139. Un'immagine di *Famous Women Dinner Service* è al n. 49.

queens, actresses & so on»,¹⁴ e esibire la “sorellanza” transtorica e trasnazionale tra le pratiche artistiche. Dedicato alle “escluse” dalle istituzioni tradizionali del racconto storico, *Famous Women* proponeva una contronarrazione che discuteva apertamente la storia e la storia dell’arte come periodizzazione scandita da personalità, generi ed eventi specifici in favore di un’idea dell’arte come processo intermediale e cooperativo, che sfugge a qualunque classificazione specialistica. Utilizzando fonti di ogni tipo – disegni, fotografie, dipinti – Bell e Grant avevano organizzato una instabile tassonomia – «women of letters»; «queens»; «beauties»; «dancers and actresses» – a cui avevano aggiunto, con l’umorismo urticante tipico di Bloomsbury, i loro autoritratti. Per testimoniare le curiose relazioni con cui «the sister arts might illustrate each other if they choose» e la trama di esperienze sincroniche e diacroniche che istruiscono in comunità scrittori e lettori, artisti e pubblico, attori e spettatori, e configurano lo spazio dell’arte come luogo di scambio e trasformazione.¹⁵

Oggi, suggerisce Maggie Humm, la portata innovativa del lavoro di Bell e Grant, attivi in una tale varietà di generi – pittura, decorazione, design –, tecniche – affreschi, dipinti, disegni, mosaici, ceramica, tessuti –, e soggetti – ritratti, dipinti di storia, paesaggi, nature morte, composizioni astratte – e in una tale diversità di siti – case, giardini, edifici pubblici, musei, chiese, teatri – da sembrare poco più che operosi dilettanti,¹⁶ si intende pienamente se misurata sui principi dell’«estetica relazionale» di Nicolas Bourriaud. Come gli “artisti relazionali” individuati da Bourriaud, per Humm Bell e Grant non creano oggetti «chiusi» dal marchio dello stile individuale o della firma, ma spazi di relazioni umane e sociali che, inseriti nel tessuto della vita quotidiana, producono occasioni di convivialità e rigenerazione (estetica, etica e politica) personale e collettiva.¹⁷

2. Scene per un mondo nuovo

Famous Women irradiava il «pleasant reverberating sound»¹⁸ di libertà, anticonformismo, tolleranza (anche nei costumi sessuali), divertimento, leggerezza e sperimentalismo in tutte le forme della vita e dell’arte con cui Bell, Grant, Fry, i Woolf, Keynes, lo scrittore E.M. Forster, lo storico Lytton Strachey e il poligrafo e critico d’arte Clive Bell (marito di Vanessa dal 1907), in breve il Bloomsbury Group, incantavano (o irritavano) il pubblico da tre decenni.

Movimento aperto o *coterie*, circolo elitario o avanguardia democratica, autorità culturale o compagnia di eccentrici che «lived in squares and loved in triangles», a

¹⁴ Vanessa Bell a Jane Clark, in una lettera del 21 settembre 1932, cfr. H. LEAPER, *The «Famous Women Dinner Service»* cit.

¹⁵ V. WOOLF, *Plays and Pictures*, in *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, a cura di A. McNeillie, The Hogarth Press, London 1994, p. 564, a proposito di uno spettacolo di teatro musicale a Cambridge, con musicisti e attori, una ballerina (Lydia Lopokova), un narratore e le scenografie di Duncan Grant. In generale, su Woolf e le “arti sorelle”, cfr. V. WOOLF, *Immagini/Pictures*, a cura di F. de Giovanni, Liguori, Napoli 2002.

¹⁶ «None of the “inner circle” of Bloomsbury were really very competent painters», C. HARRISON, *English Art and Modernism. 1900-1939*, Yale University Press, New Haven-London 1994, p. 69.

¹⁷ M. HUMM, *Bloomsbury and the Arts*, in *The Handbook to the Bloomsbury Group*, a cura di D. Ryan e S. Ross, Bloomsbury Academic, London-Oxford 2018, pp. 45-59.

¹⁸ V. BELL, *Notes on Bloomsbury*, in ID., *Sketches in Pen and Ink*, a cura di L. Giachero, Hogarth, London 1997, p. 95.

seconda che ne parlassero i sostenitori o i detrattori, il Bloomsbury Group era in primo luogo un nuovo modo di vivere e di lavorare:¹⁹ questa «high Bohemia», secondo la fortunata definizione del pittore Wyndham Lewis, aveva il suo cuore geografico ed intellettuale al 46 di Gordon Square, nel quartiere londinese di Bloomsbury. La casa, unica per la porta d'ingresso rossa e le tappezzerie di chinz del salotto,²⁰ ospitava una moderna «società della conversazione» ispirata dalla «tremendous intellectual (also emotional) influence» dei *Principia Ethica* del filosofo di Cambridge G. E. Moore.²¹ La fiducia nel bene come qualità connaturata agli esseri umani, la condanna dell'utilitarismo e, soprattutto, la convinzione del valore assoluto delle relazioni umane e dell'esperienza estetica come premesse per fondare una nuova etica, nel 1905 avevano animato i ricevimenti dei Thursday Evenings e, nel 1907, le letture drammatizzate della Play and Reading Society, in cui il gruppo sperimentava le relazioni tra lo spazio scenico, i modelli della scrittura drammatica, le figure della performance e della spettorialità come luoghi esteticamente produttivi di una nuova socialità libera e radicale. I loro orientamenti in fatto di politica, economia, costumi, letteratura, arti visive e teatro, avevano condizionato la pratica dei giovani autori o degli artisti e il gusto del pubblico delle arti: Bloomsbury era stata la patria londinese dell'avanguardia nella vita e nell'arte prima, e dell'anticonformismo mondano ed elegante poi.

Così, «in or about December 1910, human character changed».²²

Nel 1910, infatti, *Manet and the Post-Impressionists*, la mostra organizzata da Fry e Clive Bell alle Grafton Galleries di Londra, aveva presentato al pubblico ancora digiuno di avanguardia un «New Movement», post-impressionista o, meglio, anti-impressionista, a cui Édouard Manet forniva una base rispettabile, Pablo Picasso e Henri Matisse lo sviluppo, Paul Cézanne il canone. Per Vanessa Bell la mostra aveva incoraggiato artisti e spettatori «to feel for oneself»;²³ per Clive Bell da allora in poi il pubblico dell'arte non avrebbe mai più domandato «che cosa rappresenta» ma «che fa in modo che io senta».²⁴ Virginia Woolf, allora a lavoro sul suo primo romanzo *The Voyage Out* (1915), aveva trovato le ragioni per ripudiare il realismo letterario e E.M. Forster aveva pubblicato *Howard's End* (1910). Intanto, quando dopo numeri di music hall e giocolieri, le stelle dei Balletti Russi Anna Pavlova e Michael Mordkin erano apparse per la prima volta al Palace Theatre, le signore in platea furono obbligate a togliersi il cappello per non nascondere alla visione nessun angolo della scena: una novità rivoluzionaria quanto trasformare l'impennaggio delle freccette, sport tipicamente britannico, in iconici copricapi piumati per i costumi della memorabile «morte del cigno» di Pavlova o per l'*Uccello di fuoco* della sua collega Tamara Karsavina.²⁵ E mentre i visitatori del British Museum o del Victoria and Albert si spingevano fino alle sale più remote, perché «any form in which an artist can express himself is legitimate»,²⁶ a teatro Pavlova aveva

¹⁹ «Does it not strike you that as much could be said of many collections of young or youngish people in many ages and many lands?», C. BELL, *Bloomsbury*, in ID., *Old Friends. Personal Recollection*, Chatto and Windus, London 1956, p. 142.

²⁰ C. REED, *Bloomsbury Rooms* cit., pp. 20-34.

²¹ L. WOOLF, *Old Bloomsbury*, in *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs and Commentary*, a cura di S. P. Rosenbaum, Toronto University Press, Toronto-Buffalo-London 1995, pp. 141-145.

²² V. WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, in ID., *Collected Essays*, vol. 1, a cura di L. Woolf, Hogarth Press, London 1966, p. 321.

²³ V. BELL, *Memoirs of Roger Fry*, in ID., *Sketches in Pen and Ink* cit., p. 130.

²⁴ C. HARRISON, *English Art and Modernism* cit., p. 64.

²⁵ V. WOOLF, *The Captain's Death Bed and Other Essays*, Hogarth Press, London 1981, pp. 191-192.

²⁶ C. HARRISON, *English Art and Modernism* cit., p. 64.

persuaso spettatori sconcertati che la danza era arte in movimento, seria quanto l'impegno filantropico dell'«eminente vittoriana» Florence Nightingale.²⁷

Agli Omega, Fry, Vanessa Bell e Duncant Grant avevano cominciato ad incorporare la qualità espressiva della forma in oggetti, arredi e decorazioni d'interni, ma anche in commissioni per il palcoscenico, per tutti e tre lo spazio privilegiato per verificare gli «emotional elements of design» isolati da Fry come costitutivi della qualità della forma e attivatori dell'esperienza estetica.²⁸ Nel 1913, per una produzione della prima stagione del Theatre du Vieux Colombier di Jacques Copeau a Parigi, una *Twelfth Night*, Grant aveva realizzato scenografie illusionistiche e costumi che, montando insieme tuniche, ventagli e scialli Omega, copricapi edoardiani, mantelli cromwelliani e braghe rinascimentali, combinavano alla pari rapporti formali e stili storici. E portavano allo scoperto il miracolo (e la contraddizione) della messa in scena, cioè l'illusione dell'equivalenza tra ciò che accade sul palcoscenico e l'evento immersivo del teatro.²⁹

Nel 1918, gli ambienti progettati da Fry per *Too Much Money* di Israel Zangwill all'Ambassador, nel West End, furono un successo.

Gli artisti-designer, avrebbe scritto nel 1934 Lee Simonson, il curatore della storica *International Exhibition of Theatre Art* al MoMA di New York, partecipano all'azione di interpretazione dell'esperienza umana che il teatro determina, per intensificarne i valori estetici, e costruiscono mondi effimeri che, calato il sipario, si riducono a mappe «of lost kingdoms whose rulers we have deposed». E poiché, come il pubblico che ne gode, sono del tutto disinteressati a conservare gli «originali» del loro lavoro (che è stato pagato da attori o produttori) progetti e disegni per le scene teatrali difficilmente trovano posto in musei e collezioni, le cui gerarchie, d'altra parte, metterebbero apertamente in crisi.³⁰ Per questo, forse, recentemente qualcuno ha di nuovo affermato che, tra gli anni '10 e gli anni '20, nessun artista britannico serio è mai stato incaricato di lavorare per il teatro?³¹

In ogni caso, i veri alleati degli artisti di Bloomsbury nella battaglia per il mondo nuovo furono i Balletti Russi: nel 1911 Virginia Woolf e Lytton Strachey si erano mescolati alla folla per vedere Anna Pavlova e Vaslav Nijinsky nel *Pavillion d'Armide* e Bell e Grant avevano imparato da Nijinsky, Pavlova e Karsavina le multiformi possibilità del movimento. Nel 1913, le leggendarie piroette di Nijinsky ispirarono a Grant la scandalosa figura maschile rovesciata del dipinto *Adam and Eve*, la cui eco, ha notato Christopher Reed, sarebbe rimasta viva negli «atleti» delle decorazioni d'interni degli anni '20 e '30. Danneggiata dalla piena del Tamigi del 1928, e oggi perduta, l'opera fondeva prestiti da Picasso e Matisse (ma anche da William Blake), con citazioni da Omega e dalle riviste illustrate e, naturalmente, dai Balletti Russi. Per la critica, Grant aveva deliberatamente sprecato il suo talento in una affettata sperimentazione, per Vanessa Bell i conservatori giudicavano qualunque distorsione della figura umana

²⁷ E. HALLER, *Virginia Woolf and Dance*, in *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*, a cura di M. Humm, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, p. 458.

²⁸ R. FRY, *Essay in Aesthetic*, in ID., *Vision and Design*, Chatto and Windus, London 1920, pp. 33-34.

²⁹ Le scene, aveva scritto Grant a Copeau, «meant to look flat but at the same time to give one a feeling of space», cfr. *Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshops 1913-1919*, a cura di A. Gerstein, catalogo della mostra (Courtauld Gallery, Londra, 18 giugno-20 settembre 2009), The Courtauld Gallery, London 2009, p. 153.

³⁰ L. SIMONSON, *Artists and Art-artists*, in *International Exhibition of Theatre Art*, a cura di L. Simonson, catalogo della mostra (MoMA, New York, 16 gennaio-26 febbraio 1934), MoMA, New York 1934, pp. 12-13. Il saggio, è utile ricordare, tradisce l'influenza del lessico estetico di Fry.

³¹ M. HUMM, *Bloomsbury and the Arts* cit., p. 53.

allarmante e sovversiva quanto la sodomia.³² «A me piacciono i gobbi e gli altri mostri. Io stesso sono un mostro dotato di sentimento e di sensibilità e so danzare come un gobbo», avrebbe annotato Nijinsky nel 1919.

La direzione dello scambio, però, era più intricata: nel 1912, Nijinsky e Léon Bakst avevano ideato le coreografie di *Jeux* studiando i movimenti di Grant durante una partita di tennis.³³ Nelle più fortunate pantomime del teatro comico britannico contemporaneo, lo sport costituiva un codice condiviso, familiare quanto l'intreccio delle tragedie doveva essere per gli antichi Greci, eppure, avrebbe scritto Virginia Woolf nel 1924, il pubblico sente la distanza tra «the religious dancing & the perfectly individualistic secular art natural to the English»: la comicità trita o il chiasso del music hall aveva l'effetto eccezionale di esaltare la combinazione perfetta di estasi sensuale e rigore, la serietà e la religiosità dei Balletti Russi.³⁴

Durante la guerra, gli Omega si trasformarono in uno spazio di resistenza pacifica, che sosteneva gli artisti rifugiati con *soirée*, concerti e spettacoli aperti al pubblico, allora orfano della stagione teatrale. Nel 1915, la messa in scena della *La boîte à joujoux* di Claude Debussy e di una *Bérénice* di Racine con gigantesche marionette disegnate da Grant furono due piccoli esperimenti d'avanguardia:³⁵ nel 1919, Fry avrebbe scritto che la forma di teatro ideale per gli artisti è lo spettacolo di marionette, perché «the designer reigns supreme [...] the performers are his own handiwork and display an unfailing obedience to his wishes».³⁶

Nel 1918, la compagnia di Diaghilev ritornò a Londra, con due nuove star, la danzatrice Lydia Lopokova e il coreografo Leonide Massine, e nuove produzioni – *Cleopatra*, *Le contes russes* e *Le soleil de nuit*, tutti di Massine con scene Robert Delauney e di Mikhail Larionov –, che Fry trovò stupefacenti. Dopo la guerra, se il pubblico salutava la nuova stagione dei Balletti Russi come l'immagine felice e nostalgica dell'innocenza perduta,³⁷ nei nuovi allestimenti Fry trovava la conferma del paradosso di andare a teatro per vedere gli esperimenti più interessanti e produttivi della pittura contemporanea. Larionov in particolare aveva confermato che la forma non è fine a se stessa ma enfatizza le connessioni e mette in chiaro le equivalenze tra l'arte e la vita, come spesso fa anche la letteratura.³⁸ Nel 1919, la *Boutique fantaque*, con scene di André Derain, fu lo spettacolo di maggior successo della stagione teatrale londinese: la storia era una satira dei costumi del mondo vittoriano, che il codice audace e rivoluzionario della danza di Lopokova e Massine rendeva allo stesso tempo incongrua, caricaturale ed emozionante. Le traduzioni di interni vittoriani nel lessico del postimpressionismo realizzate da Derain, poi, per Fry avevano la qualità di «rifrangere» il passato nei termini

³² *Letters of Vanessa Bell*, a cura di R. Marler, Pantheon Books, New York 1993, p. 162 e R. SHONE, *Bloomsbury Portraits* cit., p. 124.

³³ R. SHONE, *Bloomsbury Portraits* cit., p. 96.

³⁴ Così in un manoscritto inedito, preparatorio per il romanzo *Mrs Dalloway* (1925), cfr. E. HALLER, *Virginia Woolf and Dance* cit., p. 461.

³⁵ Poco documentati, gli spettacoli dell'Omega sono stati ricostruiti anche da C. DE MILLE, *Debussy at the Omega Workshops*, in *Cross-Channel Modernisms*, a cura di C. Davison, D. Ryan e J. Goldman, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 185-198.

³⁶ R. FRY, *M. Larionov and the Russian Ballet*, in *A Roger Fry Reader*, a cura di C. Reed, Chicago University Press, Chicago 1996, pp. 291-296.

³⁷ J. R. ACOCELLA, *The Reception of Diaghilev's Ballets by Artists and Intellectuals in Paris and London*, Tesi di Dottorato, Rutgers The State University of New Jersey 1984, p. 241 e E. HALLER, *Virginia Woolf and Dance* cit., p. 460.

³⁸ R. FRY, *M. Larionov and the Russian Ballet* cit., p. 291 e C. REED, *Literature and the Performing Arts*, in *A Roger Fry Reader* cit., pp. 281-282.

dell'estetica contemporanea. E il can-can con cui, durante lo spettacolo, Lopokova e Massine si trasformavano da bambole di porcellana in figure in gioioso delirio degne del corteggio di Dioniso, ogni sera mandava in estasi il pubblico.³⁹

Per Lopokova, Grant realizzò scenografie e costumi per *Togo, or The Noble Savage* (1923), per piccoli intermezzi al Coliseum (1924) e *The Postman* (1925), e diversi ritratti.

Alla morte di Diaghliev, nel 1929, il pubblico britannico era pronto a sostenere nuove compagnie di balletto come la Camargo Society, fondata dal critico e storico della danza Arnold Haskell e dalla ballerina Ninette de Valois. Intitolata a Marie-Anna de Cupid de Camargo, la danzatrice che nel XVIII secolo aveva superato le convenzioni di genere impressionando il pubblico parigino con salti, piroette e costumi di scena che di solito erano riservate ai danzatori maschi, la compagnia contava tra i soci fondatori Virginia e Leonard Woolf, Keynes come tesoriere, Lopokova come coreografa e Vanessa Bell come scenografa per le produzioni del 1932 e del 1934.

Ammirata, adorata, corteggiata e ricercata in qualunque riunione mondana, *femme fatale* suo malgrado, nel 1925 Lopokova diventò una "Bloomsberrie" sposando Maynard Keynes e Vanessa Bell la ritrasse in *Memoir Club*, il ritratto di gruppo innervato di relazioni formali e sentimentali del 1943.

Per questo nel 1927, Vanessa Bell aveva potuto ideare *Keynes-Keynes*, una *pièce* satirica con cori e danze per familiari e amici, che rileggeva la *Boutique fantaque* – e il suo straordinario can-can – nei termini chiassosi e ridicoli del music hall.⁴⁰ Col gusto del *nonsense* tipico di Bloomsbury, la *pièce* celebrava il potere dell'*alterità* come azione e militanza, critica etica e estetica delle convenzioni, agente provocatore del gusto e del comune senso del decoro, e luogo produttivo delle norme e forme di una nuova comunità, unita nella battaglia contro ogni autoritarismo in nome del valore dell'individuo. E "metteva in scena" la *teatralità* come naturale modalità di rappresentazione per l'originale, spiritosa, sfidante e a volte frivola, critica culturale che il gruppo esibiva come stile di vita da tre decenni e che il pubblico solo ora stava imparando a conoscere.⁴¹

Per la scrittrice modernista e precoce biografa del gruppo Mary Butts, negli anni '30 i Bloomsberries avevano fatto della cultura «their business».⁴²

3. *Famous Women*

Così, «instead of gay cascade of decorative art like the best Savona», Clark aveva avuto *Famous Women*,⁴³ un lavoro che istruiva divertenti relazioni, invitava al dialogo e allo scambio empatico, incoraggiava al rovesciamento delle convenzioni nella sfera domestica e in quella pubblica, e attaccava frontalmente le istituzioni della storia visuale della cultura come "storia delle arti maggiori" a cui Clark lavorava in quegli stessi anni:

³⁹ J. MACKRELL, *Bloomsbury Ballerina: Lydia Lopokova*, Weidenfeld & Nicolson, London 2008, p. 146.

⁴⁰ E. HALLER, *Virginia Woolf and Dance* cit., p. 460. La locandina della *pièce*, realizzata da Vanessa e conservata a Tilton, la residenza di campagna dei Keynes, è pubblicata in J. O. ROLLS, *The Bloomsbury Cookbook. Recipes for Life, Love and Art*, Thames & Hudson, New York 2014, p. 150.

⁴¹ Per la fortuna del gruppo negli anni '30, e i rischi della loro nuova esposizione pubblica sui giornali, le riviste e alla radio, cfr. almeno *Democratic Highbrow. Bloomsbury between Élite and Mass Culture*, a cura di M. Lops e A. Trotta, Mimesis, Milano 2017.

⁴² M. BUTTS, *Bloomsbury*, a cura di C. Bagg e N. Blondel, in «Modernism/Modernity» 5, 2, 1998, p. 34.

⁴³ K. CLARK, *Another Part of the Wood* cit., p. 248.

i suoi studi sui “geni” (maschi) della pittura del Rinascimento o sui temi della grande tradizione della storia figurativa occidentale (per esempio, il nudo femminile) infatti, negli anni '50 e '60 lo avrebbero reso il divulgatore di alto profilo più popolare del mondo anglosassone (e il bersaglio prediletto della critica femminista nella storia dell'arte dopo il '68).⁴⁴

Oggi, le ricerche di Hana Leaper e Diana Wilkins pubblicate in occasione della mostra del 2018, consentono di ricostruire il processo di elaborazione del *set* con una certa precisione, a cominciare dalle relazioni, contrastive, con qualche precedente illustre – le *Windsor Beauties* di Peter Lely, nella seconda metà del XVII secolo, le *Hampton Court Beauties* di Godfrey Kneller e i ritratti femminili dell’“inventore della celebrità” nella cultura britannica Joshua Reynolds nel XVIII secolo. O le connessioni, più ammiccanti, con modelli contemporanei, come la British Empire Exhibition di Wembley (1924), che prevedeva una sezione di *tableaux vivants* in cui attrici impersonavano le “bellezze” della storia, come Elena, Cleopatra e Beatrice, la regina Maria di Scozia, l'amante di Carlo II e l'amatissima attrice del XVII secolo Nell Gwynn, la “Lady Macbeth” più famosa del tempo di Reynolds Mrs Siddons e Miss America.

Tutte trovarono posto nel *set*.⁴⁵

Le suggestioni letterarie – da Virginia Woolf, per esempio (anche lei, tra l'altro, nel *set*) – dovevano aver guidato gli artisti nella scelta almeno di Jane Austen, Emily Brontë, Emily Barrett Browning, Dorothy Osborne e Madame de Staël e Christina Rossetti. Sarah Churchill, invece, l'influente consigliera della regina Anna, aveva avuto la sua prima biografia moderna nel 1927 nella serie *Representative Women*, la collana curata dagli “amici” di Bloomsbury Francis Birrell e Vita Sackville-West, dove era apparsa anche una vita di Cristina of Svezia.⁴⁶ Cristina, come Greta Garbo che le aveva dato il volto nel film del 1933, entrò nel curioso catalogo di *Famous Women*.

Distinte in sezioni fluide e porose come i confini culturali del Bloomsbury Group, le donne del *set* hanno in comune identità complesse (qualche volta nascoste dietro pseudonimi) istruite da ruoli professionali o pubblici, più o meno ufficiali, e da costumi (sessuali) anticonformisti, hanno qualità – talento, ambizione, autonomia, spesso potere e, se necessario, spietatezza – che rovesciano lo schema tradizionale del fascino femminile fondato sulla grazia e la mitezza.

Intrecciando modelli iconografici e letterari con esperienze personali e ricordi familiari, poi, il *set* è una vera genealogia artistica, intermediale e sentimentale di Bloomsbury, come dimostra, nella sezione «Dancers and Actresses», il ritratto di Ellen Terry. Inserito tra Sarah Bernhardt (di cui Grant aveva ascoltato la voce registrata a Parigi, nel 1906),⁴⁷ La Camargo, Mrs Campbell (che Vanessa Bell aveva amato in *Hedda Gabler*,

⁴⁴ Per Griselda Pollock, *The Nude: A Study of Ideal Art* (1956) fu «the arch-enemy» della critica femminista alle istituzioni della storia dell'arte, G. POLLOCK, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, Routledge, London 2007, p. 21. *Civilization*, la serie di documentari televisivi sulla storia dell'arte per le emittenti britanniche ATV e BBC (poi pubblicate in volume) realizzate da Clark nel 1969, per la storica dell'arte Mary Beard è ancora imbarazzante, M. BEARD, *Civilisations: How Do We Look/The Eye of Faith*, Profile Books, London 2018.

⁴⁵ H. LEAPER, *The «Famous Women Dinner Service»* cit. e *Famous Women*, a cura di H. Leaper, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 30 novembre 2017, https://www.britishartstudies.ac.uk/media/_file/articles/famous-women-revised.pdf (url consultato l'8/9/2020).

⁴⁶ H. LEAPER, *The «Famous Women Dinner Service»* cit.

⁴⁷ *Famous Women*, «Dancers and Actresses» cit., n. 1, e F. SPALDING, *Duncan Grant: A Biography*, Pimlico, London 2011, p. 49.

nel 1922),⁴⁸ Eleonora Duse (nel 1923 sulla copertina di «Time» e a teatro, a Londra, con *La signora del mare*),⁴⁹ Greta Garbo, Nell Gwynn, Mrs Jordan, Mrs Langtry (che Virginia Woolf doveva aver visto a teatro),⁵⁰ Pavlova, Sarah Siddons e Maria Taglioni, il ritratto richiama direttamente la “storia familiare” di Bloomsbury. E non solo perché era modellato su una fotografia scattata all’attrice da Julia Margaret Cameron, zia di Vanessa e Virginia, e pioniera della fotografia (e delle donne artiste di successo) del mondo vittoriano.

Nel 1928, infatti, affascinata dalla vita e dalla fama di Terry (non l’aveva mai vista recitare, ma la immaginava riempire la scena come il sole oscura i fanali elettrici),⁵¹ Virginia Woolf le aveva dedicato *Freshwater*, il suo unico testo per il teatro.

Ambientato sull’isola di Wight alla metà del XIX secolo, quando la baia e il villaggio di Freshwater erano il rifugio degli intellettuali vittoriani, il testo era un breve apologo sull’arte e la vita e una commedia spassosa su una generazione di artisti che la battaglia del Modernismo contro l’eredità del passato aveva reso, temporaneamente, *out-of-date*.⁵² L’azione si svolge nello studio del pittore Charles Frederick Watts, in cui la fotografa Julia Margaret Cameron, in partenza per l’India con il marito, il filosofo Charles Cameron, inganna l’attesa costringendo il suo ospite e il poeta Alfred Tennyson – entrambi dotati di un «sense of their own personalities» spesso quanto le loro barbe –⁵³ a posare sepolti sotto drappaggi posticci e finti diademi per le immagini allegoriche della loro arte, al motto di «truth which is beauty and beauty which is truth». ⁵⁴ In questa piccola comunità Ellen Terry, allora giovane moglie e musa suo malgrado di Watts, porta scompiglio: dopo ore di immobilità come modella per la personificazione della Modestia, rifiuta di posare come Musa alata della Poesia (nonostante le ali di tacchino che, per amore di verosimiglianza, la Cameron le aveva procurato), si precipita fuori dallo studio e tradisce il conformismo vittoriano e l’ambiguità dei suoi simboli per un salto nel futuro. Con John Craig, un vero marinaio di una vera nave (ma anche il solo personaggio d’invenzione della commedia) Terry parte per un luogo dove nulla sta per qualcos’altro e si pranza con salsicce e aringhe affumicate: Bloomsbury, WC1, Londra.

Il 18 gennaio del 1935, *Freshwater* fu rappresentata davanti a più di ottanta ospiti tra amici e parenti, nello studio di Vanessa Bell al n.8 di Fitzroy Street, con Bell nei panni di Julia Cameron, Grant in quelli di Watts e la loro figlia (e aspirante attrice e scrittrice per il teatro) Angelica Garnett come Terry.

Lo spazio era spettrale ed elettrizzante: da un minuscolo ingresso e un piccolo corridoio, si arrivava ad una sala dalle pareti di pietra e finestre altissime miste a specchi. Una porta di vetro verde, un passaggio con il pavimento di metallo e il soffitto con tasselli di vetro smerigliato conducevano in una prima stanza – lo studio di Vanessa, e nello studio vero e proprio, occupato da Grant. L’ambiente era illuminato da est ed ingombro di sedie e divani, vecchie lampade a gas, una stufa dallo zoccolo di ceramica e un camino

⁴⁸ *Famous Women*, «Dancers and Actresses» cit., n. 3, e *Letters of Vanessa Bell* cit., p. 268.

⁴⁹ *Famous Women*, «Dancers and Actresses» cit., n. 4.

⁵⁰ *Ivi*, n. 8.

⁵¹ S. PUTZEL, *Virginia Woolf and Theatre*, in *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts* cit., p. 441.

⁵² L. WOOLF, *Sowing. An Autobiography for the Years 1880-1904*, Hogarth Press, London 1966, p. 169.

⁵³ R. FRY, *Mrs Cameron’s Photographs*, in J. M. CAMERON, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, Chatto and Windus, London 1973, p. 25.

⁵⁴ V. WOOLF, *Freshwater. A Comedy*, a cura di L. Ruotolo, San Diego-New York-London, Harcourt 1976, p. 27.

assai elaborato, accanto al quale Grant aveva appoggiato un Buddha cinese, un gesso, e, per un certo tempo, una copia della *Natività* di Piero della Francesca della National Gallery. Ci avevano lavorato Augustus John, il pittore dalla vita disordinata con cui Grant aveva viaggiato, Walter Sickert, il pioniere dell'arte moderna poi convertito alla Royal Academy, e James McNeill Whistler, il più radicale degli artisti vittoriani e il banditore della *Ten 'o Clock Lecture*, l'aspra requisitoria a favore dell'autonomia dell'arte dalle sue stesse istituzioni.

Quella sera, Grant dipinse il ritratto a pastello di Angelica in costume e gli ospiti si abbandonarono alla rilassata e produttiva convivialità che istruiva le frivole eppure serissime, scene per un mondo nuovo della «Bloomsbury nation». Che ancora ci attraggono.⁵⁵

⁵⁵ F. DE GIOVANNI, *Citizens of the Bloomsbury Nation*, in *Democratic Highbrow* cit., pp. 29-36.