Rodin e i danzatori del re Sisowath

La danza apsara, lo sguardo di uno scultore e la musica khmer

Gianluca Di Donato

Rodin e i danzatori del re Sisowath

Marsiglia, 1906

Tra il 15 aprile e il 18 novembre 1906 si tenne a Marsiglia l'Esposizione coloniale nazionale, organizzata da Jules Charles-Roux, presidente dell'Union coloniale e della Compagnie générale transatlantique. La Francia coloniale era allora al culmine della sua espansione e in Cambogia esercitava il protettorato dal 1863. In quell'occasione il re Sisowath, incoronato da poco più di due anni, fu ricevuto con solennità; lo accompagnava il balletto reale, una quarantina di danzatrici che avevano compiuto il viaggio da Phnom Penh.

Nel luglio di quell'anno la compagnia si fermò a Parigi per una serata eccezionale al teatro del Pré-Catelan, nel Bois de Boulogne. Fra i tantissimi spettatori estasiati ce n'era uno che avrebbe reso storico quel momento: Auguste Rodin, uno dei massimi scultori a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

La rivelazione

Rodin fu colpito dalla natura senza tempo e universale dei movimenti di questa danza, in cui vide, in una forma d'arte per lui relativamente sconosciuta, la manifestazione del principio universale dell'«unità della natura» attraverso il tempo e lo spazio. L'incontro fu un tale shock che iniziò subito una prima serie di disegni, studi sui movimenti e sui drappeggi femminili. Soggiogato, chiese di raggiungere le danzatrici nella villa dove risiedevano, per catturare alcune pose.

Ma le danzatrici erano attese e dovevano tornare a Marsiglia. Così, senza ulteriori riflessioni, Rodin lasciò tutto per seguirle. Partì con una fretta tale da dimenticare il materiale da disegno: i negozi di belle arti erano chiusi, e dovette chiedere a un droghiere della carta da imballaggio su cui disegnare[1].

---

[1] Frederic V. Grunfeld, Rodin: A Biography, New York, Henry Holt, 1987 (fatto riportato anche in Robert Jackson Wood, «Rodin and the Royal Ballet of Cambodia», BAM Blog, 29 aprile 2013). Lo scultore raccontò: «tutti i negozi di materiale per artisti erano chiusi, e fui costretto a rivolgermi a un droghiere perché mi vendesse della carta da imballaggio su cui disegnare» (trad. dell'autore).

Che cosa aveva visto

Ma che cosa aveva visto il grande scultore francese? Uno spettacolo di danze *apsara*, una fra le più antiche e nobili espressioni dei Khmer cambogiani. Fra le considerazioni che lo scultore rilasciò a George Bois per «L'Illustration» del 28 luglio di quell'anno si legge[2]:

> «Queste danzatrici khmer ci hanno dato tutto ciò che l'Antico può contenere, perché è impossibile portare l'arte divina così in alto.»

Rodin trovò in quelle danze la purezza e la bellezza universale che aveva scoperto nello studio dei Greci, e fu affascinato dalla spiritualità di quest'arte millenaria, nella quale le *apsara*, danzatrici celesti, sono le messaggere del re degli dèi e degli antenati. In una settimana eseguì circa centocinquanta disegni, trascrivendo o interpretando le pose del balletto con una evidente attenzione per le braccia e per le mani; più tardi li colorì all'acquerello.

La danza apsara

La danza apsara

Sulle pareti dei templi di Angkor i bassorilievi mostrano innumerevoli figure femminili in pose diverse e con elaborati copricapi: sono le *apsara*, interpreti dell'omonima danza, che è parte fondamentale della cultura cambogiana.

Secondo la mitologia indù e buddista le *apsara* erano ninfe celesti, scese sulla terra per offrire ai re e, prima ancora, agli dèi la loro danza. Il nome viene dal sanscrito e significa «colei che si muove nelle acque». Erano ritenute esseri tanto potenti che al loro fascino era impossibile resistere; venivano infatti usate anche per sedurre i mortali ritenuti pericolosi dagli dèi. Secondo la leggenda nacquero dalla zangolatura dell'Oceano di Latte, episodio della mitologia indù narrato su un bassorilievo di circa 49 metri nella galleria orientale di Angkor Wat.

Da Jayavarman II a Jayavarman VII

Secondo la leggenda, Jayavarman II, che nell'802 fondò l'impero khmer, ricevette il regno da Indra, re degli dèi, insieme a danzatrici *apsara* perché insegnassero quest'arte al suo popolo. Alcune iscrizioni attestano la presenza di danzatrici nei templi già dal VII secolo.

---

[2]George Bois, «Le sculpteur Rodin et les danseuses cambodgiennes», «L'Illustration», n. 3309, 28 luglio 1906, pp. 64-65.

Angkor fu per oltre sei secoli il centro dell'impero khmer, e sul solo tempio di Angkor Wat si contano circa duemila raffigurazioni di *apsara*. Al tempo di Jayavarman VII, committente del Ta Prohm e del Bayon, le stele dei templi registrano centinaia di danzatrici: 615 al Ta Prohm e circa mille a Preah Khan.

Funzione sacra e distruzione

La danza aveva una funzione sacra: come rituale di stato caratterizzava la vita religiosa della famiglia reale e veniva usata nei riti propiziatori per ottenere buoni raccolti, e così per molti secoli. Tanta era la stima per le *apsara* che, secondo la tradizione, alla conquista di Angkor da parte dei siamesi, nel 1431, un gruppo di danzatrici fu portato in Thailandia.

I Khmer usarono le *apsara* anche come motivo decorativo: nei templi di Angkor sono raffigurate migliaia di volte, in pose sempre diverse, e la loro iconografia gioca costantemente su un doppio registro. Il piede saldo sul suolo rimanda alla dimensione terrena del rito; il disegno sinuoso delle braccia, sciolto nello spazio, allude invece a una natura ultraterrena. Con un solo corpo, in sostanza, la figura dell'apsara mette in scena la soglia fra l'umano e il divino.

Fra il 1975 e il 1979, sotto la dittatura dei Khmer rossi di Pol Pot, furono eliminati, secondo le stime, fra l'80 e il 90 per cento dei danzatori e dei musicisti cambogiani, e con loro le altre persone identificate come «artisti». I pochi superstiti ripresero a riunirsi subito dopo la caduta del regime, nel 1979, per ricostituire il balletto.

Il lungo apprendistato

La danza *apsara* è lenta e ipnotica, come si addice alla sua origine di danza ammaliatrice. Le danzatrici vengono addestrate fin da bambine, perché occorrono molti anni per apprendere tutti i gesti e la flessibilità delle mani va acquisita in tenera età. Generalmente si comincia a sette anni; ne occorrono poi sei per apprendere tutte le posizioni e fino ad altri sei per raggiungere la maturità artistica.

Ogni gesto, o posizione delle mani, ha un preciso significato e serve a raccontare una storia. Si tratta di un vero alfabeto, che le stime correnti fanno ammontare a più di millecinquecento gesti per le sole mani, mentre le dita, sinuose, si piegano all'indietro.

Questa, per grandi linee, è la storia delle *apsara*. Partendo dalle considerazioni di Rodin, ma soprattutto dai suoi disegni, si entrerà ora nello specifico di gestualità, musica e ritmo.

Lo sguardo di Rodin

Rodin e l'esotismo

Come osserva Christina Buley-Uribe, studiosa dei disegni di Rodin[3], l'esotismo non lo interessava affatto: ciò che egli ritrovava in quelle danze era un gusto antico, essenziale, impregnato di valore sacro e simbolico.

Rodin vide le danzatrici del re Sisowath per la prima volta nel luglio del 1906 a Parigi, e poi le seguì a Marsiglia. Nei giorni seguenti dichiarò[4]:

> «Le ho contemplate in estasi... Che vuoto mi hanno lasciato! Quando sono partite sono rimasto nell'ombra e nel freddo. Ho creduto che si fossero portate con sé la bellezza del mondo.»

Il movimento al centro dei disegni

L'aspetto preponderante dei circa centocinquanta disegni è la funzionalità di linee e colori alla resa plastica del movimento, che ne diventa il vero protagonista. Rodin concentra su di esso tutta l'attenzione ed evita di riprodurre, per esempio, la preziosità degli abiti, che venivano cuciti su misura direttamente addosso alle danzatrici. Il gesto diventa così la chiave di lettura del mistero religioso di queste danze.

Nelle due interviste, rilasciate pochi giorni dopo la partenza delle danzatrici, lo scultore ricostruisce con dovizia di particolari i princìpi di base dell'arte coreutica khmer; da qui prenderà avvio l'illustrazione della sua visione della danza *apsara*. Per Rodin il movimento era l'aspetto fondamentale della sua lettura, e lo coglieva sia sull'asse orizzontale delle braccia:

Braccia e gambe

> «Le braccia producono un movimento serpentino che si trasmette da una mano all'altra passando per le scapole. Questo movimento appartiene solo

---

[3]Cristina Buley-Uribe e Antoinette Le Normand-Romain (a cura di), Auguste Rodin. Dessins et aquarelles des danseuses cambodgiennes, Parigi, Hazan, 2006.

[4]Jacques Vilain et al. (a cura di), Rodin et les danseuses cambodgiennes: sa dernière passion, Parigi, Éditions du musée Rodin, 2006.

> all'Estremo Oriente, noi lo ignoriamo, non l'abbiamo mai visto: cioè quando un movimento del braccio sinistro forma un arco concavo, l'altro forma un arco convesso, e queste braccia, le danzatrici le fanno oscillare, e il lampo del movimento passa attraverso le scapole.»

sia su quello verticale, evidenziando «una serie di movimenti che le danzatrici ottengono piegandosi sulle loro gambe, come se tutto il corpo affondasse e si rialzasse gradualmente per mezzo di scosse impercettibili»[5].

I ruoli della danza khmer

Questi movimenti ondulatori delle braccia e delle gambe piegate, di cui parla Rodin, nella codificazione della danza khmer si chiamano rispettivamente *vong dai* e *leam*. Entrambi hanno una funzione espressiva, oltre a costituire il *khnat*, cioè la posizione di base dei diversi ruoli.

Dal forte impatto emotivo, i due movimenti rappresentano, a seconda della loro ampiezza, i quattro ruoli principali della danza khmer: la scimmia (*sva*), con movimenti molto ampi e veloci; il demone gigante (*yeak*), con movimenti altrettanto ampi ma meno veloci e più energici; l'uomo nobile (*neayrong*), caratterizzato da movimenti delicati, appena accennati sulle spalle; la donna (*neang*), che assume gesti piccoli, sinonimo di gentilezza.

Il volto neutro, il linguaggio delle mani

Uno degli aspetti ricorrenti dei disegni cambogiani di Rodin è la neutralità del volto, spesso rappresentato da un semplice ovale. Il dato non è casuale: come scrive Chan Moly Sam[6], studiosa di danza khmer, «la tradizione della danza di Corte prescrive che la faccia delle danzatrici rimanga neutrale e che emozioni ed espressioni siano comunicate con le mani»[7].

Se nella tradizione coreutica e teatrale indiana il linguaggio delle mani si chiama *mudra*, nella danza di Corte cambogiana i gesti sono noti con il termine generico di *kbach*, «gesto, movimento»: un autentico linguaggio delle mani. Lo stretto rapporto fra il gesto e il senso poetico e sacro della danza è riassunto dalle parole di un *kru*, un maestro di danza cambogiano: «Ridere con la bocca è umano, ridere con le mani è di origine divina».[8]

---

[5]Intervista di Georges Bourdon, «Le Figaro», 1° agosto 1906.

[6]Chan Moly Sam (Phnom Penh, 28 ottobre 1953).

[7]Chan Moly Sam, Khmer Court Dance: A Comprehensive Study of Movements, Gestures, and Postures as Applied Techniques, Newington (CT), Khmer Studies Institute, 1987.

I kbach a una mano

Esistono sette *kbach* eseguiti con una sola mano; due di essi, il *kbach lear* e il *kbach ceep*, simboleggiano l'unione equilibrata degli opposti: maschio e femmina, positivo e negativo. Nel *kbach lear* la mano aperta ha il palmo rivolto all'esterno e il pollice piegato, con le altre dita ravvicinate e tese verso l'alto; nel *kbach ceep* pollice e indice sono uniti e le altre dita restano aperte e tese. «E quelle articolazioni delle dita che possono allungarsi flessibilissime e che in più hanno la facoltà di tremare quando vogliono», scrive Rodin[9].

Tra il movimento delle mani e quello del resto del corpo corre un rapporto strettissimo, funzionale al significato del gesto. Il polso, in particolare, ha un'importanza enorme perché governa il gomito che lo segue: polso e gomito lavorano di continuo sia per evitare ogni tensione e ogni ostacolo al movimento delle dita di cui parla Rodin, sia per far risaltare il movimento espressivo delle mani nelle varie posizioni dei *kbach*.

Scosse, sussulti, lampi

Tutto questo spiega che cosa Rodin intendesse con «scosse e sussulti» e con «lampi di movimento». Lo scultore francese faceva riferimento a quei micro-impulsi, intensi e carichi di energia, che aveva percepito nell'azione danzante e che riportò nei suoi disegni, creando una sorta di «estetica del frammento che ci consente ancora oggi di guardare alla danza khmer partendo da elementi tecnici precisi che trovano poi un riscontro puntuale nella codificazione elaborata dagli stessi artisti cambogiani»[10].

Religione e musica

> «Il sacro concede sempre spazio all'espressione del bello e dell'amore. [...] Tutto ciò è indice di un continuum nella tradizione della Cambogia, un paese dove non esiste una linea di confine invalicabile tra naturale e soprannaturale, religione e magia, brahmanesimo e buddismo, e dove il sacro concede sempre spazio all'espressione della bellezza e dell'amore oggi come ieri.»

---

[8]Massima tradizionale attribuita a un maestro di danza di Corte cambogiano, di ampia circolazione nella letteratura divulgativa sulla danza khmer.

[9]Georges Bourdon, «Le Figaro», 1° agosto 1906 (vedi nota 5).

[10]AA.VV., Musiche e danze della Cambogia, a cura di Giovanni Giuriati, Torino, Ricordi/Settembre Musica, 2003, p. 147.

Queste parole di Saveros Pou[11] confermano ciò che Rodin aveva letto nei movimenti delle danzatrici dal punto di vista spirituale. Lo scultore stesso, del resto, scrisse[12]:

> «Queste danze sono religiose. Non ho mai distinto l'arte religiosa dall'arte. Quando la religione si perde, anche l'arte è persa. Tutti i capolavori greci, romani, tutti i nostri capolavori sono religiosi.»

Il livello religioso della lettura di Rodin, ovviamente, non va inteso in chiave confessionale ma trascendente: ne è prova il fatto che arte e religione si fondono perfettamente nel suo pensiero, ciascuna integrando l'altra. Lo conferma proprio il ruolo che la musica, e quindi la danza, svolge in Cambogia verso la dimensione spirituale. La musica è strettamente connessa alla sfera del sacro, sia perché è presente in ogni cerimonia, sia soprattutto perché la sua bellezza, pur priva di contenuto religioso, è considerata un dono alla divinità e dunque, come tale, sacra.

La musica

Il pinpeat

Non tutta la musica khmer possiede questo valore: ci si riferisce soprattutto ai generi *pinpeat* e *phleng khmer*, nei quali la componente sacra è molto forte.

Il *pinpeat* deriva, secondo la maggior parte dei musicologi cambogiani, dall'unione dei termini *pin*, l'arpa dei templi di Angkor, e *peat*, che indica genericamente gli strumenti a percussione. È un genere che prevede un complesso di cinque strumenti[13], formato da percussioni, intonate e a intonazione indeterminata, e da uno strumento ad ancia doppia[14]. Gli strumenti fondamentali sono *roneat ek*, *sralai* (che imita la voce umana), *kong thom*, *samphor* e *skor thom*.

---

[11]Saveros Pou (Phnom Penh, 24 agosto 1929 – Villeneuve-Saint-Georges, 25 giugno 2020), linguista francese di origine cambogiana, specialista della lingua e della civiltà khmer, già direttrice di ricerca al CNRS di Parigi.

[12]Jacques Vilain et al. (a cura di), Rodin et les danseuses cambodgiennes: sa dernière passion, cit.

[13]Ai quali abitualmente se ne aggiungono altri: roneat thoung, kong touc e chhing.

[14]Alcuni di questi strumenti sono già raffigurati sui bassorilievi dei templi di Angkor.

Questo genere si ascolta a Palazzo, negli spettacoli teatrali e anche nelle pagode: nei templi buddisti si trova spesso un'orchestra *pinpeat*, a conferma del forte legame fra la musica e l'aspetto sacro.

Il phleng khmer

Il *phleng khmer* è il più autenticamente khmer fra tutti i generi, non avendo alcuna analogia con quelli dei paesi limitrofi. Comprende due tipi di formazione, *boran* e *samay*. La prima, oggi molto rara, è composta da una viella a tre corde (*tro khmer*), da un liuto (*chapey dang veng*), da uno strumento ad ancia (*pey ar*) e da un gruppo di tamburi (*skor day*). La seconda, oggi molto in voga, comprende, oltre alla viella, anche la voce, la cetra (*takhe*) e il salterio (*khim*).

È il genere per antonomasia delle nozze, che sono fra i riti più elaborati della Cambogia e possono durare anche tre giorni. Un altro uso è quello in ambito terapeutico, nella trance e nella possessione.

La musica nelle parole di Rodin

Anche della musica parla Rodin nelle sue riflessioni sulla danza khmer, con espressioni calzanti e chiare, che danno il senso di ciò che può aver ascoltato[15]:

> «Anche la musica è ammirevole. Nessun'altra potrebbe accompagnare queste danze. E la cantante con quella voce acuta che si alza su un unico tono, che non flette la linearità, e che rimane sospesa, come quella della piccola allodola, accentuata dal suono sordo del tam-tam che scandisce tutto.»

Ritroviamo in queste parole alcune componenti fondamentali dei due generi di cui si è detto, in primo luogo il tam-tam degli strumenti a percussione e della voce. Rodin sottolinea l'unicità di questa musica nell'accompagnare la danza e parla di un «tono unico», che possiamo provare a intendere come una nota ferma, tenuta oppure, molto più probabilmente, come l'apparente staticità armonica legata alla completa diversità dei modi cambogiani rispetto all'armonia occidentale a cui Rodin era abituato.

Una nota ferma?

La prima ipotesi può essere presa in considerazione se si guarda a ciò che scrive l'etnomusicologo statunitense Mantle Hood[16]:

---

[15] Jacques Vilain et al. (a cura di), Rodin et les danseuses cambodgiennes: sa dernière passion, cit.

> «La melodia fissa si presenta di solito con suoni relativamente lunghi e, spesso, ma non sempre, con un ritmo abbastanza semplice. I suoni della melodia fissa forniscono una base che ogni strumento può riempire con proprie melodie idiomatiche.»[17]

Va però precisato che Hood non si riferisce a una voce umana, ma a un procedimento di improvvisazione simultanea di più strumenti melodici.

Modi e intonazione

La seconda possibilità è che Rodin fosse rimasto colpito dal sistema modale della musica cambogiana, completamente diverso dal nostro sistema temperato. Dal punto di vista tecnico-musicale la musica cambogiana, e un po' tutta quella del Sud-Est asiatico, si caratterizza per l'uso di scale pentatoniche ed eptatoniche a intonazione variabile.

La variabilità dipende dai diversi modi di accordare gli strumenti, poiché manca un diapason oggettivo di riferimento; in certi casi ciò fa sì che alcuni strumenti siano usati soltanto in determinate orchestre. È il caso degli strumenti di bronzo, che vengono accordati secondo il committente dell'orchestra. Le scale possono andare da quelle equalizzate, con intervalli tutti della stessa ampiezza, a scale più o meno simili alle nostre diatoniche.

Gli intervalli

Quando la scala è eptatonica ed equalizzata, la divisione dell'ottava in sette parti uguali produce intervalli di circa 171 centesimi, più ampi del nostro semitono (100) e più piccoli del nostro tono (200). I musicisti khmer non hanno mai formulato ipotesi teoriche in tal senso; anzi, manca qualunque base teorica, essendo la pratica di trasmissione orale.

Secondo Giovanni Giuriati è possibile individuare, nella musica khmer, tre tipi di intervalli combinati in modo differente nella scala[18]: uno «stretto», corrispondente all'incirca al nostro semitono; uno «medio», quasi simile al tono; uno «largo», leggermente più ampio del tono.

---

[16]Mantle Hood (24 giugno 1918 – 31 luglio 2005), etnomusicologo statunitense, aprì negli anni Cinquanta e Sessanta un nuovo approccio allo studio della musica e creò all'Università della California, Los Angeles, il primo programma universitario americano dedicato all'etnomusicologia.

[17]M. Hood, «Improvisation in the Stratified Ensembles of Southeast Asia», in «Selected Reports in Ethnomusicology», II/2, 1975, p. 26.

[18]Giovanni Giuriati, «Musica tradizionale Khmer», in «Quaderni di Musica/Realtà», 1993.

Risonanze

Un effetto sconosciuto

È facile immaginare l'effetto che una musica così diversa dalla nostra, unita a una danza altrettanto differente, abbia prodotto su Rodin e su tutti gli spettatori in quel luglio del 1906. La novità, in un'arte così antica e trasmessa oralmente, fu per lo scultore una rivelazione che si tradusse in quei centocinquanta lavori, i quali vanno letti in un'ottica diversa da quella con cui si leggono le altre opere di Rodin.

Quella novità assoluta, che nel suo aspetto sacro, inteso come arte, si traduce in immagini enigmatiche ma di grande potenza espressiva, trova conferma anche nelle parole del filosofo tedesco Georg Simmel[19], che a proposito dell'opera di Rodin scrive[20]:

Il corpo come volto

> «Rodin ha conferito il carattere di un volto all'intero corpo; i volti delle sue figure sono spesso meno marcati e individualizzati e tutto il movimento spirituale, tutta l'energia che irradia dall'anima e dalle sue passioni, che normalmente trovano modo di palesarsi nel volto, si manifestano nel piegarsi e nello stirarsi del corpo, nelle vibrazioni e nei fremiti che ne percorrono la superficie, nelle emozioni che dal centro dell'anima si traducono nei sussulti e negli inarcamenti di questi corpi.»

Rilke e Hofmannsthal

Una considerazione analoga farà il poeta di lingua tedesca Rilke[21], quando nel 1907 scriverà a Rodin: «I vostri strumenti [...] evocano la santa scrittura di questi movimenti dell'anima». Rodin non fu il solo a cogliere nella danza *apsara* la novità e il fascino del movimento. Nello stesso 1906 Hugo von Hofmannsthal, in un breve scritto sulla danzatrice americana Ruth St. Denis[22], scriveva:

---

[19]Georg Simmel (Berlino, 1° marzo 1858 – Strasburgo, 26 settembre 1918), considerato uno dei padri fondatori della sociologia, insieme a Émile Durkheim e Max Weber.

[20]Citato in Dominique Jarrassé, Rodin, Santarcangelo di Romagna, Keybook/Rusconi, 2002, p. 201.

[21]Rainer Maria Rilke (Praga, 4 dicembre 1875 – Val-Mont, Glion, 29 dicembre 1926), poeta e scrittore austriaco di origine boema, considerato uno dei più importanti poeti di lingua tedesca del XX secolo.

[22]Ruth St. Denis (Newark, 20 gennaio 1879 – Hollywood, 21 luglio 1968), pioniera della danza moderna americana.

> «Ruth St. Denis inizia la sua danza. Sono movimenti. Sono movimenti che trapassano l'uno nell'altro in un ininterrotto tutto fluire ritmico. È la stessa cosa che si è vista danzare dalle piccole giavanesi nel 1889 a Parigi, e quest'anno dalle danzatrici del re di Cambogia.»[23]

Conclusione

Rodin, in un'epoca ricca di fermenti, di novità, di sperimentazioni e di ricerca, trova nell'antica arte coreutica khmer una potenza drammatica e un senso del sacro pari a quelli che la grande tradizione occidentale, con Michelangelo, Bernini, Canova e, prima ancora, con l'arte greca, aveva espresso nella perfezione assoluta. Nel luglio del 1906 vide quella perfezione personificata in danzatrici provenienti da una civiltà lontana e sconosciuta, capaci di parlare, ridere e piangere con le sole mani e di dare al corpo una capacità di recitazione che il balletto occidentale dell'Ottocento non conosceva.

Solo con il ballerino Vaslav Nijinsky[24] rivedrà, nel 1912, un «corpo che esprime quello che vuole lo spirito», ritrovando la magia e la potenza drammatica che sei anni prima aveva visto nella danza *apsara*.

---

[23]Hugo von Hofmannsthal, L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914, Milano, Adelphi, 1991. La data «1889» per le danzatrici giavanesi corrisponde all'Esposizione universale di Parigi di quell'anno, alla quale parteciparono; il passo è qui riportato secondo l'edizione italiana citata.

[24]Vaslav Nijinsky (Kiev, 1889 o 1890 – Londra, 8 aprile 1950), ballerino e coreografo russo di origine polacca, celebre per il virtuosismo e per l'intensità delle sue caratterizzazioni. La data di nascita è incerta; la lapide reca il 28 dicembre 1889, vecchio stile.

Bibliografia

BOIS, George, «Le sculpteur Rodin et les danseuses cambodgiennes», «L'Illustration», n. 3309, 28 luglio 1906, pp. 64-65.

BULEY-URIBE, Cristina e Le Normand-Romain, Antoinette (a cura di), Auguste Rodin. Dessins et aquarelles des danseuses cambodgiennes, Parigi, Hazan, 2006.

CHAN MOLY SAM, Khmer Court Dance: A Comprehensive Study of Movements, Gestures, and Postures as Applied Techniques, Newington (CT), Khmer Studies Institute, 1987.

GIURIATI, Giovanni, «Musica tradizionale Khmer», in «Quaderni di Musica/Realtà», 1993.

GIURIATI, Giovanni (a cura di), Musiche e danze della Cambogia, AA.VV., Torino, Ricordi/Settembre Musica, 2003.

GRUNFELD, Frederic V., Rodin: A Biography, New York, Henry Holt, 1987.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914, Milano, Adelphi, 1991.

HOOD, Mantle, «Improvisation in the Stratified Ensembles of Southeast Asia», in «Selected Reports in Ethnomusicology», II/2, 1975.

JARRASSÉ, Dominique, Rodin, Santarcangelo di Romagna, Keybook/Rusconi, 2002.

VILAIN, Jacques et al. (a cura di), Rodin et les danseuses cambodgiennes: sa dernière passion, Parigi, Éditions du musée Rodin, 2006.

WOOD, Robert Jackson, «Rodin and the Royal Ballet of Cambodia», BAM Blog, 29 aprile 2013.