

Susanne Franco

*Rappresentazioni oltre la scena.
Studi di genere e storia della danza in Italia*

Gli studi di danza in Italia si sono affermati in ambito accademico a partire dalla prima metà degli anni Novanta del Novecento e a tutt'oggi, malgrado un interesse crescente anche da parte dell'editoria, hanno un'esistenza marginale e instabile, quasi del tutto limitata ai dipartimenti di spettacolo, dove fiancheggiano gli studi teatrali, più di rado quelli musicologici e solo sporadicamente quelli storici o antropologici. A livello internazionale, pur essendo la situazione alquanto sfaccettata con molte realtà simili a quella italiana, in alcuni contesti, in particolare in area anglosassone, non soltanto questi studi si sono affermati da più tempo, ma grazie anche all'influenza degli studi culturali, si sono sviluppati in una nuova dimensione interdisciplinare¹. Nella fattispecie, questi approcci hanno portato alla produzione di ricerche che hanno per oggetto la danza, utilizzando a pieno gli orientamenti teorici e gli strumenti metodologici messi in campo dagli studi di genere e *queer*, spesso in stretta relazione con gli studi postcoloniali e di recente anche quelli visuali. L'esplorazione di tipologie di documenti tenute fino a poco prima in scarsa o nulla considerazione, e l'applicazione di nuove griglie interpretative hanno rischiarato aspetti delle pratiche coreutiche ritenute marginali o ignorate dalle grandi narrazioni storiche, come i risvolti soggettivi di chi danza e di chi studia la danza, ma anche i discorsi (sessuati) che la danza ha prodotto e di cui è stata oggetto. Una prima ondata di questo rinnovamento epistemologico è stata alimentata dalla storiografia di stampo femminista, che ha portato a scandagliare biografie artistiche dimenticate e a indagare le modalità con cui la sessualità è stata costruita, rappresentata e recepita anche attraverso la danza. In seguito all'introduzione della prospettiva di genere l'asse dell'analisi è slittata dalla storica subalternità delle donne rispetto agli uomini, alla concezione relazionale tra costruzioni e rappresentazioni delle identità sessuate. E tuttavia, anche in ambito anglosassone, dove la fioritura di questi studi ha una storia più antica e istituzionalizzata, in linea generale, ci si è limitati alla danza (prevalentemente teatrale) occidentale del xx secolo. Un altro aspetto che sorprende di questo lento e non sempre coerente sviluppo degli studi di genere legati alla danza è l'esigua produzione di ricerche sulle maschilità, come dimostra lo scarso seguito avuto dal volume di Ramsay Burt, *The Male Dancer*, pubblicato alla fine degli anni Novanta². Questo testo resta, infatti, una delle rare ricognizioni storico-teoriche impostate su un solido bagaglio di teorie di genere. Nella fattispecie, gli studi di danza hanno utilizzato poco la categoria

¹ Per una bibliografia aggiornata e commentata degli intrecci tra studi di genere e studi di danza cfr. anche lo stato dell'arte delineato da Linda Tomko in Susanne Franco e Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet Libreria, 2005 (2° ed. 2007), pp. 117-140.

² Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, New York-London, Routledge, 1995 (2° ed. rivista e ampliata, 2007).

fondante del genere, quella cioè di codice binario che implica una reciprocità e una dialettica costante fra le sue componenti di base. In altre parole, gli studi prodotti si sono incentrati sulle dinamiche culturali che hanno forgiato i caratteri della femminilità, i ruoli e le sfere di azione attribuiti alle donne, sfruttando meno la forza operativa di questa categoria nel designare i rapporti sociali tra i sessi e nel trasmettere l'idea che le informazioni sulle donne sono *necessariamente* anche informazioni sugli uomini, perché l'una implica lo studio dell'altra. Le parole di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno sono illuminanti a questo proposito anche nel ristretto ambito coreutico: per le due studiose la sovrapposizione storica delle vicende del genere maschile con le sorti umane universali ha fatto sì che lo studio della costruzione sociale degli uomini richiedesse «un'opera preliminare di decodificazione delle categorie linguistiche e dei costrutti logici, la scelta di oggetti distinti e circoscritti d'indagine, l'individuazione dei meccanismi psicologici e degli ambiti di vita nei quali il maschile si riproduce»³. I pochi studi dedicati all'uomo che (opera nel mondo della) danza hanno privilegiato il trattamento della questione della virilità, spesso in stretto rapporto con la trattazione dell'omosessualità maschile, curiosamente senza mai fare riferimento alla omosessualità femminile, che sembra non esistere⁴. Le maschilità al plurale sembrano, dunque, essere più un punto di approdo che di partenza per elaborare ipotesi teoriche e individuare metodologie di ricerca efficaci a distinguere i singoli casi e a valutarne i tratti ricorrenti. In una recente opera collettanea su danza e maschilità, i saggi critici si alternano a testimonianze autobiografiche di coreografi contemporanei sulla loro esperienza di uomini nel mondo della danza⁵. Da questi materiali, indubbiamente preziosi, andrebbero ora tematizzate le riflessioni sul vissuto, verificati i presupposti storici, sviluppate delle linee teoriche utili a indagarne anche le opere coreografiche, e non da ultimo studiate le retoriche e le poetiche degli artisti, storicizzandone le narrazioni di queste stesse rappresentazioni e poetiche.

In Italia, la categoria del genere ha incontrato molte resistenze e non soltanto tra gli studiosi di danza, a iniziare dalle difficoltà terminologiche che comporta la sua traduzione⁶. Casi editoriali noti, come la pessima traduzione di uno dei volumi più importanti per la teorizzazione di questi concetti, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* di Judith Butler, fuorviante fin dalla resa del titolo in *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*⁷, ha avuto il

³ Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno (a cura di), *Genere: la costruzione sociale del maschile e del femminile*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 27.

⁴ Tra le studiose che hanno più messo in rilievo questo aspetto (e questa rimozione collettiva) è sicuramente Hélène Marquié.

⁵ Jennifer Fisher e Anthony Shay (a cura di), *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, New York, Oxford University Press, 2009.

⁶ Marina Nodera, *Generi in corso*, in Susanne Franco e Marina Nodera (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 205-209.

⁷ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, tr. it di Roberta Zuppet, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004.

suo corollario in uno studio di centrale importanza per gli studi di danza. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* di Susan Foster, una delle voci più note in questo settore di studi e particolarmente attiva nei primi anni Novanta nel fare convergere studi di danza e studi culturali, tradotto come *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*⁸, ovvero attirando l'attenzione sul più celebre balletto del repertorio romantico. Ma se ha avuto la buona sorte di essere recepito dall'editoria nostrana, di fatto i termini "sesso" e "genere" vi risultano trattati come sinonimi e dunque in modo assolutamente intercambiabile, con ovvie ripercussioni sull'impianto teorico sotteso alla narrazione storica. Queste operazioni, pur mosse dai migliori intenti, come il desiderio di alimentare il dibattito nel nostro paese e fare lievitare gli studi anche in settori più legati a impostazioni metodologiche e ideologiche tradizionali, hanno ottenuto l'effetto contrario, confondendo il lettore (per non dire dello studente!) e introducendo in modo inappropriato dei concetti che restano perlopiù ignorati. Per questa ragione, ovvero per tentare di aprire l'orizzonte includendo approcci molto diversi alla questione del genere in danza e facendone conoscere gli orizzonti epistemologici, insieme a Marina Nordera, nell'immaginare un titolo per la sezione dedicata a queste tematiche all'interno di un volume metodologico da noi curato, abbiamo optato per "Femminile/Maschile". La diade, oltre a non precludere lettori pregiudizialmente avversi alle teorie di genere, mirava a presentare il femminile e il maschile in modo che non risultassero essenzializzati, ma stretti dalla barra in una relazione articolata e dinamica, che tenessero conto della loro instabilità strutturale e in cui la precedenza del femminile ricordasse quanto la storia delle donne sia in larga parte da (ri)scrivere.

In linea generale, il contesto culturale italiano è tendenzialmente restio a mettere in discussione le coordinate ideologiche caratteristiche della propria storia funzionali a legittimare anche delle precise logiche disciplinari (per non dire accademiche), dall'altro per lo specifico degli studi di danza, dove le voci dei critici non sono distinte da quelle degli studiosi sulla base di specifiche competenze e in ambiti di azione definiti, e dove quella che viene presentata come alta divulgazione è in realtà frutto di studi basati spesso su una notevole povertà scientifica.

Per mettere a fuoco alcuni spunti di riflessione entro cui affrontare la ricezione degli studi di genere applicati agli studi di danza in Italia due citazioni possono essere d'aiuto in quanto rivelano l'atteggiamento culturale entro cui avvengono queste dinamiche. Con un gesto sorprendente, nel 2008, in occasione degli auguri di Natale, Papa Benedetto XVI ha affrontato in modo diretto la questione del genere in questi termini:

Ciò che spesso viene espresso ed inteso con il termine «gender», si risolve in definitiva nella autoemancipazione dell'uomo dal creato e dal Creatore. L'uomo vuole farsi da solo e disporre sempre ed

⁸ Susan L. Foster, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996, tr. it. Alessia Polli, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003.

esclusivamente da solo di ciò che lo riguarda. Ma in questo modo vive contro la verità, vive contro lo Spirito creatore⁹.

Se, per un verso, con l'uso del termine «gender» il Papa afferma indirettamente che l'identità è vissuta dall'uomo moderno come il frutto di un'operazione culturale e politica, per l'altro enfatizza la pericolosità di interventi consapevoli da parte dell'individuo tentato ad autodeterminare il suo destino terreno. L'identità di genere oscilla, dunque, tra l'essere un prodotto di coercizioni inconsapevoli (non da ultimo religiose!) e il desiderio (negativo) dell'uomo di usare questa consapevolezza per affrancarsene. La sua esortazione è a non sovvertire lo status quo in nome di una legge superiore e della "Verità" suprema di cui è espressione, e ciò proprio in virtù della consapevolezza che gli studi di genere siano uno strumento potente in questo senso. Tale consapevolezza si trasforma in un monito a non scandagliare il presente e il passato della cultura (occidentale) con questi strumenti teorici per non mettere in discussione l'assetto ideologico che la governa e di cui un certo rapporto tra i sessi è un aspetto fondante. Pur essendo l'espressione di una prospettiva religiosa, elemento certo non trascurabile, questo pensiero è penetrato di fatto nella cultura italiana, e in modo inconsapevole anche tra chi non se ne fa direttamente erede, finendo per influenzare in modo determinante il modo di concepire le identità sessuate.

D'altro canto, una nota critica di danza italiana, Elisa Vaccarino, in un recente volume sulla danza contemporanea - peraltro pubblicato in una collana parauniversitaria - e interamente dedicato a coreografi uomini, scrive:

E non si può non rilevare che per ragioni biologico-culturali si riscontra tuttora una persistenza, salvo eccezioni come pioniere della *modern* [...] e le protagoniste del *postmodern* [...] e del *Tanztheater* [...] in questa divisione dei compiti tra maschi e femmine, ancorché artisti, per cui è più frequente statisticamente che i coreografi siano uomini. Nel caso siano poi anche gay, la libertà dal peso della famiglia e prole, non fa che offrire più spazio all'impegno artistico e all'esplorazione di tutti i mondi possibili, nutrendo e potenziando la creatività - e il talento, se c'è - a più fonti¹⁰.

La tesi avanzata da Vaccarino potrebbe limitarsi alla constatazione di un dato presumibilmente reale - la predominanza dei coreografi uomini sulle donne - previa verifica sistematica (sociologica, quantitativa, e così via), e a fornire una spiegazione in termini storici. Fa ricorso, invece, a un doppio stereotipo: i gay non hanno famiglia e dunque godono di più tempo libero e questa loro libertà ha dirette conseguenze sulla loro creatività oltre che sulla loro *agency*. Il discorso slitta così dalla registrazione di un dato di fatto al suo utilizzo strumentale per motivare un'assenza (le donne coreografe) ribadendo peraltro le sfere di appartenenza

⁹ Discorso di Papa Benedetto XVI alla Curia romana in occasione della presentazione degli auguri natalizi, 22 Dicembre 2008. Cfr. http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2008/december/documents/hf_ben-xvi_spe_20081222_curia-romana_it.html.

¹⁰ Elisa Vaccarino, *Danze plurali, l'altrove qui*, Macerata, Ephemeria, 2009, pp 19-20. La frase è riportata correttamente, ma sintatticamente traballante in origine.

(pubblico/privato) dei generi. In questo caso è l'altra faccia della difficoltà a recepire le teorie di genere in Italia a essere evidente: l'ignoranza di quanto la tradizionale visione delle identità sessuate si alimenti di pregiudizi e stereotipi duri a morire. La loro inconsapevole trasmissione e una visione essenzialista della maschilità e della femminilità ha portato, per fare soltanto un esempio, a un radicamento dell'omofobia che dalla fine dell'Ottocento domina la danza teatrale occidentale, e con esso a un rafforzamento dei pregiudizi che ancora ostacolano la partecipazione professionale degli uomini in questo ambito. Nel mondo della pratica coreografica e dell'insegnamento della danza il nesso fondamentale tra costruzione, rappresentazione e ricezione del corpo (che danza) e identità di genere, è pressoché ignorato. Ne consegue una scissione profonda tra i discorsi prodotti da chi fa ricerca in ambito accademico e il mondo della danza praticata e trasmessa (una dimensione che coinvolge artisti, critici, organizzatori, direttori di festival e insegnanti).

Questa è la sfida che attende gli studi di genere applicati alla danza in Italia, perché solo trasformando queste rappresentazioni della maschilità e della femminilità sarà possibile indagare i molti immaginari che le hanno nutrite.

I saggi presentati in questa sezione sono frutto di ricerche condotte da studiose di danza attive tra Italia e Francia e appartenenti a diverse generazioni. Affrontando in particolare gli immaginari corporei e le rappresentazioni di genere, propongono l'analisi di casi appartenenti a epoche e contesti culturali eterogenei, che proprio per questa estensione temporale e geografica danno la misura della potenzialità di questi nuovi sguardi per lo studio della danza. Elizabeth Claire prende in esame la fitta corrispondenza tra un'esponente di spicco del Romanticismo tedesco nonché animatrice di salotti a Berlino, Rahel Levin Varnhagen, e il giovane medico ebreo David Veit. Prendendo spunto dalle polemiche sorte attorno ai presunti effetti collaterali della dilagante passione per il walzer (*Walzliebelust*), i due delineano i contorni di una ben più temuta utopia sociale all'insegna dell'egualitarismo che questo ballo sembrava pericolosamente portare con sé. Vannina Olivesi guarda alle pratiche di creazione coreografica delle danzatrici all'Opéra di Parigi tra Sette e Ottocento, individuando nell'improvvisazione sulla scena, durante le lezioni, le prove o in privato, il margine di azione che potevano ritagliarsi nell'imprimere un segno autoriale ai balletti, prerogativa esclusivamente maschile fin dalla fondazione della Académie Royale de Musique nel 1669 (che ha fondato il codice della cosiddetta danza classica), ed esaminando alcuni dei percorsi seguiti da queste danzatrici per accedere al mestiere di coreografo/a. Fa da contrappunto a queste tesi il saggio di Emmanuelle Delattre, che osserva da vicino proprio la costruzione, nel corso dell'Ottocento, dell'immagine duplice e ambigua della «prima ballerina» in seno ai programmi pedagogici, all'organizzazione amministrativa e alle pratiche sociali dell'Accadémie de Danse dell'Opéra di Parigi. La vita performativa di Isadora Duncan è oggetto di riflessione di Patrizia Veroli, che guarda nel contempo agli scritti autobiografici e teorici firmati dalla danzatrice e alle immagini a cui ha consegnato il suo mito così sapientemente sagomato, interrogandosi sulle

sovrapposizioni tra «io narrante» e «io narrato», dimensione pubblica e privata di una soggettività femminile tanto complessa quanto affascinante.

Anche da questa breve carrellata di casi, la danza si rivela agli occhi dello storico come un osservatorio particolarmente stimolante per comprendere aspetti meno noti degli immaginari sociali che, con le loro utopie e le loro angosce, come la paura della disintegrazione dell'ordine morale, sessuale o sanitario, hanno nutrito le nostre idee su come si è, si diventa o si è percepiti in quanto uomini e donne.

Elizabeth Claire

Walzliebelust: vertigine e sogno di egualitarismo

«semplicemente provo piacere in questo»

Rahel Levin Varnhagen, 17 dicembre 1793¹¹

Rahel Levin Varnhagen, intellettuale e animatrice di salotti a Berlino alla fine del XVIII secolo è riconosciuta oggi, insieme a Henriette Herz, Dorothea Schlegel e Caroline Schlegel-Schelling, come un'importante figura letteraria del primo romanticismo tedesco. Nelle sue lettere pubblicate postume, Rahel discute lungamente il fenomeno del valzer e le sensazioni di vertigine e piacere che produce. Rahel nota che il nuovo ballo, con «il piacere che quasi tutti descrivono, metà di loro come pericoloso, l'altra metà come celestiale»¹², è al centro di una polemica che distingue i Romantici che lo danzavano dai suoi detrattori, come Lord Byron¹³. Il dibattito avviato da Rahel sulla vertigine del valzer con il giovane medico ebreo David Veit rappresenta soltanto un esempio della più ampia controversia che accompagnò la proliferazione del valzer in Europa. Attraverso una disamina incrociata di testi e di fonti iconografiche tra Germania, Gran Bretagna e Francia, possiamo notare come il problema della vertigine del valzer non fosse un fenomeno isolato nei circoli intellettuali romantici, bensì un tema molto diffuso nei discorsi medici dell'epoca sull'immaginazione, l'igiene e la patologia femminile¹⁴.

Inoltre, per via della popolarità del racconto epistolare di Wolfgang Goethe, *I dolori del giovane Werther* (1774), la polemica si fece posto nell'immaginazione popolare in buona parte dell'Europa settentrionale. Qui l'eroe racconta la sua esperienza nel ballare con Lotte, e l'amore di entrambi per il valzer (che il fidanzato di lei non conosce). La loro abilità nel ballare il valzer davanti ai loro pari (tra cui in particolare il fidanzato di lei), descritto da Werther come celestiale, li unisce nella loro affinità con il sublime, che possono esprimere nella danza, ma mai consumare nelle loro vite quotidiane. Il fulcro dell'afflizione (*i dolori*) di Werther e la sensazione vertiginosa che i lettori di Goethe definivano il *Werther-walzer*, consiste nella tragica separazione tra il piacere di Werther nell'accompagnare Lotte e l'impossibilità di possederla al di fuori della sala da ballo. Questa afflizione romantica simboleggiata dal valzer in cui è rappresentata e incorporata serve da snodo letterario del racconto.

Chi idolatrava questa nuova danza ne glorificava la sensazione di vertigine, mentre i filosofi della medicina, come il tedesco Marcus Herz, avevano un'opinione negativa al riguardo, tanto

¹¹ Rahel Levin Varnhagen a David Viet, 17 dicembre 1793, *Gesammelte Werke. Rahel-Bibliothek*, vol. 7, tomo 1, Berlin, Matthes & Seitz, 1995, p. 78.

¹² *Ibidem*.

¹³ Lord Byron, *Waltz: An Apostrophic Hymn*, London, W. Clark, 1821 (1° ed. 1812), p. 30; William Childers, *Byron's 'Waltz': The Germans and Their Georges*, in "Keats-Shelley Journal", n. 18, 1969, pp. 81-95.

¹⁴ Elizabeth Claire, *Monstrous Choreographies: Waltzing, Madness & Miscarriage*, in Linda Zionkowski, Downing A. Thomas (a cura di), "Studies in Eighteenth Century Culture", n. 38, 2009, pp. 199-235.

che lo stesso Herz si rifiutò di ballarlo anche al suo matrimonio¹⁵. Secondo lui la giovane generazione di scrittori, a cui appartenevano Goethe, Rahel e la moglie di Herz, Henriette, era «un'epitome di espressione oscura e pensiero poco chiaro»¹⁶. Herz, che era un difensore della filosofia dell'Illuminismo ed era stato discepolo di Kant, pubblicò *Versuch über den Schwindel*¹⁷ sul tema della vertigine, una condizione che definì «una confusione in cui la mente sente le idee susseguirsi troppo velocemente»¹⁸. Tentò di definire il legame tra sensazione fisica e rappresentazione, ovvero la connessione corpo-mente che guida il potere dell'immaginazione (*Vorstellungskraft*), per sviluppare la sua filosofia medica, che «superava i confini tra fisiologia e filosofia kantiana»¹⁹, sebbene senza discutere il fenomeno del ballare il valzer o la nota vertigine che imponeva. Quasi simultaneamente, fu pubblicata una seconda edizione del racconto di Goethe (1787) e la storia di Werther e Lotte continuò a proliferare, in tedesco e in traduzione, convertendo così al Romanticismo gran parte dell'immaginario letterario europeo²⁰ e ispirando giovani generazioni di danzatori di valzer in Francia, Gran Bretagna, Russia e nel Nuovo Mondo²¹.

Ballare il valzer continuò a essere una pratica controversa associata alla scrittura e alla lettura di racconti, che già suscitavano molte preoccupazioni tra i medici. Il dottor P.J. Marie de Saint Ursin metteva in guardia le sue lettrici dal fatto che *I dolori del giovane Werther* fossero «l'opera letteraria sentimentale più pericolosa» che conosceva, e le donne in genere dal ballare «il valzer descritto da Saint-Preux e Werther»²². Un altro medico francese, Jean-Joseph de Brieude, temeva che il piacere dell'immaginazione associato alla vertigine del valzer fosse dannoso per la salute delle donne²³ e ne classificava gli effetti come una patologia specificamente femminile, «un tocco voluttuoso cui si aggiunge una misteriosa impressione morale che esalta l'immaginazione»²⁴. L'eccitamento dell'immaginazione tramite la pratica del valzer, che Goethe riteneva sublime, per Brieude e altri medici era patologica in quanto portava alla follia, alla tubercolosi e alla morte improvvisa nelle donne.

Il fatto che, tuttavia, a cavallo del secolo in Francia la pratica del valzer guadagnasse terreno in seno alla borghesia lascia trasparire quanto la sua coreografia articolasse un desiderio

¹⁵ Henrietta Herz, *Mémoires of a Jewish Girlhood*, estratti citati in traduzione inglese in Jeannine Blackwell e Susanne Zantrop (a cura di), *Bitter Healing: German Women Writers 1700-1830, An Anthology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 319.

¹⁶ Leeann Hansen, *From Enlightenment to Naturphilosophie: Marcus Herz, Johann Christian Reil, and the Problem of Border Crossings*, in "Journal of the History of Biology", n. 1, 1993, p. 43; Rainer Schmitz (a cura di), *Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen*, Leipzig-Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1984, p. 439.

¹⁷ Marcus Herz, *Versuch über den Schwindel*, Berlin, Voss, 1791, p. 448.

¹⁸ *Ibidem*, 176.

¹⁹ Hansen, *From Enlightenment to Naturphilosophie*, cit., p. 40.

²⁰ Herz, *Mémoires*, cit., p. 322.

²¹ Rémy Hess, *La valse, un romantisme révolutionnaire*, Paris, Métailié, 2003, p. 45.

²² P.J. Marie de Saint Ursin, *Lettre Sixième: du luxe privé – de la walse*, in *L'ami des femmes, ou Lettres d'un médecin*, Paris, Barba libraire, 1805, pp. 62-63.

²³ Jean-Joseph de Brieude, *Imagination (Pathologie)*, in *Encyclopédie méthodique par ordre des matières*, tomo VII, Paris, C. J. Panckoucke, 1782-1832, ad vocem.

²⁴ Jean-Joseph de Brieude, *Traité de la Phthisie Pulmonaire*, tomo I, Paris, Levrault, 1803, pp. 32-33.

condiviso per la mobilità sociale e la liberazione²⁵. La vertigine romantica intrigava: in quanto espressione fisica di una complessa negoziazione sociale, il valzer inscriveva gli stessi passi ripetitivi per il *danseur* e per la *danseuse*, portando gli storici a definire questo ballo come «il valzer egualitario»²⁶. Se per un verso il valzer offriva una potenzialità egualitaria nella coppia, per un altro poteva anche risultare disequilibrato. Il costante movimento rotatorio del valzer richiedeva alla coppia di dare corpo all'innovativa presa chiusa, in cui l'uomo metteva la sua gamba tra quelle divaricate della partner, che, per completare il giro, ripeteva l'azione. Ciò richiedeva che uomo e donna condividessero il controllo della forza centripeta del ballo. Inizialmente questa negoziazione era una sfida: debolezza, cadute e tentativi falliti di volteggiare erano facilmente adottati a segno della volgarità di questo ballo, della sua dissolutezza, sconvenienza e inadeguatezza all'alta società. Contrariamente alle danze di coppia che lo precedettero, come il minuetto, la cui pedagogia e coreografia rinforzava l'obbedienza all'autorità autocratica e la reverenza all'immagine regale ideale²⁷, la rottura sociale rappresentata dal valzer annunciava la nascita della coppia moderna e romantica come una forza sociale isolata e autonoma nella società europea²⁸.

La vertigine associata a questo esperimento coreutico era molto discussa, come sottolinea Rahel, o per condannare il valzer o per descriverlo come una pratica assolutamente sublime. I medici in Germania, Gran Bretagna e Francia pubblicarono trattati sulla salute delle donne sostenendo che ballare il valzer e la vertigine che esso produceva avrebbero portato le donne a un generale stato di debolezza, collasso fisico, sterilità e infine alla morte²⁹. Nel 1814 in Francia, i medici Pariset e Villeneuve sostennero che alcune danze rispettose delle buone maniere fossero degli eccellenti esercizi per le donne, ma non il valzer, che «come tutti i movimenti spontanei spinti fino a un certo livello» e «composti perlopiù da successioni ininterrotte di movimenti circolari», causava «vertigine, nausea» ed era notoriamente «capace di indebolire e diminuire le facoltà intellettuali, richiamando un'eccessiva quantità di fluidi nervosi e spiriti vitali verso le parti inferiori del corpo»³⁰.

Il 17 dicembre 1793, Rahel interviene nel dibattito sulla vertigine. Stimolata da una lettera di David Veit, che aveva letto il *Werther*, si chiede come sia possibile «mantenere la propria

²⁵ Cfr. Eduard Reeser, *De Geschiedenis van de Wals*, Amsterdam, H. J. W. Becht, s.d.; Hess suggerisce che il valzer era già danzato insieme alla Carmagnola e ad altri balli non aristocratici durante la Rivoluzione. Cfr. Rémi Hess, *La valse: révolution du couple en Europe*, Paris, Métailié, 1989, tr. it. di Eliana Vicari, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Torino, Einaudi, 1993; e Id., *La valse, un romantisme révolutionnaire*, op. cit.; cfr. anche Sarah Davies-Cordova, *Paris Dances*, London, Int'l Scholars, 1999, pp. 7-9.

²⁶ Ruth Katz, *The Egalitarian Waltz*, in Roger Copeland, Marshall Cohen (a cura di), *What Is Dance?*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 521-32. Cfr. anche Hess, *La valse, un romantisme révolutionnaire*, op. cit.

²⁷ Cfr. Mark Franko, *Figural Inversions of the King's Body*, in Mark Franko, Annette Richards (a cura di), *Acting on the Past*, Hanover-London, Wesleyan University Press, 2000, pp. 35-51; e Norman Bryson, *Cultural Studies and Dance History*, in Jane Desmond (a cura di), *Meaning in Motion*, Durham, Duke University Press, pp. 55-77.

²⁸ «Il valzer, introdotto in Francia alla fine del XVIII secolo [...] rende autonoma la coppia e l'autorizza a isolarsi dal resto della società. La sensualità dei corpi è sorprendentemente ravvicinata, il movimento rapido che trascina la coppia abbracciata in un esaltante turbine d'emozioni gli hanno conferito a lungo una cattiva reputazione», Gabrielle Houbre, *La discipline de l'amour: l'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du Romantisme*, Paris, Plon, 1997, p. 212.

²⁹ Salomo Jakob Wolf, *Beweis daß das Walzen eine Hauptquelle der Schwäche des Körpers und des Geistes unserer Generation sey, Deutschlands Söhnen und Töchtern angelegentlichst empfohlen*, Halle, J. C. Hendel, 1799 (1 ed. 1792).

³⁰ Pariset e Villeneuve, *Danse*, in *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. 8, Paris, Panckoucke, 1814, ad vocem.

ragione con questi insani volteggi» affermando «semplicemente non provo questo *piacere* nel ballarlo»³¹. Rahel rigetta il piacere descritto dai suoi pari esprimendo irritazione per il volteggiare imprudente che ritiene faccia perdere la ragione. Rahel, nota per la sua spontaneità e il suo disdegno per le convenzioni³², sembra sorprendentemente presagire le conclusioni mediche di Pariset e Villeneuve. Ma la sua identità come animatrice di salotti dipendeva dalla capacità di dimostrare acume intellettuale in un contesto androcentrico ed era resa ancora più fragile dal fatto che fosse ebrea e single. Ammette soltanto di essere irritata dalla vertigine del valzer e non dal fatto che si manifesti in «una successione troppo veloce di idee», come per Herz, ma perché ostacola il pensiero³³. Questo suo rigetto è però quanto meno ambivalente: definisce questo ballo un «un piacere – e precisamente un’occupazione incessante perché ci si deve costantemente impegnare per non cadere [...] e così non si pensa a nulla e non si vede nulla tranne la stanza nel più grottesco dei girotondi»³⁴. «Sono una delle più folli e instancabili danzatrici di valzer», confessa, pur continuando a sostenere di non provare «nessuna debolezza». Nuovamente in contraddizione, conclude che ballare il valzer è «un servizio religioso, una sorta di espressione di gratitudine e forse anche un sacrificio, dato che sicuramente mi indebolisce»³⁵.

Giorni dopo, Veit risponde sfidando Rahel, concludendo che evidentemente «non era innamorata della persona con cui ballava il valzer» e sostenendo che il valzer gratifica il corpo in un oblio che «risveglia tutti i sentimenti di cui parla Werther»³⁶. Il valzer, conclude Veit, con la sua «grande vicinanza», «il costante intreccio degli sguardi» e «l’oblio di tutto il resto» getta le basi dell’amore romantico³⁷.

Rifiutandosi di dargli ragione, Rahel ribatte: «io ballo il valzer, punto, e senza capogiri». Veit scrive in termini filosofici e si basa unicamente sulle sue letture di Goethe, mentre Rahel insiste di avere autorità in materia dato che si esprime a partire dalla sua esperienza personale³⁸. La lettera di Veit evoca per Rahel una più ampia questione filosofica sulla femminilità, che sfida il suo ideale di donna indipendente. Rahel insiste che l’assenza di pensiero indotta dal ballare il valzer giustifichi la sua totale assenza di sentimenti. Per lei resta una questione meccanica e non del cuore. Suggesto, dal canto suo, che l’uomo che balla il valzer può indulgere nella vertigine e, come nel *Werther* di Goethe, «ballare il valzer fino alla morte con tutte le donne del mondo, se solo tornasse in vita per me!»³⁹. Veit, nella lettera successiva, ammette: «Sul ballare il valzer ho poco da aggiungere; hai contraddetto le mie

³¹ Rahel a Viet, 17 dicembre 1793, in *Gesammelte Werke*, cit., p. 78.

³² Kay Goodman, *Poesis and Praxis in Rahel Varnhagen's Letters*, *New German Critique*, in "Women Writers and Critics", n. 27, 1982, pp. 123-139; Jeannine Blackwell, Susanne Zantop (a cura di), *Bitter Healing: German Women Writers 1700-1830*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, pp. 403-407; Heidi Thomann Tewarson, *Rahel Levin Varnhagen: The Life and Work of a German Jewish Intellectual*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

³³ Rahel a Viet, 17 dicembre 1793, in *Gesammelte Werke*, cit., p. 78.

³⁴ *Ibidem*, p. 78.

³⁵ *Ibidem*, pp. 78-79.

³⁶ Veit a Rahel, 24 dicembre 1793, *ibidem*, p. 95.

³⁷ Hess, *Il valzer*, cit.

³⁸ Rahel a Viet, 3 gennaio 1794, in *Gesammelte Werke*, cit., pp. 101-02.

³⁹ *Ibidem*.

ragioni con l'esperienza e le mie congetture con la ragione»⁴⁰. Ammette, forse ironicamente, che Rahel lo ha superato con le sue argomentazioni e che è una donna eccezionale per il fatto di non provare apparentemente sentimenti mentre balla il valzer.

Nel gennaio del 1794, Rahel scrive nuovamente a Veit. Questa volta il senso di vertigine che la mozza il fiato è presente nella sua descrizione di quel che definisce *Walzliebelust*:

... l'ora della danza, l'ora della danza, l'ora della danza – e ora avrai un po' di valzer. Stai respirando? Hai ragione. Werther ha ragione. Mademoiselle Levin ha ragione. [...] [Goethe] ammette che una persona profondamente innamorata, dal momento che prova il grande *Walzliebelust*, non desideri condividere questo desiderio con nessun altro uomo...⁴¹.

Rahel, tra farfuglii, canzonature e dimostrazioni di entusiasmo, cede alla tesi originaria di Veit e alla sensazione di *Walzliebelust*. Accetta ridendo la «correttezza» della forza gioiosa che si profila nella vertigine del ballare il valzer. Ripete per tre volte come un mantra «l'ora della danza», come per invocare con le sue parole l'ipnotico e ripetitivo ritmo ternario del valzer, inscrivendo così poeticamente nel testo le sue sincopate rivoluzioni ed evocando il piacere travolgente della vertigine e dell'amore romantico.

La fascinazione di Rahel per il valzer si trasformò in un forte interesse. Più tardi, nei suoi resoconti di sogni si riferisce a una visione del valzer come un'«arte ideale», suggerendo come esso incarni la sua filosofia della «sociabilità», una pratica umanistica in cui le donne, cioè, sarebbero attive nella produzione non soltanto nell'arte, ma anche in una società etica basata sui principi di egualitarismo⁴². Malgrado la sua reticenza iniziale, Rahel arrivò a credere che ballare il valzer incorporasse gli ideali per cui si batteva nel suo salotto berlinese e nella sua corrispondenza, una consistente produzione letteraria che preparò affinché il marito la pubblicasse dopo la sua morte.

Traduzione dall'inglese di Susanne Franco

⁴⁰ Veit a Rahel, 16 gennaio 1794, *ibidem*, pp. 119-20.

⁴¹ Rahel a Viet, 6 gennaio 1794, *ibidem*, pp. 142-43.

⁴² Per un'analisi di questi sogni cfr. Claire, *Monstrous Choreographies*, cit., pp. 216-18 e Heidi T. Tewardson, *Rahel Levin Varnhagen*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

Dall'improvvisazione alla composizione:

statuto, pratiche e rappresentazioni della creazione coreografica femminile all'Opéra di Parigi, 1770-1850

In questo articolo propongo lo studio delle pratiche e delle rappresentazioni della creazione coreografica delle danzatrici all'Opéra di Parigi a cavallo tra XVIII e XIX secolo. Con "creazione" intendo quel che si indicava come composizione dei balletti-pantomimi, dei *divertissement* o dei passaggi danzati inseriti nei balletti o nelle opere rappresentate sulla scena. Intendo anche la danza improvvisata sulla scena, durante le lezioni, le prove o in privato. A partire dalla fondazione dell'Académie Royale de Musique nel 1669, la composizione dei balletti e l'insegnamento della danza teatrale sono prerogativa maschile. Questa chiusura istituzionale esclude le danzatrici dalla creazione, ma alcune fonti testimoniano il loro desiderio di comporre opere e di metterle in scena: si tratta degli archivi amministrativi dell'Opéra, di manuali di codificazione della danza teatrale, di corrispondenze e documenti provenienti da archivi privati di artisti⁴³. Queste fonti sono scarse, dato che le pratiche in questione sembrano riguardare solamente una categoria ristretta – le soliste o «prime danzatrici» - e l'attività di queste donne è sottovalutata dai coreografi e dagli amministratori dell'Opéra.

In questo saggio analizzo lo statuto della creazione femminile nelle fonti normative e descrivo le pratiche femminili di composizione, esaminando, infine, i percorsi seguiti dalle danzatrici per accedere al mestiere di coreografo.

Lo statuto della creazione femminile

Nei testi che regolano l'organizzazione dell'Opéra, la composizione femminile non esiste. Non è né prevista né prevedibile, e nemmeno oggetto di dibattito o di proibizioni, come è avvenuto invece in altre istituzioni (per esempio l'Académie de Peinture). Questa assenza si basa sul monopolio di qualche famiglia di pedagoghi e sullo statuto ufficiale dei maestri di danza. Fino al 1820, questi ultimi sono reclutati in seno alle élite: sono già primi ballerini all'Opéra, maestri di danza della corte o della nobiltà e membri dell'Académie de danse. Sono figli, nipoti e fratelli di maestri di danza o di maestri di ballo, delle vere e proprie dinastie familiari e maschili costituite già alla fine del XVII secolo, che avranno il potere sulla creazione nel corso del secolo successivo. I maestri di ballo hanno più di una funzione: far regnare la disciplina tra gli artisti, rendere conto dei loro progressi, organizzare lo svolgimento delle prove e delle rappresentazioni, dirigere la scuola di danza. Mediatori tra la direzione e gli artisti, i maestri di ballo sono principalmente incaricati di comporre le coreografie e di assicurarne la messa in

⁴³ Fonti consultate a Parigi, presso gli Archives nationales (A.N.) e la Bibliothèque de l'Opéra (BMO).

opera da parte del corpo di ballo e perciò sono investiti di un'autorità che si presenta in tre forme:

- l'esercizio di un potere di comando: quando il *maestro* è di fronte ai suoi *soggetti* che gli devono obbedienza;
- la manifestazione, nelle arti liberali, di una posizione tradizionalmente riconosciuta come quella del «Sapiente, esperto di un'arte»⁴⁴ che «insegna»⁴⁵, forte di una superiorità e di una competenza incontestabili;
- l'assunzione di quello che Christine Planté definisce l'«autorità letteraria»⁴⁶, dato che compone e pubblica i libretto dei balletti e ottiene lo statuto di autore drammatico come i librettisti del teatro cantato o parlato, e come loro riceve i diritti d'autore⁴⁷, fonte di entrate supplementari e segno simbolico che attesta il riconoscimento del suo statuto.

Stando ai redattori di regolamenti, le danzatrici non possono pretendere di rivestire delle funzioni in cui l'autorità, che si fonda su un insieme di poteri e di saperi, deve esercitarsi tanto sulle menti quanto sui corpi degli artisti. L'Opéra di Parigi resta dunque un'istituzione in cui i poteri amministrativi, artistici e pedagogici sono concentrati nelle mani di una minoranza di uomini.

Le pratiche femminili di composizione sotto il segno dell'invisibilità

Anche i manuali di codificazione della danza scritti dai maestri di danza contribuiscono alla definizione normativa e condizionata dal genere del compositore di balletti. L'analisi di queste fonti rivela che danzatori e danzatrici solisti praticavano l'improvvisazione e la composizione, ma che le pratiche creative femminili sono sempre ancorate al registro dell'eccezione. Nelle sue *Lettres sur la danse*, Jean-Georges Noverre, maestro di ballo all'Opéra dal 1776 scrive a proposito di Marie Allard, danzatrice attiva tra 1761 e 1800: «I rari talenti della signorina Allard meritano un elogio particolare; danzatrice perfetta, eccellente pantomima, compone lei stessa le sue entrate con questo e senza ricorrere a maestri, cosa molto rara nel suo sesso»⁴⁸. E ancora, a proposito di Jacqueline Coulon, attiva tra 1778 e 1803, scrive: «aveva un'intelligenza rara, tanto più preziosa all'Opéra, dove rimpiazzava facilmente tutte le assenze per indisposizione, vere o finte che fossero»⁴⁹. Questo uso femminile della danza improvvisata è testimoniato anche da alcuni documenti amministrativi⁵⁰ ed è attestato almeno fino alla fine

⁴⁴ Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-88; *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e, 1798.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Christine Planté, Introduzione alla sessione *Figures de référence. Autorité*, comunicazione orale al convegno *Deuxième rencontre européenne sur le genre*, organizzato da RING, Lyon (19-21 Novembre 2008).

⁴⁷ «Comptabilité. Dépenses du personnel et du matériel. 1778-1782», A. N., AJ¹³ 38, I, ricevuta firmata da Gardel.

⁴⁸ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les arts imitateur en général et sur la danse en particuliers*, Paris, Collin; La Haie, Immerzeel, 1807, vol. 2, p. 116.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 121.

⁵⁰ «Lettre de Velye adressée au Premier Préfet du Palais», 4 ventôse an 11, A. N., AJ¹³ 67, IV.

degli anni 1820. La consultazione dei *Souvenirs* di Marie Taglioni mostra che la danzatrice la praticava spesso e fin da giovane, sia in privato sia in scena:

Spesso delle amiche venivano a passare la serata da noi, e non perdevano l'occasione per farmi danzare, e ciò mi faceva molto piacere. Indossavo il mio vestito corto. In quelle occasioni componevo una gran quantità di passi, assicurando al pubblico che me le aveva insegnate il mio maestro; tutti erano contenti, meravigliati, non so veramente quel che eseguivo di fronte a loro [...]. Avevo anche l'abitudine, quando mia madre suonava l'arpa, di mettermi a danzare e a mimare. L'ispirazione mi proveniva dal sentimento della musica e questo sentimento mi è sempre rimasto, mi ha molto aiutato a variare la mia danza⁵¹.

Queste parole rivelano una certa ambiguità: la pratica artistica è descritta come un atto che procura allo stesso tempo libertà di movimento e piacere di esporsi agli sguardi con spontaneità e improvvisando, ma la danzatrice non rivendica in nessun modo questo atto di fronte al suo pubblico. Tuttavia, l'improvvisazione, per Taglioni, è un atto di composizione che implica un investimento nell'identità di genere. Scrive «componevo» e questo atto implica le sue «ispirazioni», il suo «sentimento», la sua capacità di appropriarsi della musica e di tradurla in forma danzata. Nei suoi *Souvenirs* non usa mai il termine di «compositrice» per definire sé stessa, anche perché il femminile di «compositore» non esisteva nel XIX secolo. Insomma, una danzatrice può fare sua la composizione, attraverso l'improvvisazione, ma non può esercitare nello spazio pubblico la funzione sociale corrispondente.

Questa analisi è confermata dallo studio del *Manuel complet de la danse* pubblicato nel 1830 nel quale Carlo Blasis afferma che l'apprendimento dell'improvvisazione è consigliato «per sviluppare il genio del giovane danzatore»⁵². E aggiunge: «Se l'allievo è dotato del genio della composizione e di una immaginazione creatrice, il maestro abile nella sua arte lo lascerà esercitare le sue forze nell'invenzione e nella combinazione dei passi [...]»⁵³. Blasis non fa altro che riprendere la categoria del «genio» introdotta nel campo della danza teatrale 70 anni prima da Noverre nella prima edizione delle sue *Lettres*. In effetti, a partire da Noverre, il maestro di ballo si presenta come un artista completo: diventa «un compositore»⁵⁴, «un pittore»⁵⁵, «un genio»⁵⁶, categorie del pensiero che, all'epoca, escludono le danzatrici dalla creazione.

Il *Manuel* di Blasis introduce tuttavia una novità rispetto alle *Lettres*: la differenza tra i sessi non è più semplicemente una questione di potere o di sapere, ma è ancorata a una fase precedente all'apprendimento o alla pedagogia, dato che il "genio" si fonda sulla dimensione vocazionale dell'arte. In un contesto in cui la paternità delle opere coreografiche non è garantita da sistemi di notazione della danza, e in cui l'improvvisazione e la composizione

⁵¹ *Souvenirs* di Marie Taglioni, Fonds Taglioni, BMO, R. 19, pp. 23-24.

⁵² Carlo Blasis, *Manuel complet de la danse*, Paris, Laget, 1980, p. 105.

⁵³ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁴ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, p. 2.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 3.

erano pratiche se non proprio correnti almeno tollerate per i solisti, la retorica del genio assicura una legittimità simbolica ai coreografi e permette loro di consolidare una posizione d'élite rispetto agli altri artisti, a prescindere dal loro sesso.

Il percorso verso il riconoscimento...

Ma la strategia discorsiva ha i suoi limiti. Tra 1770 e 1860, diversi cambiamenti intervengono direttamente sulle pratiche compositive all'Opéra. Con la Rivoluzione, i maestri di balletto vedono le loro prerogative in materia di creazione corrose dalla concorrenza interna: la quantità di balletti del repertorio aumenta poiché il teatro non ha mezzi economici e personale sufficiente per allestire *tragédies-lyriques* costose. A partire dal 1791, la direzione accetta dei balletti proposti dai primi ballerini. I conflitti tra maestri e danzatori scoppiano e sono rintracciabili nella corrispondenza degli artisti del primo decennio del XIX secolo⁵⁷. Una seconda frattura si verifica verso gli anni 1820: per effetto dell'industrializzazione dei teatri si producono opere coreografiche «in serie». I direttori dell'Opéra ricorrono a dei librettisti per comporre i libretti dei balletti e i coreografi perdono la prerogativa sulla scelta dei soggetti, e sull'allestimento delle loro opere. Inoltre, subiscono pienamente la concorrenza dei coreografi stranieri invitati dal direttore. Altri fattori di cambiamento sono esterni all'organizzazione dell'Opéra:

- l'adozione dell'estetica romantica nelle tecniche di apprendimento (le punte e l'arabesque si femminizzano) concentra l'attenzione del pubblico sulle danzatrici soliste e la coreografia dei balletti sarà adattata ai loro talenti⁵⁸;

- con lo sviluppo della stampa a grandi tirature, questi solisti riscuotono una nuova notorietà, che tende a occultare il ruolo dei coreografi nella creazione. La «retorica del genio» divulgata dai maestri di balletto nei loro manuali di codificazione ha un minore impatto. Le critiche attribuiscono spesso alle danzatrici, piuttosto che agli insegnanti, l'invenzione delle tecniche della danza: la tecnica delle punte inaugurata da Maria Taglioni nel 1830 o il passo *tacquetés* di Fanny Elssler a partire dal 1836.

- i rapporti di forza tra artisti si modificano a partire dagli anni 1830, quando l'Opéra diventa un'impresa privata. Il contratto di ingaggio individuale lascia più spazio alla negoziazione degli scatti di carriera e instaura un forte disequilibrio tra la remunerazione degli uomini e quella delle donne. Per gli artisti situati in cima alla gerarchia del corpo di ballo (primi ballerini, prime ballerine e maestri di ballo) questo disequilibrio è a favore delle danzatrici. La remunerazione

⁵⁷ *Mémoire adressé à Napoléon I^{er} par Pierre Gardel et Louis Milon sur l'exclusivité du droit des Maîtres de Ballet à composer pour le grand opéra*, A. N., AJ¹³ 82, 1805, p. 3; *Rapport de Pierre Gardel, Premier Maître des ballets*, A. N., AJ¹³ 1039, mars 1813, p. 3.

⁵⁸ Arthur Saint-Léon, *De l'Etat Actuel de la Danse*, Lisbona, Tipogr. du Progresso, 1856, p. 17.

di alcune prime ballerine può essere fino a quattro volte superiore a quella dei coreografi o dei colleghi danzatori.

Una quindicina di danzatrici soliste dotate di un forte capitale simbolico sono allora nella posizione di far valere le loro scelte artistiche nel negoziare i contratti. Carlotta Grisi esige un diritto di sguardo sulle coreografie e tratta clausole legate all'esclusiva: i suoi contratti, tra 1841 e 1846 precisano che «si conviene espressamente come condizione [tra le due parti] che i passi e i ruoli creati da Mademoiselle Carlotta Grisi resteranno sua proprietà esclusiva e che in nessun caso l'amministrazione potrà ritirarglieli»⁵⁹. Ottiene l'esclusiva sui ruoli tagliati su misura all'Opéra e sulle scene straniere quando è in congedo⁶⁰. Nel fare ciò, la danzatrice si appropria della coreografia composta da un maestro di ballo che può trasmetterla ai suoi allievi, ma soltanto lei ha il diritto di danzarla pubblicamente.

Tra il 1834 e il 1838 Thérèse Elssler, che ha debuttato come coreografa nel 1833 nei teatri di Londra e Berlino dove sono state rappresentate tre delle sue opere coreografiche⁶¹, compone dei passi a due che inserisce nei *divertissement* di alcune opere musicali e adatta le coreografie dei balletti composti da altri coreografi uomini riproposti sulla scena in occasione del suo debutto⁶². Nel 1838, compone la coreografia di un balletto su un libretto di Eugène Scribe, *La Volière ou les oiseaux de Boccace*⁶³, un insuccesso. In seguito, soltanto due altri balletti creati da donne saranno allestiti: Fanny Cerrito compone *Gemma* nel 1854, su un libretto di Théophile Gautier. Marie Taglioni ha composto delle coreografie nel corso di tutta la sua carriera e si esercita nella scrittura dei libretti di balletto nella solitudine della sua intimità⁶⁴. I suoi quaderni manoscritti, conservati alla biblioteca dell'Opéra testimoniano questi numerosi tentativi. Nel 1860 ottiene che la coreografia del suo balletto intitolato *Le Papillon*, sia messa in scena su musica di Jacques Offenbach⁶⁵. L'opera sarà rappresentata 42 volte e riscuoterà un importante successo di critica e di pubblico. Taglioni accederà in seguito all'incarico di insegnante per la classe di perfezionamento della scuola di danza dell'Opéra e la danzatrice Madame Dominique le succederà.

In conclusione, se si considera il repertorio di balletti dell'Opéra, in 80 anni di storia la creazione femminile si rivela quantitativamente molto debole: solo tre opere femminili sono rappresentate sulle 120 allestite tra 1770 e 1860. D'altra parte, si dovrà attendere l'inizio del XX secolo perché una danzatrice sia nominata come maestro di ballo. Il carattere androcentrico dell'organizzazione dell'Opéra, l'assunzione di maestri di ballo effettuata sulla

⁵⁹ Fascicolo *Carlotta Grisi*, A. N., AJ¹³ 194, contratto del 6 agosto 1841.

⁶⁰ *Ibid.*, contratti del 18 maggio 1843 e del 15 Aprile 1846.

⁶¹ *Die Maskerade, Armide et The Sorceress & the knight*.

⁶² "Journal des Débats politiques et littéraires", 6 Ottobre 1834; "Le Rénovateur", 9 Ottobre 1834.

⁶³ Musica di C. Gide.

⁶⁴ Cfr. i suoi progetti di balletti, Fonds Taglioni, BMO, R. 16.

⁶⁵ Musica di J. Offenbach.

base di criteri omosociali, la costruzione discorsiva del mito del coreografo unico creatore dell'opera strettamente legata alla categoria del genio romantico, sono tutte condizioni che conducono alla svalutazione delle danzatrici che osano pretendere allo statuto di «maestre di ballo»⁶⁶. In effetti, è proprio nel momento in cui i coreografi perdono i loro diritti d'autore e si limitano alla sola creazione delle coreografie, e in cui la professione si femminilizza in massa, che nasce l'opportunità per le danzatrici di veder riconoscere pubblicamente il loro statuto di coreografe.

Traduzione dal francese di Marina Nordera

⁶⁶ Cfr. la critica delle *maîtresses de ballet* in *Les anglais peints par eux-mêmes*, Paris, L. Curmer, 1840, vol. 2, pp. 25-29.

Emmanuelle Delattre

Diventare "prima ballerina".

Analisi della costruzione dell'immagine della femminilità alla Académie de danse dell'Opéra di Parigi nel XIX secolo

I balletti bianchi, o romantici, mettono in scena un'immagine della donna che oscilla tra la vergine e la donna ideale⁶⁷. Essa è definita dalle pose che esprimono purezza, dal tutù bianco scollato associato al velo trasparente e virginale, dal ruolo drammaturgico di donna tradita. In queste immagini ampiamente diffuse nel XIX secolo, la donna è caratterizzata fisicamente e tecnicamente dalla morbidezza, la destrezza e l'agilità dei passi, qualità che corrispondono simbolicamente alla sua immagine romantica.

Accanto alle istituzioni, altri attori, per motivi diversi, cercano di valorizzare un'altra immagine della femminilità. Per le madri delle allieve, la "femminizzazione" delle figlie, rappresenta un modo di attirare i ricchi borghesi che frequentano le quinte del teatro e il foyer della danza. Questa pratica, che ha dato origine all'espressione «avere la propria ballerina», produce un'immagine deformata e opposta rispetto al modello iniziale della ballerina romantica. Questo aspetto appare in modo particolarmente pregnante nei documenti amministrativi dell'Académie, nei testi normativi, nella corrispondenza tra i tutori delle allieve e l'amministrazione, nei rapporti di esame redatti dagli insegnanti, nei manuali di pedagogia e nelle memorie, come quelle di Louis Véron, primo direttore imprenditore dell'Opéra tra 1831 e 1835⁶⁸. Così, se l'immagine della giovane danzatrice tende verso il modello di innocenza e di purezza incarnato dalle eroine come Giselle, la costruzione di questa immagine tra le apprendiste danzatrici mette in scena molteplici attori dalle strategie divergenti, che trasformano il modello istituito attraverso la loro interazione. Tenteremo di mostrare come i discorsi e le rappresentazioni costruiscano immagini plurali della femminilità per le allieve danzatrici.

Le rappresentazioni della femminilità si diffondono attraverso vari discorsi tra cui possiamo distinguere quello dell'amministrazione, che passa attraverso la parola degli insegnanti, e che potremmo qualificare come voce istituzionale; quelli delle madri delle allieve, molto presenti nel quotidiano, che si danno da fare per gestire la carriera delle figlie; e infine quelli sul mondo dello spettacolo, veicolati dalla letteratura del XIX secolo.

Gli insegnanti sono, innanzi tutto, dei professionisti riconosciuti nel mondo della danza e hanno un'esperienza di danzatori acquisita producendosi in tutta l'Europa. Hanno un'idea piuttosto precisa di quel che ci si aspetta da una «buona danzatrice»: questo fatto invita a prestare attenzione alle corrispondenze e ai verbali degli esami in cui appaiono i criteri che definiscono

⁶⁷ Virginie Valentin, *L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique*, in "Terrain", n. 35, 2000, pp. 95-108.

⁶⁸ Louis-Désiré Véron, *Mémoires d'un bourgeois à Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1856.

la predisposizione delle allieve a diventare danzatrici dell'Opéra. Le annotazioni degli insegnanti riguardano diversi aspetti fisici e morali. Le questioni della femminilità e delle predisposizioni fisiche sono al centro delle loro preoccupazioni e travalicano quel che riguarda le attitudini tecniche. Il vocabolario che utilizzano distingue le danzatrici «graziose», «ben fatte» o «brutte»⁶⁹... La disamina sistematica degli aggettivi e dei commenti fanno dunque pensare che un'allieva debba innanzi tutto corrispondere ai canoni di bellezza dell'epoca: statura piuttosto moderata, viso rotondo, braccia e gambe in carne e un punto vita molto sottile. D'altro canto, uno degli insegnanti, Léopold Adice, prevede degli esercizi che, secondo lui, migliorerebbero la tecnica e la forza dei passi nelle esecuzioni sceniche; tuttavia tali esercizi sono giudicati indecenti⁷⁰. Negli esercizi del mattino, che fanno parte della gamma necessaria al mantenimento del livello tecnico e al riscaldamento del corpo di rito per la professione, si dovrebbe sollevare la gamba oltre l'altezza del ginocchio. Denuncia tuttavia il fatto che tali consigli non possano essere seguiti senza affrontare «l'austerità del pubblico», che si richiama alle norme di comportamento. Così, questi discorsi oppongono concezioni divergenti della femminilità definendosi in opposizione alle opinioni espresse dal pubblico. Accanto a quello dell'istituzione e degli insegnanti un altro tipo di discorso sulla femminilità delle allieve sembra molto presente. L'incrocio di fonti diverse fa apparire il desiderio espresso dalle madri di vedere le figlie frequentare uomini borghesi amanti dell'opera con lo scopo di sposarli⁷¹. Le allieve dell'Académie e le loro famiglie provengono per lo più dai sobborghi parigini e sono di estrazione sociale modesta. Contrariamente all'opinione comune secondo cui i danzatori sono artisti di generazione in generazione, i genitori svolgono mestieri scarsamente qualificati in ambito operaio. Il legame tra le famiglie e il mondo dello spettacolo non è per nulla evidente e i genitori mettono in atto strategie mirate all'ascensione sociale delle loro figlie proprio in virtù della rappresentazione che si fanno del mondo dello spettacolo. Un altro segno della povertà di queste bambine risiede nel fatto che i corsi dispensati all'Académie sono gratuiti. In cambio, le allieve diventano apprendiste nel senso giuridico del termine, ovvero firmano insieme ai loro genitori un contratto che li lega all'istituzione secondo il quale devono figurare a tutte le rappresentazioni. Rispetto alla storia del lavoro minorile, lo statuto degli allievi dell'Opéra costituisce un modello: si dovrà attendere la legge Guizot nel 1841, ma soprattutto quella del 1874 per una legislazione che regolamenti il lavoro minorile in Francia⁷².

⁶⁹ Cfr. la documentazione sugli esami conservata a Paris, Archives Nationales, AJ 13- AJ13/78, AJ13/120, ma anche la banca dati documentaria costituita per la mia tesi di dottorato in corso: *L'histoire de l'école de danse (1784-1939)*, dir. J.-C. Yon, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.

⁷⁰ Giovanni Léopold Adice, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale, avec une monographie des divers malaises qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale*, Paris, Chaix, 1859, t. 7, p. 97.

⁷¹ Si tratta di mettere a confronto fonti normative e corrispondenze, che permettono di render conto della voce dei genitori e in particolare delle mamme delle allieve, con le fonti letterarie, per le quali delle precauzioni metodologiche sono necessarie.

⁷² La legge Guizot impone un'età minima per lavorare, 8 anni, e una durata massima, 12 ore. Questa legge fa seguito a un'indagine a carattere sociale condotta da Louis Villermé nel 1837 intitolata *Tableau physique et moral des ouvriers*

Poiché la strategia predisposta dalle madri mira a una certa elevazione socio-economica, esse sono presenti quotidianamente accanto alle allieve, anche se diverse regole cercano di impedire loro di assistere alle lezioni o ancora di farsi garanti morali del comportamento delle loro figlie. Alcune caricature insistono sull'amoralità delle madri che spingono le figlie a prostituirsi o per lo meno a suscitare l'interesse dei notabili che frequentano il foyer dell'Opéra. Véron, che apre agli abbonati dell'Opéra il foyer durante gli intervalli e dopo le rappresentazioni, riferisce nelle sue memorie la riflessione di una madre che si rivolge a lui riguardo sua figlia, allieva dei corsi di danza: «Siamo molto poveri (mi disse), la dò a chi la vuole, solo per il cibo»⁷³. L'allieva danzatrice cerca quindi di distinguersi sulla scena e fuori, iniziando un processo di "travestimento" che, secondo lei e la sua famiglia, ha lo scopo di renderla seducente. Il direttore Veron testimonia ancora:

Appena la più povera comparsa dell'Opéra può calzare uno stivaletto elegante, drappeggiarsi in uno scialle, ornarsi la fisionomia con nastri civettuoli stropicciati da un cappello, assume in un colpo solo un'aria distinta, quasi un'andatura da donna perbene⁷⁴.

Così il trucco, i gioielli e vestiti con sottogonne sono utilizzati dalle danzatrici per sedurre uomini molto più vecchi di loro. Una descrizione riportata dai *Cancans de l'Opéra*, commenti quotidiani attribuiti a una sartina dell'Opéra tra 1836 e 1848, mostra due giovani danzatrici trasformate in piccole signore che non hanno nulla di raffinato: l'autore le ritrae come giovani prostitute⁷⁵. La strumentalizzazione dei corpi femminili è volta alla costruzione di un'immagine perversa della femminilità della danzatrice romantica e un'inversione dell'effetto previsto: invece di incarnare l'aspetto inaccessibile, puro e innocente della danzatrice, le madri hanno spinto le loro figlie a diventare provocanti, seduttrici e calcolatrici. L'inversione del modello iniziale e il fenomeno di trasgressione che esso produce suscitano ancor più l'attrazione maschile. Sempre nelle sue *Mémoires*, Véron, riferisce i consigli di una madre a sua figlia:

Sii quindi per loro più amabile, più tenera, più sollecita!! Se non è per tuo figlio o per tua madre, che sia almeno per la tua vettura.

E prosegue:

employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie e pubblicata nel 1840. La seconda legge, che ha avuto un impatto più decisivo sulla limitazione del lavoro dei minori è quella del 1874 in cui l'età minima passa a 12 anni, il lavoro notturno è proibito e vi è l'obbligo per le famiglie e per i datori di lavoro di mandare i bambini a scuola almeno due ore al giorno.

⁷³ Véron, *Mémoires d'un bourgeois à Paris*, cit., p. 211.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 200.

⁷⁵ Jean-Louis Tamvaco, *Les cancans de l'opéra, journal d'une habilleuse (1836-1848)*, Paris, CNRS, 2000. La sartina non è altro che Louis Gentil, controllore del materiale tra 1831 e 1848. Questo testo riunisce un insieme di aneddoti, di osservazioni e annotazioni.

A teatro, la civetteria e la seduzione sono sempre al servizio della carità⁷⁶.

Il corpo delle donne e quel che sottintende in termini di sessualità diventa dunque un oggetto di sovversione al servizio di una ricerca materiale (vantaggi in natura) o di una ricerca sociale (essere mantenuta, il matrimonio). Questi discorsi e queste rappresentazioni diventano dei luoghi comuni nella letteratura del XIX secolo. Romanzi e racconti rivelano il lato nascosto delle danzatrici dell'Opéra. Baudelaire evoca in *Fanfarlo* (1848) l'ambivalenza delle danzatrici rappresentate sulla scena come vergini bianche e tra le quinte come donne decise e seduttrici⁷⁷.

In questo modo le diverse tipologie di discorso creano una tensione tra rappresentazioni dualistiche. La danzatrice romantica di una purezza quasi sacra si oppone alle ballerine dalle piccole carriere e dalle piccole virtù, alle prese con le difficoltà sociali ed economiche. Se la danzatrice nel XIX secolo affascina e attira lo sguardo, è anche perché il suo corpo esibito fa di lei una donna desiderata⁷⁸. Questo corpo, che dovrebbe incarnare una forma di femminilità ideale, è modellato dallo sforzo fisico e da esercizi che hanno come conseguenze principali il rafforzamento e l'elasticità dei muscoli. Sappiamo che Marie Taglioni si sottoponeva a esercizi molto faticosi, che si imponeva più volte al giorno e cui abbinava una dieta⁷⁹. D'altra parte, la differenziazione dei sessi è prevista nell'organizzazione stessa delle lezioni dell'Académie: se all'inizio del XIX secolo le classi sono miste, a partire dalla riforma del 1805 non lo sono più⁸⁰. Secondo gli insegnanti, e soprattutto Gardel, primo maestro di ballo e riformatore della scuola nella prima metà del XIX secolo, allievi e allieve non devono frequentarsi per ragioni di decenza, ma soprattutto per ragioni funzionali: femmine e maschi non hanno gli stessi ruoli in scena, non devono quindi avere la stessa preparazione fisica. In questo modo gli allievi e le allieve si incontrano soltanto in alcune circostanze previste dallo stesso regolamento, ovvero le prove e la lezione di perfezionamento che riunisce gli allievi più grandi. Questa separazione dei sessi risponde, quindi, a una specializzazione degli esercizi e produce conseguenze diverse sul corpo: gli uomini devono saltare e le donne no e ciò implica una preparazione fisica diversa, che, di conseguenza, modella una muscolatura diversa. Il lavoro fisico agisce dunque sulla fisionomia dei danzatori e delle danzatrici rinforzando muscoli diversi e rispondendo in tal modo all'idealizzazione dei corpi e delle posture.

⁷⁶ Véron, *Mémoires d'un bourgeois à Paris*, cit., p. 196.

⁷⁷ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris suivi du Fanfarlo*, Lausanne, Rencontres, 1968, trad. it. a cura di Anita Tatone Marino, *La Fanfarlo*, Torino, Einaudi, 1980.

⁷⁸ Cfr. Alain Corbin, *Les filles de noces, misères sexuelles et prostitution (19^e et 20^e siècle)*, Paris, Aubier, 1978 et Id., Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, *L'histoire du corps*, t. 2: *De la révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.

⁷⁹ Silvie Jacq-Mioche, «Taglioni Marie» e «Taglioni Philippe », in *Dictionnaire de la danse*, a cura di Philippe Le Moal, Paris, Larousse, 1999, pp. 407-409.

⁸⁰ Cfr. Paris, Archives nationales, AJ13/62.

Il corpo desiderato delle danzatrici è doppiamente "braccato", il che intensifica il desiderio che provoca in scena e fuori dalla scena, ovvero nei luoghi in cui può essere visto. In scena il corpo in movimento è in esibizione. Inoltre, il dispositivo visivo è condizionato dal genere: le danzatrici eseguono, gli uomini in platea osservano. Questa dialettica di corpi e sguardi prosegue oltre la scena, tra le quinte, nel foyer o nei recessi del luogo teatrale, in cui lo spettatore non si limita a guardare, ma cerca un contatto diretto con questa o quella signorina. A partire dal 1831 l'Opéra diventa un'impresa semiprivata e si adottano nuove strategie per fidelizzare gli spettatori e rendere il più possibile redditizi gli spettacoli. Si sviluppano allora delle pratiche di distinzione sociale tra categorie diverse di spettatori: gli abbonati e ricchi spettatori abituali dell'Opéra circolano nei diversi saloni, nel foyer della danza divertendosi e incontrando le danzatrici. Questo gioco tra le artiste, incluse le più giovani, e gli abbonati dell'Opéra, oltre a essere una pratica sociale diffusa, partecipa a una certa costruzione dell'immagine della femminilità.

In questo modo la molteplicità dei discorsi, siano essi iconografici, pratici o emananti dall'istituzione, fa apparire un'ambivalenza e una dualità nella diffusione dell'immagine della femminilità delle danzatrici dell'Académie de danse dell'Opéra di Parigi. L'immagine della danzatrice che appare alle altre danzatrici e al pubblico è quella della star, della prima ballerina, come Marie Taglioni, innalzata a vero e proprio modello, oppure il suo opposto, il volto nascosto della danzatrice nella quotidianità, proveniente da un ambiente molto modesto, che vive miseramente e che cerca attraverso l'esposizione del suo corpo una forma di distinzione o di ascensione sociale. Questa divergenza nella costruzione della rappresentazione della femminilità della giovane danzatrice è legata all'esibizione del corpo femminile osservato e desiderato dal pubblico maschile. Il sovrapporsi e combinarsi di questi discorsi divergenti o contraddittori costruisce, nel corso del XIX secolo, l'immagine della femminilità in seno all'Académie.

Traduzione dal francese di Marina Nordera

Isadora Duncan.

Una vita performativa in immagini e parole

L'americana Isadora Duncan (1877-1927) è la più famosa degli artisti che all'alba del Novecento hanno inventato la danza moderna. I suoi soli su musiche di autori romantici non raccontavano alcuna storia, e non si conformavano alle regole della danza accademica, il cui codice, nato in epoca barocca, era all'epoca ancora l'unico a governare lo spettacolo coreografico, attribuendogli un crisma artistico. A lungo onnipresente fu il richiamo all'iconografia greca: corpo di profilo, peplo, piedi nudi. Situata all'apice della catena di trasmissione americana del modernismo (dominante fino agli ultimi decenni del Novecento, quando è stato riscoperto quello di marca tedesca), Duncan è stata mitizzata come artista spontanea e geniale. La sua personalità di donna indipendente e non convenzionale (ebbe un figlio fuori dal matrimonio, istituzione contro cui sempre si pronunciò, e visse liberamente relazioni eterosessuali e saffiche) è sembrata il perfetto corrispettivo della trasgressività della sua arte. Il mito di Duncan ha dominato il Novecento.

Negli ultimi anni Duncan è stata oggetto di studi decostruzionisti che hanno investito soprattutto il suo ricorso alla iconografia greco-antica. La storica Ann Daly ha fatto ricorso al concetto di «consacrazione culturale»⁸¹ avanzato da Pierre Bourdieu per mostrare che Duncan ha consapevolmente usato i segni della cultura greca, investita all'epoca dalla nostalgia di quanti in Occidente erano delusi e impauriti dalla modernità, per legittimare la sua danza, che gli abiti succinti e la generale novità avrebbero diversamente destinata allo spettacolo d'evasione, e per nobilitare il suo corpo di donna, cancellandone l'eroticismo⁸². Esplorando la natura mitica di parole-chiave della retorica duncaniana, come natura, verità, ritmo, Daly ha restituito per prima a Isadora quel potere di determinazione che un'immagine di lei come danzatrice dominata dall'istinto sembrava precluderle.

Il mio personale cammino di decostruzione del mito di Duncan segue due direzioni: i ritratti fotografici e i suoi scritti. Lo studio di queste fonti può utilmente contribuire a disserrare quel blocco tra persona pubblica e persona privata che costituisce a mio avviso il più forte cemento del mito. Come ha potuto crearsi il corto circuito che ha reso Isadora l'idolo di diverse generazioni di donne, artisti e studiosi? E che ruolo hanno giocato i suoi scritti, raccolti dopo la sua morte, e la sua autobiografia, uscita anch'essa postuma? Lo studio delle immagini di

Una versione ampliata di questo saggio è in corso di pubblicazione.

⁸¹ Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit, 1979, tr. it. di Guido Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.

⁸² Ann Daly, *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

Isadora e dei suoi testi permette in una certa misura di scardinare l'intenzionalità poetica di Isadora da quella autopromozionale messa in atto da lei stessa e dai suoi primi esegeti.

Come tutti i performer della sua generazione, Duncan si è affermata in Europa in circostanze storiche in cui la visualità aveva assunto un'importanza cruciale. In un saggio del 1936, Walter Benjamin ha visto nelle nuove tecnologie di riproduzione dell'immagine l'inedita capacità di trasformare in modo irreversibile l'esperienza e lo stesso modo di immaginare il mondo⁸³. Il bisogno di vedere, implicito nel positivismo trionfante, si soddisfaceva con mezzi caratterizzati dalla mistificazione e dal potenziale illusionistico. Dalle Esposizioni Universali ai grandi magazzini ai musei delle cere, alla stampa ad alta tiratura: la spettacolarizzazione del reale si accompagnava alla sua messa in scena. Gli studi visuali stanno facendo molto per svelare gli intrecci di soggettività implicati nella produzione e fruizione delle immagini⁸⁴. La retorica di nobilitazione della danza e di selezione del pubblico messa in atto da Isadora ne fece ampio uso, che si trattasse di riproduzioni dell'arte greca, fotografie di sé, o suoi ritratti realizzati da artisti di nome. Tuttavia, per proporsi come reale novità sul mercato dello spettacolo, Isadora dovette non solo rendere esclusivo il riferimento all'arte greca (abbandonando i primi riferimenti ai preraffaelliti), ma viverci come una greca dell'antichità, e vestire sempre il peplo e i sandali, anche fuori della scena. Il corto circuito tra la dimensione straordinaria dello spettacolo e quella ordinaria della vita aveva bisogno di segni e di percorsi di trasmissione: fotografie e proclamazioni hanno cementato questa unione, che andava però in direzione opposta a quella «verità» che costituiva il cuore della poetica di Duncan e del suo messaggio umanista. Come si giunse alle fotografie che l'hanno immortalata come danzatrice «greca» fin dalla sua prima, cruciale *tournee* in Germania del 1902? Chi le commissionò? Che rapporto ci fu tra Isadora e i suoi fotografi? Fu in effetti il viaggio in Grecia fatto da Isadora l'anno dopo a marcare la sua metamorfosi: da artista di teatro a cittadina di una Grecia ideale di cui esibiva i segni. Dimensione pubblica e dimensione privata ne furono confuse per sempre. Isadora danzava la vita e sembrava vivere danzando. Per essere un'artista che non amava mettersi in posa⁸⁵, le sue fotografie sono invece veri manifesti di poetica, soprattutto quando è ritratta dal basso, dentro templi greci, in piedi, colle braccia sollevate e il capo rovesciato all'indietro. Il suo corpo è monumentalizzato. Talora è invece reso fluido tramite la tecnica pittorica: la mancanza di messa a fuoco crea un filtro di memoria e di sogno. Chi osserva l'immagine è aggredito/a dai ritratti-confessione, in cui Isadora guarda il suo fotografo (sempre un uomo) con l'intensità di un'attrice consumata. Intimità e artificiosità si scambiano le carte. Mark Franko ha osservato che la strategia greca permetteva a Isadora di non esporsi totalmente al pubblico, collocandosi in un interstizio, l'unico possibile alle donne del suo tempo, per le quali

⁸³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955, tr. it. Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966.

⁸⁴ Segnalo in particolare Nicholas Mirzoeff (a cura di), *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 1998.

⁸⁵ Cit. in Peter Kurth, *Isadora. A Sensational Life*, Little, Boston-New York-London, Brown and Company, 2001, p. 396.

la dimensione pubblica era problematica. Anche i suoi frequenti appelli alla religiosità indirizzavano lo spettatore verso una dimensione per la quale il suo corpo femminile si mostrava come intermediario, restando di per sé elusivo⁸⁶. La confusione tra persona pubblica e privata non aveva lo stesso fine? La tanto celebrata spontaneità di Isadora entra in crisi ancora una volta, sembrando esclusa per di più dalla scienza a lei nota (per William James l'emozione consisteva nella sua manifestazione fisica, non ne era la causa: la percezione seguiva l'emozione e non viceversa)⁸⁷. Il paradigma materno interferì pesantemente nelle fotografie ufficiali di Isadora, quelle che dovevano promuoverne la danza e l'insegnamento. I ritratti con le allieve la propongono come «madre» dall'autorità indiscutibile, non adatta a favorire spontaneità e naturalezza, ma piuttosto a inculcare principi. In Isadora l'appello alla «natura» era invece imposizione di cultura, tramite le figurazioni classiche. Raccogliendo il gruppo delle allieve entro linee curve, le fotografie costruiscono armonia, sovrapponendo idee (e contenuti promozionali) alla realtà. Come sono state negoziate quelle foto? La costruzione neoclassica dell'immagine da chi è stata scelta? E come è stata letta nel tempo? Le scuole dei primi danzatori modernisti, donne e uomini, necessiterebbero di uno studio a sé. Qual era il prezzo, in termini di libertà individuale, per seguire corsi che volevano educare alla libertà di movimento e alla rigenerazione della vita? Dal punto di vista di genere le scuole di Isadora, tutte femminili, erano conservatrici. Le fotografie hanno eliminato dalla vicenda di Isadora complessità e contraddizioni, mitizzandola come genio romantico solitario e incompreso. Hanno trasformato la storia in «natura»⁸⁸.

Con attenzione vanno letti anche i testi di Duncan, gettati sul mercato dopo la sua morte. La maggiore raccolta, *The Art of the Dance* (L'arte della danza), uscì nel 1928 curata da Seldon Cheney, un critico teatrale che aveva iniziato a collaborare con la danzatrice per pubblicarne alcuni testi che usava come commento ai suoi recital⁸⁹. Versioni differenti dello stesso scritto, redatte in fretta e in parte incomprensibili, sottolineature, punti di sospensione: il curatore del volume dovette fare scelte inevitabilmente soggettive.

Per decenni, tuttavia, la trasmissione dell'arte e della personalità di Isadora non si è giocata sui suoi scritti, ma su *My Life* (La mia vita)⁹⁰, l'autobiografia incompiuta, pubblicata qualche settimana dopo la sua morte negli Stati Uniti e poi uscita in varie lingue con rimaneggiamenti

⁸⁶ Mark Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 1-20.

⁸⁷ «Gli atteggiamenti che assumiamo influenzano la nostra anima: un semplice rovesciamento all'indietro della testa, eseguito con passione, produce in noi un fremito bacchico di gioia, di eporismo o desiderio», cfr. Isadora Duncan, *L'art de la danse*, in "L'oeuvre", n. 11, 1911, s.p. [12].

⁸⁸ Roland Barthes, *Le Mythe aujourd'hui*, in Id., *Mythologies*, pp. 193-247, tr. it. di Lidia Lonzi, *Il mito, oggi*, in Id., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 210.

⁸⁹ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928, tr. it. di Silvia Sciubba, *L'arte della danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2007.

⁹⁰ Isadora Duncan, *My Life*, Garden City Publishing Company Inc., New York, Garden City, 1927, tr. it. di *La mia vita*, Roma, Dino Audino Editore, 2003 (1° ed. it. Roma, Il Poligono, 1948).

vari. Così come le letture che nel tempo ne sono state fatte, le peripezie del testo meriterebbero uno studio. Capitoli verisimilmente scritti da Isadora assieme alla scrittrice Mercedes de Acosta, con cui ebbe negli ultimi anni una relazione omosessuale, l'alternarsi di diverse segretarie nella stesura di un testo compromesso dalle frequenti crisi emotive di Isadora in preda all'alcool, le liti coll'editore, capitoli scomparsi, le censure delle parti più esplicitamente erotiche di cui si lamentò il padre di una sua figlia, Edward Gordon Craig, noto teorico del teatro. L'editore Liveright volle da Isadora un testo piccante e carico di dettagli sulla sua vita sessuale: il sostentamento dell'artista dipendeva dal denaro che lui le inviava periodicamente.

Come valutare *La mia vita*? In *La morte dell'autore*, Barthes ha negato la possibilità di un testo-confessione, che rinvii direttamente all'autore. Questi è per lui un personaggio moderno, che nasce da una società in cui, sin dal medioevo, si è valorizzato il prestigio dell'individuo e della persona. L'autore non inventa nulla per Barthes, fa del bricolaggio: l'«io» è un essere di carta⁹¹. Dopo di lui, che più tardi, in *Il piacere del testo*⁹² ha però recuperato il bisogno della figura dell'autore, Michel Foucault, in *Che cos'è un autore?*, ha sottolineato la qualità di atto performativo dell'autobiografia⁹³. Ancorché produttrice di storia, l'autobiografia non è un racconto storico. Smith e Watson, che da anni si dedicano allo studio di questo genere letterario, sottolineano che è necessario distinguere in essa l'autore dall'«io narrante» e dall'«io narrato», nonché identificare il «lettore implicito» del testo, la persona immaginaria a cui è diretto. A loro avviso la scrittura autobiografica è un processo intersoggettivo, che si sviluppa all'interno di un patto tra scrittore e lettore e si pone al di fuori dell'opposizione vero/falso⁹⁴. È vano cercare la verità storica di *My Life* (La mia vita), ma è utile distinguere quello che vi è presentato come vero. Come *L'arte della danza*, *La mia vita* fu scritto per gli Stati Uniti. Ferita dal ritiro del suo passaporto americano, rifiutata e contestata durante la sua ultima *tournee* per le sue simpatie verso la Russia sovietica (dove aveva aperto una scuola) e per le sue proclamazioni aggressive, Isadora mette in scena un «io narrante» che utilizza il modello identitario della *self-made woman* per raccontare una storia fatta soltanto di audacie e vittorie. È un «io» che si monumentalizza come madre sofferente e artista ispirata, diretta erede di Walt Whitman, che se la prende con lo scultore George Grey Barnard per non averla rappresentata in bronzo come «America Dancing», preferendo immortalare il presidente Lincoln⁹⁵, e che si dichiara «fieramente democratica», ironizzando sulle case regnanti europee

⁹¹ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67, tr. it. di Bruno Belletto, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51-56.

⁹² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, tr. it. di Lidia Lonzi, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.

⁹³ Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, vol. I, Paris, Quarto Gallimard, 2001, pp. 817-849, tr. it. di Cesare Milanese, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli Milano 1971, pp. 1-21.

⁹⁴ Sidonie Smith, Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2001. Vedi anche Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

⁹⁵ Duncan, *La mia vita*, cit., p. 227.

e su quelle classi agiate che pure sono state essenziali al successo delle sue danze⁹⁶. Il testo è abitato da un lettore uomo, puritano e conservatore, che diffida dell'«io narrante» ed è interessato soprattutto al modo in cui Isadora ha gestito la sua sessualità. I dettagli che l'«io narrante» dà dell'iniziazione sentimentale e sessuale dell'«io narrato», rappresentato come sempre ingenuo e agito dai sentimenti, sono degni di un romanzo pornografico e sfiorano a tratti la caricatura. Molto del mito di Isadora come danzatrice spontanea e incapace di vere composizioni coreografiche viene da qui. Non c'è menzione di alcuna preparazione alla danza, né della fatica implicata da questa pratica. L'«io narrante» è una donna intensamente consapevole del proprio corpo, di cui descrive il risveglio della sensualità, la trasformazione dei seni, l'arrotondamento dei fianchi⁹⁷. In un paesaggio ossessionato dal sesso, la danza rischia sempre di giocare un ruolo equivoco, di essere il giocattolo grazioso e inutile con cui trastullarsi dopo un'orgia. L'«io narrante» non fa che proclamare la propria libertà, ma è pieno di contraddizioni e censure. L'apologia del libero amore si fa a spese dei legami saffici; salvo pochi casi, il nome degli amanti è nascosto sotto pseudonimi che ne dissimulano l'identità minimizzandone la persona. Le allieve restano *children* o *pupils*, anche quando i fatti riportati si situano al momento in cui la maggiore delle cosiddette «Isadorables», Thérèse, ha circa 22 anni, e la minore, Erika, ne ha 16. La loro personalità non è mai valorizzata. I mecenati non sono mai giudicati degni di menzione. Una presunta superiorità etnica come donna «bianca» è esibita verso i neri americani, evidentemente per compiacere il lettore «implicito» del testo, conservatore e razzista, ma è censurata verso le popolazioni nere di altri paesi⁹⁸. Ogni tensione con la sorella Elizabeth, che a lungo diresse la scuola tedesca, è omessa, così come qualsiasi debito di riconoscenza verso di lei. Nessun disaccordo colle «Isadorables» è mai descritto. Per tutto il testo non cessa di apparire l'immagine della «piccola tunica greca», dei veli trasparenti, delle gambe e dei piedi nudi, i segni con cui la danzatrice si è fatta applaudire dalle *élites* culturali europee. Come mai questo refrain? È il segno dell'identità dell'autrice del libro? È una garanzia di autenticità del racconto, richiesta dall'editore o da lui stesso inserita nel volume? Quando è narrato il viaggio in Grecia del 1903, l'«io narrante» riferisce del suggerimento di Raymond di vestirsi alla greca da quel momento in poi e riflette: «Mi sembrò che tutti i nostri sogni fossero solo follie gloriose, perché noi non eravamo, e non potevamo essere che dei moderni»⁹⁹. L'icona greca è stato dunque un sogno necessario, uno strumento di promozione sublime, una raffinata gabbia, la sola possibile a una donna nata nell'Ottocento per dare corpo al futuro?

⁹⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 213-223.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 96.

Approcci, riflessioni e prospettive

La riflessione sugli immaginari corporei e le rappresentazioni di genere nella danza tra la fine del XVIII e l'inizio del XX secolo comporta l'elaborazione di strumenti e nozioni utili a rafforzare un campo di ricerca – gli studi storici sulla danza - e a restituire a questa arte e pratica corporea le complesse dimensioni culturali di cui è stata l'espressione e l'origine. La trasversalità dei temi individuati dalle ricerche in corso offre la possibilità di condividere i primi risultati di indagini condotte su oggetti e periodi storici diversi, ma con prospettive teoriche e metodologiche affini, che attingono in varia misura alla pluralità di approcci offerti dagli studi di genere. Mi limito qui a rilanciare qualche spunto per riflessioni e indagini future.

Un primo punto importante riguarda la problematizzazione della scelta e dell'uso delle fonti per lo studio dei rapporti tra danza e genere nella storia. Sebbene si moltiplichino gli studi su documenti d'archivio originali e di prima mano raramente presi in considerazione dalla storiografia della danza, sembra necessario rinnovare lo sforzo di non considerarli come dei serbatoi di dati stabili e incontestabili, ma di studiarne le strategie di fabbricazione mostrando la complessità di interrelazione tra dati "oggettivi", discorsi, rappresentazioni e immaginari di cui sono la testimonianza. Nel contempo, va regolata di volta in volta la distanza tra il dettaglio e la visione di insieme, tra la lunga durata e i carotaggi su un preciso evento, per poter leggere i documenti fuori e dentro una contestualizzazione che spesso, in fase di interpretazione, li imbriglia in una rigida concatenazione di causalità. Uno sguardo alle fonti attento al dato ambiguo, contraddittorio, incompleto, rilancia incessantemente domande sulle strategie discorsive implicite nelle costruzioni di genere. Si tratta di un dato metodologico rilevante, se si pensa che la storiografia della danza in Italia, come spiega bene Susanne Franco nell'introduzione, ha avuto e continua ad avere piuttosto la tendenza a colmare le faglie nascondendo le contraddizioni e privilegiando continuità narrative al limite dell'aneddotico e che reiterano all'infinito stereotipi inossidabili.

Negli anni Novanta, gli studi su danza e genere hanno accolto con entusiasmo gli scritti di Judith Butler, che definivano il genere come performatività, ovvero la stilizzazione reiterata del corpo attraverso una serie di atti ripetuti all'interno di un rigido sistema normativo. Sarebbe la loro cristallizzazione nel tempo a produrre l'apparenza di una sostanza, che alla fine è scambiata per naturale. La performatività del genere così definita è soggetta a codici socialmente condivisi, che trovano conferma proprio nella ripetizione e che finiscono per determinare e controllare anche il desiderio e l'orientamento sessuale¹⁰⁰. La teoria di Butler è stata riletta criticamente dalla prospettiva degli studi di danza in particolare da Susan Foster,

¹⁰⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, tr. it di Roberta Zuppet, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004.

che propone di concepire il genere come «coreografato» invece che «performato»¹⁰¹. Secondo Foster, il concetto elaborato da Butler riguarda in particolare un processo individuale e un atto linguistico di esecuzione di codici, mentre la nozione di coreografia offre una cornice analitica storica e sociale più pertinente. Il concetto di coreografia, secondo Foster, permette di entrare direttamente nel vivo della discussione sulla materialità del corpo concentrando l'attenzione sul non detto, sul linguaggio corporeo e sul movimento che, insieme al discorso, costruiscono le identità di genere. E soprattutto la coreografia presuppone l'interrelazione tra vari insiemi di codici e convenzioni attraverso cui l'identità è rappresentata e permette di ripensare la performatività individuale all'interno di un sistema più complesso capace di tenere conto di una pluralità di parametri¹⁰².

Questi presupposti teorici permettono di osservare come gli studi su danza e genere oscillino in generale tra una posizione che considera la danza come una rappresentazione delle dinamiche socio-culturali in una relazione causale, e l'ipotesi che sia la danza stessa a preannunciare il cambiamento sociale, prima ancora che sia consapevolmente riconosciuto dalla società. E ciò grazie alla capacità del corpo di impregnarsi e alla sua attitudine a imporsi, con la sua potenza simbolica, al di fuori e oltre la parola. Questo va e viene tra corpo danzante e società si verifica tanto nelle pratiche del ballo quanto nelle forme teatrali delle élite o quelle popolari. Per esempio, le reazioni negative del discorso medico e dell'opinione pubblica nei confronti del turbinio causato dal valzer alla fine del XVIII secolo concretizza la paura del nuovo, come sintomo del manifestarsi delle premesse di un mutamento sociale¹⁰³. Il pericolo risiede nella rottura dell'equilibrio in seno alla coppia in cui non vi è una netta differenziazione dei ruoli di genere, ancora più confusi nella destabilizzazione del turbinio che costituisce la materia stessa di questa danza. Così nel valzer la coppia diventa metafora di una riconfigurazione dei ruoli sociali rispetto agli assetti di antico regime. Nella società borghese moderna nascente, sulla base della definizione dei ruoli di genere prefigurata dall'Illuminismo e da Rousseau in particolare, si afferma la separazione della sfera pubblica e da quella privata, la prima assegnata agli uomini, la seconda alle donne, e l'elaborazione della loro complementarità in una concezione organica della società. Nel valzer la coppia rappresenta la tensione tra egualitarismo e mobilità sociale e le identità femminile e maschile giocano con queste mutazioni delle strutture e dei nuovi sguardi che alimentano e legittimano.

Nella storiografia della danza teatrale nel XIX secolo, una funzione paradigmatica di primo piano è stata assegnata ad alcune istituzioni teatrali fortemente gerarchizzate ed emanazione diretta del predominio culturale esercitato dai poteri centrali (la Monarchia, lo Stato), quale l'Opéra di Parigi. Spesso dunque la "fabbricazione dei generi" è studiata in questi contesti, grazie anche al fatto che l'obbligo di registrazione delle operazioni amministrative ha prodotto e conservato ricchi fondi di archivio. Ci si potrebbe domandare come siano immaginate e

¹⁰¹ Susan L. Foster, *Choreographies of Gender*, in "Signs", n. 1, 1998, pp. 1-33.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 5-6.

¹⁰³ Cfr. il saggio di Elisabeth Claire in questa sezione.

rappresentate le costruzioni e le relazioni di genere nella danza fuori dall'Opéra di Parigi, nei teatri minori e di provincia, nelle compagnie di giro e nei generi spettacolari che non siano il balletto (come la *féerie*, il melodramma, il *vaudeville*). In realtà, i protagonisti e le protagoniste della danza sono parte attiva di una rete di relazioni più ampia, sia personale sia professionale, e le loro carriere, nella maggior parte dei casi instabili, dimostrano una certa mobilità sociale. Questa constatazione impone di ripensare la funzione e il valore delle istituzioni controllate dal potere, che sono certo dotate di un potenziale simbolico non sottovalutabile, ma che monopolizzano la scrittura storica e danno una visione piramidale e rigida delle relazioni di genere. Sarebbe interessante, piuttosto, seguire le carriere di un certo numero di artiste/i in Europa che operano ai margini dell'istituzione, studiarne le strategie di costruzione e di negoziazione delle identità, che rispondono a imperativi sociali meno costrittivi, in cui, cioè, le resistenze del singolo possono scardinare i sistemi di controllo e consentire traiettorie di vita più creative.

Un altro snodo fondamentale degli studi che pongono in relazione tra loro danza e questioni di genere è dato dalla resistenza alla penetrazione culturale delle rappresentazioni della danza e ciò a dispetto della diffusione e del radicamento delle pratiche. La danza è un fattore ambiguo di emancipazione sociale, tanto per gli uomini quanto per le donne, e in cui interagiscono immaginazione, rappresentazione ed esperienza vissuta delle percezioni corporee. Questa ambiguità è costante sulla lunga durata, anche se si configura in discorsi e rappresentazioni sempre nuovi. Nelle argomentazioni contro l'attività sociale della danza elaborate dal discorso medico in relazione al valzer alla fine del XVIII secolo ho osservato una continuità con le fonti dello stesso tipo che ho studiato per il XVI e XVII secolo. Il mutamento di paradigma scientifico che interviene nel corso del XVIII secolo e il rinnovamento profondo operatosi nelle concezioni del corpo (dalla teoria degli umori al corpo macchina) non sembra aver destabilizzato la continuità sulla lunga durata di questi discorsi di cui richiamo i punti principali: debolezza del corpo femminile, pericolosità dello sforzo per gli organi della riproduzione (minaccia di sterilità), perdita del controllo sulla percezione e sui sensi (con risvolti importanti sull'equilibrio fisico e morale). Per esempio, gli effetti del godimento della vertigine nel valzer sembrano essere identificati come una patologia specialmente femminile, proprio perché nella donna non vi è soluzione di continuità tra percezione e immaginazione. E questa attitudine è un residuo della corrispondenza tra elementi psicologici e fisiologici istituita dalla teoria degli umori. La continuità storica riguardo al tipo di pericoli evocati dai medici potrebbe essere interna alla tradizione degli scritti medici e in alcuni casi tenere conto solo in parte delle pratiche coreutiche a cui fa riferimento. I medici si sono scagliati infatti contro la gagliarda, il valzer, le nuove danze venute dalle Americhe, il rock en roll, e così via. Uno studio di queste fonti sulla lunga durata potrebbe chiarire permanenze e rotture, e probabilmente ci consentirebbe di riconsiderare una relazione causale tra danze, condanna morale, discorso medico, che mi sembra appiattare il modo in cui questi fenomeni sono studiati e che si fondano, in fin dei conti,

su una pretesa neutralità delle argomentazioni mediche: i medici sono uomini e la medicina è una forma culturale.

Quando, a partire dal 1830, si inaugura il processo di privatizzazione dell'Opéra di Parigi, la ballerina aumenta il suo potere contrattuale, fino a pretendere a delle remunerazioni quattro volte maggiori rispetto a quelle di un uomo e persino del compositore di balletti. In effetti, il successo di pubblico è affidato alla potenza della sua immagine, che si nutre della spettacolarizzazione della vita privata e della realtà sociale in cui si muove come compendio "naturale" alla vita dello spettacolo. Secondo Hélène Marquié, tra la fine del XVIII e il XIX secolo la danza appare come il campo privilegiato per la messa in scena della femminilità, e un campo di osservazione dei processi all'opera nell'elaborazione del genere¹⁰⁴. In questo periodo la danza è femminile, mentre la composizione coreografica e l'impresariato sono maschili. La categorizzazione della danza come femminile si definisce in un momento storico ben preciso, di pari passo a una profonda riconfigurazione della società moderna e a un processo di naturalizzazione della donna. La donna che danza è assegnata al regno della natura - della sua natura - che la modernità tecnologica domina e controlla. Si istituisce in tal modo una gerarchizzazione tra l'uomo e la donna nella danza, che non si manifesta più nelle rappresentazioni, ma nei sistemi di produzione. La ballerina diventa un idolo, la sua retribuzione aumenta, sale sulle punte, mentre il ballerino si "femminizza" simbolicamente passando in secondo piano, sostenendo gli equilibri della danzatrice, offrendola, come un eunuco, al desiderio del pubblico pagante. La forza della categorizzazione della danza come femminile che agisce ancora oggi sul nostro modo di pensare a questa arte, ci obbliga ad affinare le armi dell'analisi di genere nella materia stessa della danza. La riforma della scuola di danza dell'Opéra, nel 1805, introduce le classi separate per allievi maschi e allieve femmine e i programmi si specializzano per modellare diversamente l'assetto del corpo e la distribuzione del tono muscolare¹⁰⁵. Per le ragazze si sviluppa un vocabolario complesso basato su un minuzioso lavoro dei piedi e sull'equilibrio, consentiti e potenziati dall'uso delle scarpe da punta, mentre gli uomini perfezionano grandi salti e *pirouettes*, oltre che una maggiore occupazione dello spazio. Queste competenze sono utilizzate nei soli. La trasformazione e la conseguente codificazione del passo a due assegna all'uomo il ruolo di *porteur*, impegnato a enfatizzare gli equilibri e le sospensioni della danzatrice, ma soprattutto a creare figure plastiche che sottolineano anche visivamente la complementarità dei corpi pur nella loro differenza. Foster precisa che soltanto analizzando i cambiamenti che riorganizzano i vocabolari maschili e femminili e la coordinazione dell'interazione dei maschi e delle femmine si possa guardare al balletto non più come a un riflesso dei mutamenti sociali, ma come a una delle ragioni che produce tali cambiamenti.

¹⁰⁴ Hélène Marquié, *Sources et fondement d'une essentialisation féminine de la danse*, in "Résonances", n. 12, 2009 (in corso di pubblicazione). Ringrazio l'autrice per avermi segnalato questo testo.

¹⁰⁵ Cfr. il saggio di Emmanuelle Delattre in questa sezione.

L'ambiguità tra femminile, femminilizzato e femminista emerge con risvolti individuali e mitopoietici nella costruzione dell'immaginario soggettivo di Isadora Duncan, che mette in atto un processo di naturalizzazione della cultura e della donna, passando per le figure corporee di una grecità immaginata¹⁰⁶. Attraverso la mitizzazione del sé, la supposta pioniera della danza moderna Isadora Duncan si pone paradossalmente al di fuori della cultura e della storia, cercando una fusione assoluta e universale con una concezione utopica della natura. Viste da questa prospettiva, le strategie di costruzione della soggettività femminile di Duncan non sono in fondo diverse da quelle messe in atto dalla ballerina romantica Maria Taglioni che, pur dedicandosi tramite un indefesso lavoro a costruire il suo corpo scenico, e pur cimentandosi con la creazione normalmente riservata agli uomini, resta imbrigliata nelle maglie della dominazione maschile. Queste dinamiche si manifestano nelle modalità di trasmissione e nella regolamentazione dei diritti d'autore, tanto che al momento di cogliere i frutti del suo lavoro creativo rende omaggio ai suoi maestri (maschi)¹⁰⁷. Soltanto quando i coreografi perdono i diritti d'autore per i libretti di ballo e limitano alla sola composizione coreografica la loro attività, si apre per le danzatrici l'opportunità di vedere riconoscere pubblicamente il loro statuto di coreografe. Se l'autorità del coreografo è legata all'autorialità del libretto e ai diritti che ne derivano, lo spiraglio della creatività femminile si dischiude nel momento in cui la scrittura esce dalle prerogative della figura professionale del maestro di ballo. La scrittura e la pubblicazione del libretto diventa quindi un'arma del potere fallogocentrico dei maestri di ballo all'Opéra e della riaffermazione del predominio maschile. In effetti secondo Hélène Marquié, proprio nel momento in cui la danza si stacca dalla narrazione, la sua categorizzazione femminile raggiunge il suo apogeo¹⁰⁸. D'altro canto, Veroli mostra come anche per Duncan, che la storiografia tradizionale ha raffigurato (e ancora raffigura) come l'icona e l'incarnazione dell'emancipazione femminile, la pratica della scrittura resti balbuziente e che gli scritti arrivati fino a noi non siano altro che il frutto di una rielaborazione altrui, di un bricolaggio a partire da frammenti sconnessi e disarticolati.

In conclusione, un invito a interrogarsi incessantemente sulle prestrutture nel maneggiare le fonti del corpo, impregnate di ideologia, quella del loro tempo, come della nostra.

¹⁰⁶ Cfr. il saggio di Patrizia Veroli in questa sezione.

¹⁰⁷ Cfr. il saggio di Vannina Olivesi in questa sezione.

¹⁰⁸ Hélène Marquié, *D'un univers à l'autre: le ballet romantique*, in *Trans(e)*, numero monografico di "Insignis", a cura di Christine Marcandier e Vincent Vivès, n. 1, 2010, pp. 75-90.