

Tiziana Leucci

LE «DEVADÂSÎ» NELLA PARIGI DI LUIGI FILIPPO:
LE DANZATRICI INDIANE NELLA CRITICA E NELLE OPERE DI THÉOPHILE
GAUTIER

I. Premessa

Nel 1838 una troupe indiana composta da cinque danzatrici, da un loro maestro e da due musicisti accompagnatori attraversò l'oceano e giunse, forse per la prima volta nella storia, in Europa. Provenienti da un tempio situato in un villaggio nell'attuale stato del Tamil Nadu, nell'India sud-orientale, gli otto artisti arrivarono nell'estate di quell'anno in Francia, si esibirono dapprima a Bordeaux, poi a Parigi e in seguito nei teatri di altre capitali europee. La tournée, durata alcuni mesi, ideata e organizzata da un impresario francese, rappresentò un evento davvero memorabile. La presenza di autentiche *devadâsî*¹ sulle scene teatrali occidentali, pur suscitando nel pubblico reazioni e sentimenti contrastanti, ebbe tuttavia un notevole effetto presso l'intelligenza dell'epoca. I parigini, attratti e incuriositi da tutto ciò che è insolito e straordinario, non persero l'occasione di assistere alle esibizioni di questo singolare *corpo di ballo*, la folla così accorse numerosa al Théâtre des Variétés dove i loro spettacoli registrarono sempre il tutto esaurito. La stessa famiglia reale invitò la troupe a corte per una rappresentazione speciale.

Questo studio analizzerà, attraverso una serie di documenti d'archivio comprendenti recensioni, memorie, materiale iconografico e altro, l'impatto che le danzatrici e i musicisti indiani ebbero sul mondo letterario e artistico europeo, in particolare francese, e gli effetti che questi produssero, nell'immediato e a lungo termine, sulle successive creazioni e adattamenti teatrali, d'opera e balletto, nonché sui costumi e le mode culturali del tempo. In particolare ci occuperemo dello scrittore e critico teatrale Théophile Gautier (1811-1872), che fu testimone diretto delle loro danze e che, tra tutti coloro che assisterono alle loro esibizioni, fu certamente lo spettatore più assiduo e l'ammiratore più entusiasta, nonché l'autore che dedicò loro il maggior numero di scritti. Per questa ragione dunque, privilegiando il suo «sguardo» e le sue riflessioni, si cercherà di ricostruire le varie tappe della ricezione delle *devadâsî* sulle scene parigine, tentando di individuare

¹ *Devadâsî*, dal sanscrito *deva*, «divinità», e *dâsî*, «colei che è al servizio di...»: per estensione, dunque, «l'ancella degli dei». Danzatrice indiana, più comunemente conosciuta in Occidente come *bayadère*, parola di derivazione portoghese (da *bailadeira*, «danzatrice»). Questo termine apparve nella lingua francese nel XVIII secolo per il tramite di autori olandesi e da qui, con leggere varianti, fu adottato e adattato in altre lingue europee per designare tanto le originarie danzatrici indiane che il personaggio teatrale delle stesse nelle nostre opere e balletti. Quella delle *devadâsî* costituiva in India una particolare comunità di donne affidate in tenera età a un tempio nel quale, una volta completato il loro apprendistato, svolgevano attività tanto rituali che artistiche. Se è vero che la maggioranza delle *devadâsî* erano «anche» danzatrici, non tutte le altre danzatrici indiane però erano necessariamente delle artiste consacrate al tempio. Su questo soggetto, in italiano, si veda: Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare. Leggendaro occidentale dei teatri d'Oriente*, Torino, Studio Forma, 1980; *Anatomia del teatro. Un dizionario di Antropologia teatrale*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, La casa Usher, 1983; Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992; Tiziana Leucci, *Tândava e Lâsya*, «India», rivista culturale dell'Ambasciata dell'India a Roma, n. 9/10, 1990, pp. 10-18; Idem, *Nâtyanjali*, «India», n. 2/3, 1994, pp. 33-37; Idem, *La straordinaria leggerezza del vigore*, «India», n. 1, 1998, pp. 40-52. Sullo sviluppo del personaggio teatrale della danzatrice indiana nel repertorio occidentale d'opera e balletto si veda invece il volume monografico in preparazione di Tiziana Leucci, *Devadâsî e Bayadères, tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nell'immaginario occidentale*, di prossima pubblicazione.

al contempo l'influenza che queste artiste esercitarono sul personale processo creativo dello scrittore, che fu anche, lo ricordiamo, autore di libretti per il balletto classico.

Uno dei motivi conduttori di questa indagine è stato quello di comprendere in che misura la presenza della troupe indiana in Europa influì sull'immaginario collettivo dell'epoca, e in che modo poi contribuì a rafforzare, a ridimensionare o addirittura a smentire quelle idee, dalle più fondate alle più bizzarre, costitutesi e cristallizzatesi nel corso dei secoli precedenti intorno alla figura della danzatrice indiana.

Nel corso della ricerca sono sorti alcuni interrogativi a cui si è tentato di rispondere in modo convincente. Ci siamo pertanto chiesti: come furono accolte da noi queste artiste, decantate per il fascino e la bellezza dalla maggioranza dei viaggiatori europei in India? Con la loro duplice fama di «esperte cortigiane» e di «nobili sacerdotesse», cresciute all'ombra delle «sacre pagode» – così si definivano a quel tempo i templi indiani –, queste creature descritte dai più come seducenti e irresistibili, costantemente in bilico tra il sogno e la realtà, il desiderio e la perdizione, misteriose e inafferrabili, riuscirono in definitiva a soddisfare senza deludere le attese e le speranze del pubblico europeo? Quest'ultimo, poi, come reagì di fronte a tanta «alterità», quali comportamenti assunse alla vista di queste insolite figure femminili che si esibivano sulla scena scalze, cariche di preziosi gioielli e tessuti, «eccessive» in modo strano nei costumi, nelle espressioni e nei movimenti, ieratiche e inquietanti al contempo, in grado di evocare con grande intensità di sentimenti e passioni le «tinte calde e accese» del loro paese d'origine? E infine, riuscirono le «vere» *devadâsî* a competere con le loro «controfigure» occidentali, le *bayadères* dell'Opéra, trionfanti allora sui palcoscenici dei nostri teatri con i loro vaporosi tutù e scarpette di raso, leggiadre ed eteree immagini di una femminilità docile e diafana, dipinta con toni cromatici tenui, sfumati, dalle tinte «pastello», gioia e delizia dei ballettomani?...

2. «Devadâsî» e «bayadères»: note preliminari

Per meglio delineare il contesto storico e culturale europeo, così come si presentava nel 1838 all'arrivo della troupe indiana, si è ritenuto opportuno accennare brevemente al processo che portò alla creazione del personaggio della «bayadère» sui palcoscenici occidentali.

Notizie più o meno dettagliate sulle danzatrici indiane in generale, e sulle *devadâsî* in particolare, erano giunte in Europa sin dal XIII secolo dell'era attuale attraverso i racconti di mercanti, viaggiatori e missionari. Finché queste testimonianze si limitarono alla scrittura e alla lettura dei testi, la loro diffusione e accessibilità rimasero circoscritte a un uditorio relativamente ristretto. Nel momento in cui, però, il soggetto varcò le scene teatrali acquisì non solo spessore e valenza drammatica, ma soprattutto divenne noto a un pubblico più vasto.

La prima opera occidentale dedicata interamente alle danzatrici indiane, dal titolo emblematico di *Les Bayadères*, fu rappresentata al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (conosciuta in seguito più comunemente come Opéra) di Parigi, l'8 agosto del 1810, alla presenza di Napoleone Bonaparte. La musica era stata composta da Charles Simon Catel e le coreografie dai maestri Gardel e Milon. Etienne de Jouy, autore del libretto, in precedenza aveva trascorso alcuni anni in India con incarichi ufficiali del governo francese (la Francia infatti controllava già dalla fine del Seicento alcuni territori in India), e più volte, come lui stesso scrisse, aveva avuto l'occasione di assistere *in loco* a varie rappresentazioni di danza. Al suo ritorno a Parigi compose le liriche di quest'opera prendendo spunto tanto dalla propria esperienza in India che dai resoconti di viaggiatori precedenti e, forse, anche dalla deliziosa ballata di Goethe, *Der Gott und die Bajadere* (Il Dio e la Baiadera), composta dal grande poeta tedesco nel 1797, in seguito alla lettura dei resoconti di alcuni viaggiatori olandesi e francesi. Quest'ultima, già alla sua prima apparizione a stampa, nel 1798, fu immediatamente messa in musica dal compositore tedesco Carl Friedrich Zelter, ispirando in seguito anche altri musicisti di fama, tra i quali Franz Schubert (1815). Etienne de Jouy risulta particolarmente interessante per noi, trattandosi di un autore davvero singolare per essere stato al

contempo viaggiatore, testimone diretto delle danze delle *devadâsî* in India e drammaturgo. L'opera *Les Bayadères* fu riallestita in Francia a più riprese fino al 1828; venne poi adattata in Italia come «balletto» – forse in seguito alla curiosità e alla notorietà derivate dalla tournée europea della troupe indiana –, dapprima dal coreografo Salvatore Taglioni (1789-1868), che a essa si ispirò «liberamente», senza però citare l'autore francese, per il suo *ballo storico* in sette parti intitolato *Il Rajah di Benares*, rappresentato per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli, il 12 gennaio 1839. Per Salvatore Taglioni non si trattò comunque della prima creazione su soggetto indiano: già nel 1819 aveva composto un *ballo eroico pantomimico* dal titolo *I Portoghesi nell'India, ossia la conquista di Malacca*, e nel 1823 un *ballo storico* intitolato *Tippoo Saeb* (come l'omonimo dramma di Etienne de Jouy, *Tippû Saeb*, del 1812), realizzati entrambi per il Teatro San Carlo di Napoli; nel 1827, infine, aveva composto per il Teatro alla Scala di Milano il ballo *Il Paria*, ispirato all'omonima tragedia del francese Casimir Delavigne, la stessa da cui trasse spunto anche Gaetano Donizetti per il suo melodramma *Il Paria*, rappresentato al San Carlo di Napoli nel 1829. In tutti questi adattamenti italiani appaiono i personaggi delle «*bajadere*», «*bagliadere*» o «*baliadere*», a seconda delle varie grafie. L'opera *Les Bayadères* di Etienne de Jouy fu riproposta ancora una volta in Italia come balletto nel 1845, al Teatro alla Scala, con il titolo mutato in *Il Raja e le Bajadere*, le coreografie di B. Vestris e le musiche dei maestri Mussi e Schira. In questo nuovo adattamento, Vestris, che si stima autore oltre che coreografo, non cita nel libretto la fonte d'ispirazione, e, a differenza di Salvatore Taglioni, che pur prendendo spunto dal testo francese aveva elaborato la vicenda a modo suo, riporta esattamente tradotto in italiano quanto scritto da de Jouy, compiendo così, come spesso accadeva all'epoca, un vero plagio. Nella versione originale di de Jouy l'opera si articolava in tre atti ed era cantata e danzata al contempo, conforme dunque al genere dell'*opéra-ballet*, con la distribuzione dei ruoli divisi rispettivamente in *bayadères* «cantanti» e «danzanti». La protagonista, la *bayadère* «cantante» Laméa, era pertanto affiancata sia dai membri del coro che dai corifei del corpo di ballo. Per quanto concerne invece la verosimiglianza di queste rappresentazioni rispetto ai modelli indiani, dalle immagini pervenuteci (bozzetti, stampe e incisioni) solo qualche elemento suggerirebbe una vaga nota «indianeggiante» nelle scenografie e nei costumi, poco si può invece dire delle azioni coreutiche. Certo è che, a giudicare dagli stessi, la volontà di riprodurre fedelmente i modelli originali non sembra essere stata la preoccupazione principale all'epoca.

Il primo dicembre del 1821, al Théâtre Royal de l'Odeon di Parigi, debuttò la tragedia in cinque atti *Le Paria*, di Casimir Delavigne, già precedentemente citata. Anche se qui nella lista dei ruoli non appare il termine «*bayadère*», tuttavia la figura della *devadâsî* vi è ugualmente presente, e infatti tra i personaggi principali troviamo la protagonista femminile, Néala, e altre due fanciulle, Zaide e Mirza, tutte «sacerdotesse» del tempio di Benares, attorniate a loro volta da una folta schiera di consorelle.

Il primo ottobre del 1823, ancora a Parigi, al Théâtre de l'Académie Royale de Musique, veniva rappresentato il *ballet-pantomime* in tre atti *Aline, reine de Golconde*, con la musica di Gustave Dugazon e le coreografie di Aumer. La vicenda, ambientata in India come indicato dallo stesso titolo, era stata messa in scena a più riprese già nel Settecento nel *ballet-heroïque* omonimo, con le liriche di Sedaine e la musica di Monsigny, rappresentato per la prima volta a Parigi, nello stesso teatro, il 10 aprile del 1766. La particolarità di questa nuova versione di Aumer, rispetto agli allestimenti precedenti, è che nella lista dei personaggi vi appaiono ben elencati quelli delle «*bayadères*». Il tema di *Aline, reine de Golconde* fu ripreso anche in Italia in un'opera dal titolo abbreviato di *La Regina di Golconda*, ancora con la musica di Gaetano Donizetti e le liriche di Felice Romani. Debuttò a Genova, al teatro Carlo Felice, il 12 maggio del 1828, e anche qui nel libretto figurano tra i personaggi le «*bajadere*».

Nel mese di giugno del 1838, dunque pochi giorni prima dell'arrivo della troupe indiana a Parigi, sempre all'Académie Royale de Musique era stata ripresa l'opera *Le Dieu et la Bayadère ou la Courtisane Amoureuse* (Il Dio e la Baiadera o la Cortigiana Amorosa), con il libretto di Eugène Scribe, la musica di Auber e le coreografie di Filippo Taglioni (1777-1871), fratello di Salvatore.

Lo spettacolo aveva debuttato per la prima volta a Parigi, nello stesso teatro, il 13 ottobre del 1830, avvalendosi della prestigiosa presenza di Maria Taglioni (1804-1884), la celebre danzatrice figlia di Filippo, per la quale era stato creato il ruolo della *bayadère* principale, concepito per l'occasione come un personaggio «muto» che si esprimeva solo con gesti e passi di danza. A differenza dell'opera di de Jouy, qui l'azione della *bayadère* protagonista, Zoloé, era stata concepita come esclusivamente coreutica. Riguardo al genere musicale, *Le Dieu et la Bayadère ou la Courtisane Amoureuse* riproponeva la struttura tradizionale dell'*opéra-ballet* con il susseguirsi di scene cantate e danzate e l'analoga ripartizione dei personaggi delle *bayadères* in «cantanti» e «danzanti». L'opera ebbe un gran successo di pubblico, tanto che fu riallestita più volte nel corso del XIX secolo, sia in Francia che all'estero. La versione inglese, accolta favorevolmente tanto in Inghilterra che in America, prese il titolo di *The Maid of Cashmere* (La Fanciulla del Kashmir) e di *La Bayadère*, nella sua forma ridotta con le coreografie di Deshayes, andata in scena a Londra, al King's Theatre, il 26 maggio del 1831. Scribe, per il libretto, si era liberamente ispirato alla già citata ballata di Goethe. Malgrado l'affinità del titolo e del soggetto, lo sviluppo della trama nel testo di Scribe differisce notevolmente da quello di Goethe, probabilmente anche per ragioni d'ordine tecnico legate all'esigenza di arricchire l'opera con azioni coreutiche e pantomimiche in grado di impegnare tutto il corpo di ballo.

Quando giunse in Europa la troupe indiana, ormai già da quasi trent'anni, quantomeno a Parigi, appariva regolarmente sulle scene il personaggio della «danzatrice indiana», la *bayadère* appunto. La maggioranza del pubblico parigino, ignaro dell'aspetto e dell'arte delle «vere» *devadâsî*, si era ormai abituato alla silhouette fluttuante e piroettante di Maria Taglioni e delle altre interpreti nel ruolo della più recente tra le *bayadères*, da lei magistralmente immortalato. Stentò pertanto a credere e ad accettare le artiste indiane come le vere «sacerdotesse di Brahma» – così venivano spesso definite –, preferendo piuttosto in questa veste la Taglioni, eletta a sola «Tersicore dell'India». Per altri spettatori invece, certamente più sensibili e recettivi, la presenza della troupe indiana produsse effetti straordinari e rappresentò una vera rivelazione, fonte d'ispirazione costante per il resto della loro vita.

Fu all'interno di questa complessa cornice che si articolò e si intrecciò, all'apparizione delle «autentiche» *devadâsî*, la fitta rete d'incontri, confronti e scontri; di attese, stupori e dubbi; di «incanti e malintesi»...

3. Odissea indiana

Continuiamo la nostra indagine con l'analisi di un testo conservato alla Bibliothèque Nationale de France, purtroppo non datato e firmato con le sole iniziali «C.T.», in cui sono riportati numerosi dettagli sul lavoro, davvero encomiabile, dell'impresario francese, un certo Monsieur E.C. Tardivel, fautore della venuta in Europa della troupe di artisti indiani. Sebbene la data non sia indicata, riteniamo da una serie di indizi che il testo sia stato redatto durante la permanenza della troupe a Parigi, e più esattamente tra il 19 e il 21 agosto 1838. Dietro questa firma siglata si è tentati di ipotizzare che si celi lo stesso Tardivel, che con tutta probabilità scrisse il testo di suo pugno. In esso, infatti, appaiono tutta una serie di confidenze che l'autore lascia intendere gli siano state rivelate direttamente dall'impresario, talmente precise che solo chi ha vissuto in prima persona gli avvenimenti narrati può essere in grado di riferire con la stessa intensità e accuratezza. Inoltre questo testo descrive dettagliatamente l'accoglienza della troupe a corte, in occasione dello spettacolo in onore dei sovrani; poiché nessun altro cronista riferisce dell'evento con la stessa ricchezza di particolari, se ne deduce che l'autore fosse lì presente. Per godere di questo privilegio doveva essere particolarmente vicino agli artisti indiani, forse in qualità di responsabile dell'aspetto organizzativo, fatto che rafforza ulteriormente la nostra supposizione sulla sua presunta identità. Le stesse iniziali «C.T.», poi, corrispondono a quelle del suo nome, anche se potrebbe trattarsi di una

coincidenza casuale. Tardivel, vi leggiamo, per poter realizzare la sua impresa dovette affrontare con gran pazienza, coraggio e determinazione, problemi di varia natura, tra cui quelli, certamente di non facile soluzione, relativi alle differenze d'ordine socio-culturale.

Chiunque si celi dietro questa sigla, ci è parso opportuno riportare quasi per esteso il documento, per il suo indubbio valore storico e antropologico. Il tono umoristico che lo caratterizza ne rende piacevole la lettura; allo stesso tempo, accanto agli aneddoti che ci fanno sorridere, presenta un quadro quanto mai dettagliato e realistico del contesto religioso e sociale in cui si articolava a quel tempo, in India del Sud, l'istituzione delle *devadâsî*. Attraverso ammiccamenti e indicazioni quasi didascaliche rivolte al lettore, il testo, salvo alcune imprecisioni, rivela la profonda conoscenza che l'autore ha del soggetto affrontato, nonché delle idee allora più comuni in Europa sulle danzatrici indiane, tale da permettergli di descrivere sia le loro qualità artistiche che le curiose circostanze di questa prima parte della loro tournée, con tutti i suoi tragicomici «retroscena».

Il vero nome delle danzatrici dell'India è *dévédassi*, quello di *bayadères*, con cui le designiamo, deriva dal termine *balladeira*, che in portoghese significa *danzatrice*.

Le *bayadères* sono le delizie dei popoli d'Oriente. Incantano al contempo lo sguardo e l'udito; incitano i sensi attraverso la duplice maestria delle loro danze e dei loro canti, che palpitano della più grande voluttà. Le *bayadères* danzano davanti alle pagode, ovvero davanti ai santuari o ad altri luoghi destinati al culto dei loro idoli, e si dedicano tutte al servizio dei diversi templi. Un artigiano destina in genere a questo servizio la più giovane delle sue figlie e la offre in dono alla pagoda prima dell'età nubile. Le giovani *bayadères* vengono poi affidate a dei maestri di danza e di musica. I brahmani, ovvero i sacerdoti della religione degli indiani idolatri, che costituiscono la prima e la più nobile delle tribù² dell'Industan, insegnano loro a leggere e a scrivere e ne coltivano la giovinezza. Vengono infine educate con gran cura raggiungendo un alto livello culturale, privilegio che in India raramente viene concesso alle donne di ogni altra classe³.

Benché le loro danze siano libere, nulla, dall'esterno, né il loro aspetto né i loro modi, si direbbe privo di modestia; al contrario, appaiono molto più rispettabili di ogni altra donna indiana⁴.

Come le nostre danzatrici, le *bayadères* si esercitano dall'infanzia agli sforzi più prodigiosi; e sin dai primi anni rendono i loro corpi flessibili al massimo delle loro capacità, costringendo le loro membra delicate a tutte le più difficili prove d'agilità. Così si vedrà come la magica rapidità dei loro movimenti sfugga quasi all'occhio dell'osservatore incantato, che cerca invano di seguirli, perdendosi invece, senza riuscire a coglierli. La flessuosità dei loro corpi è inimmaginabile. Si resta stupefatti dalla mobilità dei loro tratti; i loro sguardi, i loro gesti, tutto in loro parla nel modo più espressivo. Indispensabili a tutte le celebrazioni e a tutte le festività, sono loro a segnarne e a scandirne gli intervalli e i momenti fondamentali con le loro danze e i loro canti. Quando un sultano o un gran signore dell'Asia fa accomodare uno straniero alla sua tavola, le *bayadères* sono sempre là, presenti, inevitabili. Senza di loro la cortesia orientale sarebbe incompleta così come i doveri dell'ospitalità.

A volte le *bayadères* rappresentano dei balletti su delle scene affini a quelle dei nostri teatri. In questi balletti asiatici, che assomigliano ai nostri, le vediamo sempre ritrarre la passione amorosa attraverso i suoi diversi stadi; inizialmente al suo nascere, quando vengono sottolineati la timidezza dell'amato e il rifiuto disdegnoso di un'amante; in

² Nei racconti di viaggio e in altri testi dell'Ottocento troviamo spesso il termine «tribù» utilizzato nel contesto indiano come sinonimo di «casta», «clan» e «comunità».

³ Se si escludono quelle minoranze femminili comprendenti alcune donne delle famiglie reali, le adepti di qualche ordine ascetico induista e le appartenenti a forme di monachesimo *jaina* e buddista, in passato, solo alle cortigiane era consentito l'accesso al sapere letterario, filosofico e artistico.

⁴ Si confronti con quanto scritto nel testo firmato dal missionario francese, l'Abbé J.A. Dubois, *Hindu manners, customs and ceremonies*, translated and edited by Henry K. Beauchamp, Delhi, Oxford University Press, 1983, pubblicato in Francia nel 1825. Sebbene si tratti di un plagio dell'opera di Nicolas Jacques Desvaulx, come dimostrato da Sylvia Murr (*Nicolas Jacques Desvaulx (1745-1823) véritable auteur des «Moeurs, institutions et ceremonies des peuples de l'Inde» de l'Abbé Dubois*, in *Purisârtha*, vol. III, Paris, CEIAS-EHESS, 1977, pp. 245-258), quanto è in esso riportato risulta comunque interessante per il nostro studio: «Di tutte le donne in India le cortigiane, specialmente coloro che sono consacrate ai templi, sono le più decentemente vestite. Queste donne infatti dedicano molta cura a esporre il meno possibile le proprie membra. Non nego tuttavia che si tratti pur sempre di un artificio di seduzione. L'esperienza ha senza dubbio insegnato loro che mostrare le proprie grazie fa diminuire il desiderio invece di accrescerlo e che, celando il proprio corpo, l'immaginazione è più facilmente stimolata che non dalla semplice sua vista» (p. 586).

seguito, nel suo progredire, appaiono i comportamenti segnati dalla gelosia, i furori della passione; infine, illustrando le diverse peripezie, del resto sempre a lieto fine come nelle nostre commedie, si concludono con l'accordo e le nozze dei due innamorati⁵. È soprattutto alla fine di questi balletti che la pantomima delle danzatrici, le espressioni dei loro volti, i loro gesti, i loro sguardi acquistano un carattere più marcato⁶.

Le *bayadères* danzano al suono del *tal*, strumento composto da due piattini, uno in acciaio l'altro di rame, che si percuotono uno contro l'altro, e del *matalam*, un tamburo che le anima mettendole in azione e che scandisce e controlla il ritmo e la loro cadenza. Colui che tiene il *tal* si inclina dalla parte delle danzatrici e ne incita i movimenti⁷.

Queste donne possiedono delle abitudini speciali e godono di uno statuto a parte⁸; la pratica della loro arte avviene sempre in gruppo. Come le nostre truppe di attori che percorrono la provincia e si esibiscono in vari luoghi, anche loro si associano a dei musicisti per danzare in case private. Ma alcune di loro appartengono esclusivamente o al sultano, o a un pascià, o a un altro grande signore della corte dei sultani. In questi casi, seguono il loro signore ovunque lui vada, nelle sue escursioni e persino nelle sue spedizioni militari, facendo parte del suo seguito. Le migliori sono al servizio dei sultani, le più celebri per il canto e per le loro capacità.

Presso le genti facoltose, tutte le *bayadères* sono sottoposte a una disciplina molto rigorosa. Una sorta di «badessa», loro superiora, le governa; si tratta in genere di una famosa *bayadère*, che a causa dell'età avanzata è costretta a questa sorta di pensione obbligata e consacra la sua utile vecchiaia a sorvegliare le più giovani. È lei che le riunisce, che le comanda, fa da tesoriere, previene e calma eventuali dispute, punisce le colpevoli e non esita a castigarle, quando è necessario, persino con la frusta. Nei casi estremi le degrada, congedandole dai ranghi delle compagne⁹.

Le *bayadères* esprimono in tutti i loro gesti un'estrema voluttà; dedicano gran cura al loro aspetto quando sono invitate a danzare. Il loro costume è generalmente di tessuto leggero. In gioventù, i profumi più dolci e i balsami più inebrianti impregnano i loro appartamenti, nonché gli indumenti scintillanti di autentiche pietre preziose e le cinture ornate da veri diamanti. Si dividono in varie classi distinte a seconda dei loro meriti.

L'arrivo in Francia di una troupe di *bayadères* proveniente dall'India ha risvegliato al massimo grado la curiosità parigina. La troupe straniera fa furore. Si tratta di un intero corpo di ballo quello che ora abbiamo qui sulle nostre scene. [...] Il costume delle *bayadères* è estremamente originale: una cintola d'oro stringe loro la vita e funge da sostegno a un pantalone ampio di stoffa indiana che scende fino alle caviglie; un lungo tessuto le avvolge intorno al

⁵ In India è un'antica consuetudine a teatro terminare tanto i drammi che le farse con un lieto fine. Questa regola la si ritrova tanto nella forme drammatiche considerate come «classiche» che in quelle definite come «popolari». Su questa pratica convenzionale si veda: *Teatro scelto indiano*, traduzione di Antonio Marazzi, Milano, Editrice Lombarda, 1871; Sylvain Lévi, *Le Théâtre indien*, Paris, Bouillon, 1890 (2^a ediz. Paris, Collège de France-H. Champion, 1963); A.B. Keith, *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*, Oxford, Clarendon Press, 1924; *Teatro indiano*, a cura di Mario Vallauri, Milano, Nuova Accademia, 1959; Laura Piretti Santangelo, *Il teatro indiano antico. Aspetti e problemi*, Bologna, CLUEB, 1982 e Vincenzina Mazzarino, *L'ape nel dipinto*, in Kâlidâsa, *Il riconoscimento di Sakuntalâ*, a cura di Vincenzina Mazzarino, Milano, Adelphi, 1993, pp. 9-56.

⁶ La quasi totalità dei diversi stili di teatro-danza indiani (a eccezione di quelli che utilizzano le maschere, come in alcune forme Chau ad esempio) sono caratterizzati da una mimica del volto estremamente complessa e ricca di sfumature, sia tecniche che emotive, assai raffinate e stilizzate. La maestria con la quale i migliori esponenti dei diversi stili interpretano i vari ruoli rende la loro esecuzione particolarmente suggestiva grazie alla ricchezza espressiva e all'intensità emotiva delle loro azioni mimiche. Per un'introduzione generale alla gestualità e alle forme codificate della mimica indiana in italiano si veda: Nicola Savarese, *Il teatro al di là del mare*, cit.; *Anatomia del teatro. Un dizionario di Antropologia teatrale*, a cura di Nicola Savarese, cit.; Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981; *La scuola degli attori. Rapporti della prima sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, a cura di Franco Ruffini, Firenze, La casa Usher, 1981; Tiziana Leucci, *Tândava e Lâsya*, cit.; Idem, *Nâtyanjali*, cit.; Idem, *La straordinaria leggerezza del vigore*, cit.

⁷ In genere era il maestro della danzatrice che suonava i cembali di metallo scandendo così il tempo della danza e pronunciando ad alta voce le sillabe ritmiche d'accompagnamento. *Nâttuvanar* era il termine in lingua tamil utilizzato per designarlo, il cui significato è tanto di «colui al quale la danza appartiene» che di «chi appartiene alla danza». Per estensione da intendersi anche nel senso di «chi proviene o fa parte della comunità dei maestri di danza e musicisti», la stessa in cui venivano accolte le novelle *devadâsî* dopo la cerimonia di consacrazione al tempio, indipendentemente della loro comunità d'origine.

⁸ Sulla specificità dello statuto e del codice comportamentale delle cortigiane in India si veda Tiziana Leucci, *Due «dharma» a confronto: la cortigiana e la sposa fedele*, in *Il Dharma, i dharma*, a cura di Giorgio Renato Franci, Bologna, CLUEB, 2004, in corso di stampa.

⁹ L'autore presenta qui un quadro sintetico della struttura gerarchica all'interno della loro comunità. Di rilievo la figura autoritaria dell'anziana danzatrice che agisce e interviene tanto nelle questioni artistiche che in quelle più propriamente disciplinari, sorvegliando il comportamento e la giusta linea di condotta delle più giovani.

busto come un serpente e lascia intravedere tra i suoi panneggi la loro pelle scura, dorata e serica. Le loro braccia sono decorate di armille dalla forma insolita; e i loro piedi sono completamente nudi.

Le *bayadères* hanno le spalle e i seni sostenuti da un corpetto di seta, di colore scuro, ricoperto da una sciarpa le cui spesse pieghe sono fissate alla cintura, e nulla lasciano percepire delle loro forme che celano completamente. Solo le reni sono lasciate scoperte fino alla vita. [...] Un gioiello tondo brillante e lucido, della grandezza del palmo di una mano, è posto sulla sommità del capo. Una fascia di metallo sostituisce le nostre ghirlande di fiori. Intorno al collo, così come da noi le donne portano una croce, loro invece mettono un ornamento a forma di cuore¹⁰. [...] Per quanto riguarda poi il volto, sarebbe un'ingiustizia non menzionarlo, perché alcune di loro fanno veramente girare la testa a molti.

L'anziana Tillé è la grande sacerdotessa, la superiora delle *bayadères*; è la più devota e al contempo la più colta tra loro. Tillé un tempo deve essere stata bella, ora non lo è più. Ha trent'anni ma ne dimostra cinquanta. Alla sua età, in India, gioventù e bellezza scompaiono senza lasciare traccia. A diciannove anni Tillé ha perduto il brahmano con il quale era sposata. Era decisa a non sopravvivergli. Il rogo era pronto, la vittima si apprestava a salirvi, quando le autorità inglesi si opposero a questo sacrificio¹¹. Sembra che la stanchezza di vivere in un paese dove tutto le ricordava il defunto brahmano l'abbia convinta, più che ogni altra ragione, a recarsi in Francia.

Tillé è di statura media; il suo sguardo è grave e penetrante; nella sua danza traspare una certa tristezza interiore; su di lei pesa una grande responsabilità: ha promesso infatti di riportare in India, pure di tutto l'amore cristiano, le quattro sacerdotesse di Brahma! Si tratta della vita delle povere danzatrici della pagoda: un'infedeltà agli dèi gelosi, o meglio ai loro ministri, le condurrebbe al rogo. Tillé è trattata dalle sue compagne con riguardo, a conferma del riconoscimento unanime della sua indiscussa superiorità.

Dopo Tillé, in ordine d'età, viene Amany. Amany è più grande di tutte le altre sue compagne; i suoi tratti possiedono qualcosa di europeo assai pronunciato: se non fosse per il colore della sua pelle, la si confonderebbe facilmente per un'inglese. Il naso aquilino, la bocca ben delineata; la sua fisionomia denota dolcezza; il suo sorriso è schietto e severo al contempo, la statura e il corpo slanciato e flessuoso come un giunco sulle rive del fiume sacro. Amany ha diciotto anni ed è sposata. Insieme a Tillé, è la sola ad aver diritto a tingersi i denti e a indossare degli anelli ai piedi secondo l'usanza indiana di portare la fede nuziale alle dita dei piedi¹². Amany ha un tatuaggio sul braccio destro che rappresenta abilmente il traliccio della gabbia di un uccello pregiato.

¹⁰ Si tratta di una collana con pendenti che riproducono i frutti di mango e ricordano nella forma dei piccoli cuori. In lingua tamil questo gioiello è chiamato *manga-malai*, ovvero «ghirlanda di frutti di mango». Questo ornamento possedeva, come del resto ogni oggetto del corredo cerimoniale delle *devadâsî*, vari significati simbolici e religiosi. Sul simbolismo dei gioielli delle *devadâsî* si veda Tiziana Leucci, *Uno scrigno per la danza. I gioielli nella tradizione rituale del Tamil Nadu e del Karnataka*, «India», n. 3, 1996, pp. 24-31.

¹¹ Troviamo qui nel testo alcune imprecisioni. La prima riguarda il brahmano indicato come «marito» di Tillé. Ciò è piuttosto improbabile in quanto le *devadâsî*, per principio, non potevano contrarre matrimonio finché restavano a servizio nel tempio, proprio perché al momento della loro consacrazione si celebravano le loro nozze con la divinità maschile tutelare del santuario e dunque erano considerate formalmente come legittime «spose del dio». Piuttosto si tratterebbe qui di un suo compagno o patrono, secondo una pratica comune presso la loro comunità. Riguardo invece al suo tentativo di commettere il sacrificio dell'autoimmolazione alla morte di lui, sacrificio conosciuto più comunemente col il termine di *satî*, anche questo dettaglio sembra improbabile: trattandosi di un rito consentito solo alle spose legittime del defunto, è probabile che per il dolore la giovane donna abbia pensato al suicidio, ma non a effettuare il rito della *satî*. Pensiamo si tratti qui di una sorta di «luogo comune», di «licenza poetica» di sicuro effetto drammatico utilizzata per ritrarre, sintetizzandole, le immagini e le credenze più estreme, insolite e «aberranti» ricorrenti in Occidente sulla donna indiana: da una parte la danzatrice, seducente e incantevole «cortigiana», e dall'altra la «sposa devota» che offre se stessa come suprema prova di fedeltà e d'amore al consorte, gettandosi sul rogo funebre di lui. Le stesse considerazioni valgono a proposito di quanto l'autore riferirà in seguito sul rogo, inteso come punizione per eventuali colpe commesse dalle danzatrici durante il loro viaggio in Europa, ipotesi questa che ci risulta del tutto inaccettabile. Nel caso in cui fossero state riconosciute colpevoli di azioni riprovevoli, le pene più severe comportavano forti ammende e al massimo l'espulsione dalla comunità, di certo non il rogo. Interessante comunque è il riferimento agli dèi e in particolare ai loro ministri, i grandi sacerdoti del tempio, ritratti come individui gelosi e possessivi nei confronti delle danzatrici. Quello del «Gran sacerdote di Brahma», delineato a fosche tinte come un tiranno, una sorta di crudele inquisitore, è un tema che appare spesso nei resoconti di viaggio e, «amplificato», nel repertorio teatrale occidentale d'opera e balletto. Il sacrificio della vedova, come riportato nel testo, fu invece vietato dagli inglesi non senza difficoltà, comunque con il sostegno di buona parte dell'intelligenza indiana, in seguito all'approvazione, nel 1829, della legge detta «Bentinck» dal nome dell'allora governatore britannico in India, Lord William Bentinck, che ne fu promotore. Sull'inquietante rito della *satî* e sui suoi risvolti socio-culturali si veda, in italiano, il libro di Laura Piretti Santangelo, *Satî. Una tragedia indiana*, Bologna, CLUEB, 1991. Riguardo invece al contrasto e complementarità dei ruoli della cortigiana e della sposa fedele nel contesto indiano si veda Tiziana Leucci, *Due «dharma» a confronto: la cortigiana e la sposa fedele*, in *Il Dharma, i dharmas*, cit.

¹² Secondo quanto riferito in precedenza, Amany, come del resto la stessa Tillé, non aveva propriamente un marito, ma un «patrono». Se, in genere, gli anelli alle dita dei piedi delle donne denotano, come giustamente l'autore specifica, la

Soundiroun e Rangoun sono due incantevoli ragazze di quattordici anni, dotate della grazia più raffinata e dello sguardo più incredibile che si possa immaginare. I loro occhi neri risaltano persino sul colorito scuro della pelle. La fisionomia di Saoundiroun è seducente in un modo difficile da spiegare; i suoi occhi di un nero infiammato lanciano degli sguardi infuocati in grado di far dannare anche un santo. Al loro confronto, l'arte degli sguardi e delle occhiate è da noi ancora ai primordi; tutte le dame civettuole di Parigi sono pronte a prendere subito lezione dalla spigliata *bayadère*. Rhamgoun somiglia un po' a Saoundiroun, senza però eguagliarla.

L'ultima *bayadère* è la piccola Veydoun, una bambina di sei anni, che a volte danza da sola. Veydoun è doppiamente interessante prima di tutto per la sua tenera età e poi per la particolarità del suo costume. Nulla infatti fa più effetto che vedere i loro indumenti indiani indossati da una bimba.

Le cinque *bayadères* avvolgono intorno alla gamba, sopra la caviglia, una serie di campanellini dorati, il cui suono si mescola ai passi della loro danza.

Se sapeste quanta diplomatica pazienza, quanta infaticabile accortezza è stato necessario impiegare per poter procurare alla Francia lo spettacolo delle danze della pagoda, vi inginocchiavate, stupiti, di fronte al novello Ulisse di nome Monsieur Tardivel. Per poter arrivare al risultato ottenuto ha dovuto sedurre tutto il collegio dei brahmani. L'anziana Tillé si mostrava particolarmente ostica e contraria, e il suo titolo di superiora delle *bayadères* rendeva in ogni caso necessario il suo consenso. Infine la perdita di un processo legale le fece decidere non solo di acconsentire al viaggio delle giovani *bayadères*, ma di accompagnarle lei stessa. Tillé è ricca e avara; lei spera in questo modo di poter recuperare l'oro con cui ha pagato l'eloquenza degli avvocati di Pondichéry¹³. Si cercò dunque di accelerare i tempi cogliendo al volo quest'occasione; così un contratto ben redatto fu presentato davanti a un notaio, con la stipula di una somma considerevole, e la nave *Edouard* issò finalmente le vele prendendo il largo con a bordo il suo prezioso cargo¹⁴.

Ma prima di levare l'ancora, alcune scene particolari ebbero luogo a bordo del vascello francese.

I brahmani vennero di persona e vollero assicurarsi con i propri occhi della convenienza delle sistemazioni destinate alle *bayadères*; inoltre pretesero da Monsieur Tardivel la promessa di non far loro infrangere la regola religiosa, soprattutto riguardo agli alimenti¹⁵. A tali prescrizioni seguì un episodio d'altro genere. Un giovane brahmano, perduto innamorado d'Amany, cadde improvvisamente in preda alla più straziante disperazione; era impossibile staccarlo dai piedi della *bayadère*; i suoi pianti, i suoi singhiozzi, i suoi gemiti profondi commossero l'intero equipaggio e alla fine fu necessario, per mettere termine a questa scena che sembrava non cessare più, simulare il levare dell'ancora. Il brahmano esitò, e a un certo momento si pensò di dover condurre in Francia anche il sacerdote della Pagoda; ben presto però rivolse lo sguardo verso il tempio, mormorò un canto sacro, si tuffò in mare e così raggiunse la costa a nuoto. I passeggeri dell'*Edouard* lo scossero ancora a lungo sulla riva, in piedi, immobile come una statua, scomparire lentamente all'orizzonte, nella nebbia.

Durante i primi giorni della traversata, un po' di nostalgia regnò tra loro, tuttavia non durò a lungo. Le donne in particolare si lasciarono andare presto alla gioia. Monsieur Tardivel, che restava spesso nella loro cabina, distraeva la troupe raccontando le meraviglie d'Europa.

Quando il mare era grosso, le donne non sembravano affatto spaventate, al contrario degli uomini, in preda al più profondo terrore: piangevano, accovacciati silenziosamente in circolo, o mormoravano lo stesso canto malinconico che accompagna la danza sacra. Non vi è nulla di più strano, mi diceva Monsieur Tardivel, che sentire durante la notte questa specie di canto lamentoso, alternato alla tempesta, a volte sommerso dai rumori dell'uragano, altre scaturito da questo come una sorta di debole eco.

Al loro arrivo a Bordeaux, le *bayadères* vissero alcuni giorni di soli latte e frutta; fu inoltre necessario procurare loro del vasellame mai utilizzato prima da altri, in particolare non da gente di fede cristiana, e soprattutto

condizione di spose, nelle *devadâsî* invece questo ornamento simbolico indicava la tutela di un «patrono» che fungeva da compagno, amante e mecenate. Il differente statuto di Tillé e Amany, rispetto alle altre tre danzatrici facenti parte della troupe, tutte più giovani e dunque non ancora «patrocinate», è ulteriormente evidenziato dal fatto che solo Tillé e Amany avevano diritto a masticare il *pan*, sorta di miscela di spezie e di tabacco avvolta in una foglia, che gli indiani ancora oggi consumano costantemente, e il cui succo tinge di rosso i denti e le labbra di chi ne fa uso.

¹³ Pondichéry, insieme a Karikal rappresentava il maggior territorio francese in India Sud-Orientale. Gli altri possedimenti erano Yanaon e Chandernagor, più a Nord sul Golfo del Bengala, e Mahé sulla costa Sud-Occidentale del Malabar.

¹⁴ Secondo quanto riportato da Ivor Guest, il testo del contratto tra gli artisti indiani e l'impresario Tardivel fu pubblicato su un giornale parigino con la lista dei nomi e l'età dei membri della troupe. In questo documento risulta che Amany, Saoundiroun e Ramgoun erano sorelle e al momento dell'accordo avevano rispettivamente diciotto, quattordici e tredici anni. Il contratto durava diciotto mesi e ogni artista riceveva la somma giornaliera equivalente a dieci rupie, più un anticipo di cinquecento rupie alla partenza e altrettante al loro ritorno in India. In *Gautier on Dance*, translated and edited by Ivor Guest, London, Dance Books Cecil Court, 1986, p. 40, nota 6.

¹⁵ È interessante notare come fosse importante rispettare anche all'estero le varie norme comportamentali, incluse quelle alimentari, per mantenere integra una certa «purezza» e una certa «efficacia» rituale delle danzatrici.

privo di screpolature; il minimo difetto, la macchia più impercettibile glielo faceva rifiutare; alla fine si predispose appositamente per il loro uso esclusivo tutto un armamentario da cucina composto di diversi utensili e piatti: le danzatrici così prepararono da sé i loro pasti, incluso il pesce che sollevano pulire e lavare accuratamente secondo il rito indiano¹⁶.

Al loro arrivo a Parigi, le sacerdotesse della grande pagoda di Tendiwa-Puzam¹⁷ hanno eletto come loro residenza una dimora nell'Allée des Veuves, non lontano dagli Champs-Élysées¹⁸. La piccola casa, bassa, circondata da una siepe di caprifoglio, assomiglia a un bungalow sulle sponde del fiume Hooghly; in fondo al giardino, vi è un chioschetto con pergolato di rampicanti che la devota Tillé, che esercita su tutte le sue compagne una sorta di supremazia religiosa, ha trasformato in pagoda; vi si intravedono, sotto il fogliame dei rami, delle statue intagliate in modo piuttosto grossolano, ritratte in posizione seduta come gli dèi dei fondali dell'Opéra¹⁹.

È in questo luogo che le *bayadères* si recano ad adorare Brahma²⁰, all'ora in cui il sole tramonta sul ponte di Iéna. Un invalido dal volto abbronzato al sole d'Egitto sorveglia la porta della casa, impedendo ai monelli di varcare il recinto del giardino e invadere quest'India improvvisata.

Solo alcuni artisti e letterati sono stati ammessi in questa residenza per vedere e ascoltare le *bayadères*²¹. Tra le danze eseguite di fronte a questi pochi eletti, abbiamo ammirato in particolare un *pas de quatre*, molto grazioso e ben disegnato, che Tillé, Aman, Soundiroun e Rhamgoun hanno danzato in perfetta sincronia. Si tratta del brano *Malapou*, che nella loro lingua significa la *danza dell'incanto*²². La *danza della palma*, invece, è un poema in azione, eseguito da Saoundiroun e Rhamgoun. Ciascuna di loro prende un tessuto di mussolina arrotolato e lo maneggia con entrambe le braccia a gran rapidità. Nel frattempo Aman mima la vicenda con occhi estremamente espressivi.

Monsieur Tardivel, capogruppo della troupe delle *bayadères*, ci ha letto la traduzione di questo poema, di cui è difficile per noi afferrare pienamente il senso. Si tratta del canto di una fanciulla:

¹⁶ L'attenzione e la cura quasi maniacali che gli indiani del Sud in genere, e in particolare coloro che svolgono funzioni religiose, rivolgono alla dieta e alla preparazione dei cibi, resta ancora oggi nella stessa India, tra gli abitanti di altre regioni, un detto proverbiale. La stessa meticolosità viene rivolta anche agli utensili e ai recipienti in cui le pietanze vengono cotte e consumate, tutto ciò per mantenere inalterato lo stato di «purezza» rituale.

¹⁷ Nel testo la troupe di artisti indiani è detta provenire dal tempio del villaggio di Tendiwa-Puzam. Guest invece indica un altro villaggio, quello di Tiruvendipuram, come loro luogo d'origine (*Gautier on Dance*, translated and edited by Ivor Guest, cit., p. 40, nota n. 6). Sebbene entrambi siano localizzati nell'attuale stato del Tamil Nadu, a nostro avviso la prima possibilità sembra la più plausibile in quanto, se si identifica la località con l'odierna grafia del villaggio di Tindivanam, in prossimità di Pondichéry, si resta nei limiti territoriali francesi del tempo. L'altro villaggio invece è situato vicino alla bellissima città di Kanchipuram, antica capitale di un prestigioso regno, ma appartenente all'epoca ai territori britannici, dunque quest'ultima ipotesi è da escludere. Inoltre, se si accetta la nostra supposizione secondo cui l'autore del testo è lo stesso impresario Tardivel, chi meglio di lui potrebbe conoscere l'esatto luogo di provenienza degli artisti? Va inoltre segnalato che a quell'epoca ogni villaggio della regione del Tamil Nadu possedeva uno o più templi costruiti in onore delle diverse divinità e ognuno di essi, a seconda dell'importanza, manteneva un numero più o meno considerevole di *devadâsî* e musicisti. Il fatto che la troupe provenisse da un villaggio piuttosto che da un centro urbano più grande non comporta affatto che il loro livello artistico fosse meno alto, tutt'altro! Fino all'anno dell'abolizione ufficiale dell'istituzione delle *devadâsî*, nel 1947, i migliori maestri e danzatrici provenivano in gran parte da piccoli villaggi. Altra curiosità da notare, l'etimologia del termine «pagoda», utilizzato comunemente all'epoca per designare il tempio indiano, deriva dal sanscrito *Bhagavatî*, ovvero dal nome di una dea, divinità tutelare della città di Goa. Pronunciato dai Portoghesi come «Pagoti», veniva da questi utilizzato per denotare anche l'edificio dove la divinità stessa veniva adorata, la «pagoda» appunto, e da qui, per estensione, fu impiegato per indicare tutti gli altri templi. Si veda Guy Deleury, *Les Indes florissantes*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 1044.

¹⁸ Mi sono recata nel luogo dell'allora Allée des Veuves, oggi Avenue Montaigne, non lontano dalla Senna, per vedere se mai restasse qualche traccia della residenza in cui alloggiarono gli artisti indiani durante il loro soggiorno parigino. Purtroppo, in seguito ai grandi mutamenti urbanistici operati a Parigi nel corso della seconda metà dell'Ottocento, nulla resta oggi della dimora che ospitò nel 1838 le *devadâsî*.

¹⁹ Interessante qui il paragone tra le immagini oggetto di culto da parte dei membri della troupe e quelle dipinte sui fondali dell'Opéra, le stesse dunque che decoravano gli allestimenti d'opera e balletto a soggetto indiano di cui si è parlato nelle note preliminari.

²⁰ È curioso che spesso, nei testi ottocenteschi e particolarmente nei libretti d'opera e balletto, si parli di «sacerdotesse di Brahma» per definire le *devadâsî*, o di culto di Brahma per le pratiche religiose dell'induismo in generale, laddove in realtà le danzatrici erano raramente consacrate a questa divinità proprio per la quasi totale assenza di templi eretti, in passato come oggi, in suo onore. In questo brano l'autore probabilmente si riferisce al rito serale eseguito ancora oggi in India al tramonto, al momento ritenuto critico e potenzialmente pericoloso della transizione tra il giorno e la notte.

²¹ Théophile Gautier fu tra coloro che assisterono allo spettacolo riservato a un pubblico selezionato, di cui parleremo più dettagliatamente tra breve.

²² In lingua tamil il termine *malapou* letteralmente significa «ghirlanda di fiori» (da *mâlâ*, in sanscrito e tamil «ghirlanda», e *pu*, in tamil «fiori»).

*Ho visto su di una palma due colombe;
 si dondolavano alla brezza della sera,
 rispecchiandosi nell'acqua della marmorea fontana.
 Niente è più dolce dei vecchi amori.
 All'improvviso un avvoltoio afferrava una di loro;
 portandola via, strappava il suo cuore,
 lasciandola poi precipitare nel mare;
 l'avvoltoio è l'oblio.
 Niente è più triste dei vecchi amori.
 Ho visto un fiore schiudersi alle lacrime della rugiada,
 arrossire ai baci del sole al mattino
 e fremere di desiderio sul suo stelo sottile.
 Niente è più tenero dei primi amori.
 Possa il mio amato guardarmi con occhi madidi;
 sboccia il mio cuore, il mio amato dal volto luminoso;
 arrossisco alla sua vista, sussulto alla sua voce.
 Nulla è più tenero dei nuovi amori...*

Abbiamo forse nella nostra lingua un canto più dolce e più soave? Questa pantomima dura circa un quarto d'ora. Alla fine le *bayadères*, che prima avevano piroettato senza sosta, hanno assunto durante il canto la posa che riproduce con il tessuto le colombe ad ali spiegate e a riposo sulla palma. Segue poi la *danza dei pugnali*, nella quale Soundiroun ha suscitato un consenso generale. All'inizio e alla conclusione delle loro esibizioni, le *bayadères* eseguono il saluto (*salam*) posando in successione le mani per terra, al cuore, e in alto sul capo²³.

Le *bayadères* sono state invitate a danzare sabato sera, 18 agosto, al castello delle Tuileries. La serata, estremamente brillante, è durata dalle otto alle dieci di sera. Saundiroun e Rhangoun hanno presentato dapprima il *saluto al Principe*; poi la *danza della palma*, che è stata resa con gran destrezza da Soundiroun, Rhangoun, Amany e Veydoun. Il terzo brano, la *danza dei pugnali*, è stato accolto con grande interesse per la sua originalità. Soundiroun, Rhangoun, Amany e Tillé hanno quindi concluso il balletto indiano con la danza *Malapou*.

Il successo delle *bayadères* è stato straordinario: il fascino e la particolarità della loro danza hanno letteralmente incantato gli augusti membri della famiglia reale i quali, accogliendo le danzatrici e i loro musicisti nel loro castello con tutti gli onori e la benevolenza possibili, li hanno così a loro volta estasiati. Le *bayadères* sono state particolarmente contente di ricevere dei cesti di frutta e di fiori che la regina e le principesse hanno loro offerto con la grazia tutta speciale che le contraddistingue²⁴.

Le stesse danzatrici hanno scelto il proprio teatro a Parigi, ed è stato il Théâtre des Variétés quello che hanno preferito tra tutti. Essendo la loro arte particolarmente raffinata nelle espressioni degli occhi e del volto, le *bayadères* temono che in una sala più vasta gran parte del fascino di queste sottigliezze si perda senza poter essere apprezzato pienamente.

È stata appena annunciata la loro apparizione sulle scene per il prossimo mercoledì che già si esauriscono i palchi e gli altri posti per le prime rappresentazioni. Le *bayadères* sono state richieste anche a Londra, e si esibiranno dieci volte a Parigi al Théâtre des Variétés.

Si è tanto parlato di queste danzatrici di cui si conosce il talento dai racconti dei viaggiatori, ed è pertanto probabile che il pubblico sarà curioso di vedere che differenza ci sia tra le *bayadères* dell'India e quelle dell'Opéra.

(C.T., *Bayadères à Paris*, Paris, Imprimerie de Madame Porthmann, s.d.)

3. Théophile Gautier e «l'incanto sottile delle "devadâsî"»

²³ All'inizio di ogni lezione e di ogni spettacolo i danzatori in India eseguono il saluto detto *Bhumi pranâma*, ovvero «omaggio» alla «dea Terra» (Bhûmi), a cui ci si rivolge toccando con le mani il suolo per chiederle protezione nel corso del rito danzato e anche perdono in quanto, durante la danza, verrà percossa dal ritmico battito dei piedi degli artisti. In successione vengono prima invocate le divinità, cui si rende omaggio con le mani giunte sollevate in alto sulla sommità del capo, e poi salutati gli spettatori presenti con lo stesso gesto delle mani, questa volta poste all'altezza del cuore.

²⁴ Louis Philippe de Bourbon (1773-1850), sovrano francese regnante dal 1830, assistette con la moglie, la regina Marie-Amélie de Bourbon-Sicile, allo spettacolo delle *devadâsî*. Fu lei che assieme alle principesse offrì loro cesti di frutta e di fiori, secondo quanto riferito nel testo.

Mi sembra di aver già vissuto in Oriente, e quando, durante il carnevale, mi maschero con qualche caffettano o altro simile indumento, solo allora ho l'impressione di indossare i miei veri abiti.

*Théophile Gautier, Lettera a Gérard de Nerval*²⁵

Quando nel 1838 giunse a Parigi la troupe d'artisti indiani, Théophile Gautier aveva ventisette anni e, coerente ai suoi ideali romantici, viveva da vero bohémien in un piccolo alloggio che divideva con il suo amico, Gérard de Nerval, anche lui giovane scrittore e poeta. Per guadagnarsi da vivere recensiva spettacoli di prosa, d'opera e balletto per il giornale parigino «La Presse». L'anno precedente all'arrivo in Francia delle *devadâsî*, Gautier aveva scritto un romanzo a soggetto indiano, di cui parleremo meglio in seguito, e un articolo piuttosto ironico e polemico su *Le Dieu et la Bayadère ou la Courtisane Amoreuse*, ripresa all'Opéra il 24 novembre del 1837. Quest'ultimo documento risulta per noi di estremo interesse per tre motivi: in primo luogo perché rivela l'atteggiamento dell'autore rispetto alle danzatrici indiane, legato alle sue letture e quindi anteriore al momento in cui vide le loro esibizioni; in secondo perché ci informa del tipo di messa in scena impiegata all'epoca a teatro per rappresentare il loro personaggio; in terzo, infine, perché dalle severe critiche mosse nei confronti della protagonista, la ballerina Louise Fitzjames, possiamo meglio individuare la concezione profondamente «dionisiaca» che Gautier aveva tanto della danza che del suo ideale di danzatrice. Tutti questi elementi sono importanti per la nostra analisi, in quanto ci aiutano a meglio comprendere l'effetto prodotto su di lui dalle «vere» *bayadères*. Ne riportiamo qui alcuni estratti:

Certamente non si poteva trovare un'idea peggiore che far sostenere il personaggio della *bayadère* alla sig.na Louise Fitzjames: la sig.na Fitzjames non ha nulla a che vedere con una *bayadère*. [...] in più danza molto male in questo ruolo. [...] La danza altro non è che l'arte di mostrare delle forme eleganti e precise in diverse posizioni in grado di creare delle linee; è dunque necessario, quando si decide di diventare danzatrice, possedere un corpo se non perfetto quantomeno grazioso. La sig.na Fitzjames non ha corpo; lei non potrebbe neppure sostenere il ruolo dell'ombra tanto è diafana [...]. La danza è essenzialmente pagana, materialista e sensuale; le braccia della sig.na Fitzjames sono in verità troppo spirituali, e le sue gambe troppo estetizzanti, in più è magra come una lucertola o un baco da seta [...] Le *bayadères* sono divise in quest'*opéra-ballet* in *bayadères* cantanti e *bayadères* danzanti. Queste due divisioni ne includono un'altra: quelle color carne e l'altre color caffè-latte. Queste ultime (ahimè, che disastroso sacrilegio contro il colore della pelle delle genti locali!) indossano sulle braccia e sulle mani dei guanti di seta brutta, o di cotone, dal colore indefinibile. I loro volti sono senza alcuna cura imbrattati con dell'ocra o con del succo di liquirizia, che le fa assomigliare più a degli spazzacamini che alle seducenti e voluttuose incantatrici dorate da un raggio di sole, che fanno tintinnare i campanellini d'argento dei loro braccialetti davanti alla porta dei caravanserragli e sulle gradinate delle pagode. Pensiamo che sarebbe stato facile ottenere una tinta dorata per rendere quella sfumatura ambrata tipica della carnagione degli orientali, su cui gli occhi sbocciano come dei fiori bruni; si sarebbe così evitata quest'orribile tintura color cioccolato e quei guanti inaccettabili persino agli occhi dei miopi [...]²⁶.

4. La «rivelazione» all'*Allée des Veuves*

Perché l'India, per quanto selvaggia, per quanto lontana sia, non può fare a meno dell'opinione di Parigi, bisogna che Parigi dica ciò che pensa delle sue *devadâsî*. L'India vuole sapere quale effetto produrranno, a fianco delle sorelle Elssler e delle sorelle Noblet, Amany, Saundiroun e Ramgoun, le danzatrici-sacerdotesse.

²⁵ Il testo completo della lettera di Gautier all'amico Nerval apparve nel feuilleton del giornale parigino «La Presse» del 25 luglio 1843. In Théophile Gautier, *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier, 1882, p. 294.

²⁶ Théophile Gautier, *Opéra: Louise Fitzjames in «Le Dieu et la Bayadère»*, «La Presse», 27 novembre 1837, ora in Idem, *Ecrits sur la danse, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, appareil critique traduit par Martine Kahane*, Paris, Actes Sud, 1996, pp. 54-55.

Dopo aver assistito per la prima volta all'esibizione della troupe di artisti indiani, Gautier, commentando lo spettacolo, scrisse un articolo brillante e pieno di entusiasmo. Recatosi presso la loro residenza parigina dell'Allée des Veuves, fu tra i pochi invitati ammessi allo spettacolo che il gruppo presentò, in forma privata, di fronte a un pubblico scelto composto prevalentemente da artisti, letterati e critici. Questo evento, narrato in modo assai suggestivo dallo stesso autore, segnò una tappa fondamentale nella sua carriera di scrittore, e lasciò una traccia indelebile sulla sua futura attività artistica. Se nell'articolo precedente Gautier aveva solo brevemente accennato ai tratti ritenuti più rappresentativi delle danzatrici indiane, ora, dopo averle viste in azione, non solo li trova confermati, ma si direbbe che, dopo le prime innegabili reazioni di sorpresa mista a stupore, si sia creata un'empatia, quasi una «sinergia emotiva», tra i principi dell'estetica drammatica indiana, veicolati da queste eccezionali interpreti, e la particolare sensibilità del giovane scrittore, le cui intuizioni e concezioni estetiche sembravano aver finalmente trovato nell'arte delle *devadâsî* la loro attuazione.

Per chi, come Gautier, considerava la danza come un'arte *essenzialmente pagana, materialista e sensuale* – parafrasando le sue stesse parole –, la vista delle danzatrici indiane, le «vere» *bayadères*, non poteva che suscitare in lui la più grande ammirazione. Lo scrittore le apprezzò, dunque, e per le loro capacità artistiche e per la loro non comune bellezza – in particolare la deliziosa Amany, che verrà minuziosamente descritta, quasi «cesellata» dalla sua penna, con tutta l'attenzione e l'accuratezza possibili. Quest'ultima, con il suo fascino davvero «incantevole», gli si presentava poi come modello esemplare di danzatrice, nonché come immagine vivente di un suo ideale femminile, inteso come donna e artista al contempo²⁸. Lasciamo ora evocare allo stesso autore le emozioni di questa sua esperienza:

La sola parola *bayadères* risveglia nelle menti dei più prosaici e dei più borghesi un'idea di sole, di profumo e di bellezza; al solo udire questo nome dolce come una musica, [...] l'immaginazione inizia a lavorare, si sognano le rovine di pagode, d'idoli mostruosi di giada e di porfido, di serre trasparenti dalle rampe di marmo, caravanserragli dal tetto di bambù, portantine avvolte da zanzariere ed elefanti bianchi carichi di preziosi finimenti; si prova allora come una specie di abbaglio luminoso, e si vedono passare attraverso il chiaro fumo dei vapori delle vivande le strane silhouette d'Oriente³⁰.

Le gambe slanciate della signa Taglioni che sollevano nubi di mussolina vi ritornano alla memoria, e le sfumature rosate delle sue calzamaglie vi gettano nei sogni dello stesso colore. La *bayadère* così poco indù dell'Opéra si mescola, vostro malgrado, alla *devadâsî* di Pondichéry o di Chandernagor³¹.

Fino a oggi le *bayadères* erano rimaste per noi così misteriosamente poetiche allo stesso modo delle *houris* del cielo di Maometto³². Si trattava di qualcosa di lontano, di splendido, di fiabesco e di incantato, che si immaginava in modo vago in un turbinio di sole, dove scintillano di volta in volta degli occhi neri e delle pietre preziose. I racconti dei viaggiatori, sempre occupati dalla ricerca di un insetto o di un ciottolo, non ci hanno dato che nozioni insufficienti sul loro conto, e, a eccezione dell'appassionante storia di Mamia raccontata da Haafner, non conoscevamo nulla sulle danzatrici dell'India, neppure il loro nome; infatti il termine *bayadère* è portoghese, e il loro vero nome è *devadâsî*

²⁷ In Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, cit., p. 65. Elssler e Noblet, celebri danzatrici dell'epoca, le prime d'origine austriaca, le seconde francesi.

²⁸ L'altra artista che rappresentò per lo scrittore una sorta di «musa ispiratrice» fu la celebre ballerina italiana Carlotta Grisi (1819-1899). Innamoratosi perdutamente di lei, Gautier compose in suo onore i libretti di alcuni tra i suoi più famosi balletti.

³⁰ In poche linee è qui sintetizzato l'immaginario collettivo occidentale dell'epoca relativo all'India, lo stesso dunque che animò a Parigi la curiosità e le aspettative del pubblico all'annuncio degli spettacoli della troupe indiana.

³¹ È interessante la frequenza con cui si paragonava Maria Taglioni nel ruolo della *bayadère* con le «autentiche» artiste indiane. Si direbbe che per buona parte del pubblico parigino la Taglioni abbia rappresentato un «rassicurante» punto di riferimento di fronte alla presenza, forse un po' destabilizzante, delle *devadâsî*. Gautier invece, pur riconoscendo il talento e le innegabili doti della celebre danzatrice, durante l'esibizione della troupe indiana sembra percepire il ricordo della sua immagine quasi come un'invasione, una sorta di «interferenza» indesiderata, pur trattandosi del resto di un termine di confronto inevitabile, come lui stesso riconosce.

³² Si tratta di fanciulle bellissime che cantano e danzano nel «paradiso dei beati» islamico.

(favorite del dio). Questa denominazione deriva loro da una favola della mitologia indù, che ha fornito il soggetto al *Dieu et la bayadère*³³.

A noi indolenti Parigini, che per pigrizia non abbandoniamo il percorso familiare di Rue Saint-Honoré e pensiamo che il mondo termini in periferia, hanno portato questa poesia profumata, che per noi non esisteva che allo stato onirico, come tutte le poesie. L'India, rendendosi conto che noi non saremmo andati da lei, è venuta da noi, come il profeta che decise di dirigersi verso la montagna che non si accingeva ad andargli incontro. [...]

In mancanza dell'Hooghly o del Gange, il sacro fiume, le *devadâsi* hanno stabilito il loro bungalow a pochi passi dalla Senna, Allée des Veuves, in una casa circondata dal giardino, che assomiglia vagamente a una dimora indiana; bussate all'inferriata dipinta di verde, provvista all'interno di finestre per intercettare gli sguardi curiosi. Proprio là: un uomo invalido, di guardia alla porta, vi farà facilmente riconoscere la casa misteriosa. Il guardiano non è affatto una precauzione inutile, in quanto sembra che abbiano già tentato di rapire queste bellezze esotiche, e che degli ammiratori, appassionati in modo eccessivo dalle danze orientali, abbiano scavalcato le mura del giardino.

Dopo aver verificato con attenzione la nostra identità attraverso lo sportello, ci hanno fatto entrare in una sala al pian terreno, chiusa sul fondo da una porta a grandi battenti: un vago odore di profumi d'Oriente riempiva la casa; bastoncini d'incenso all'aroma di benzoio e d'ambra si consumavano lentamente in un angolo della stanza, e dietro quella porta si sentiva il tintinnio dei campanellini ai piedi delle danzatrici.

Ci separava dai sogni della nostra vita, da una delle nostre ultime illusioni poetiche, una semplice porta, e provavamo un'emozione unica, un insieme d'ansia mista a trepidante attesa; al cenno del maestro, i battenti si aprirono, e la troupe, composta da cinque donne e tre uomini, avanzò verso di noi e si inchinò facendo il saluto (*salam*), a cui noi risponдемmo, facendo del nostro meglio, con un saluto parigino.

Il saluto *salam* consiste nel piegare il capo fino ai piedi tenendo le mani in prossimità delle orecchie, poi ci si rialza e si mostra alternativamente il bianco e il nero degli occhi, il tutto accompagnato da un leggero fremito impossibile a descrivere³⁴. Questo modo di salutare è caratterizzato da tanta grazia umile e fiera al contempo, tipica degli Orientali [...].

Diciamo subito, prima di passare alla descrizione delle *bayadères* e delle loro danze, che queste donne sono incantevoli, d'una autenticità irreprensibile, checché se ne dica nei piccoli giornali, e ci hanno del tutto confermato l'idea che di loro ci eravamo fatti; anzi ci ha quasi sorpreso come la nostra intuizione corrispondesse al vero, infatti, nel nostro romanzo intitolato *Fortunio*, che forse il pubblico non conosce ancora, [...] abbiamo introdotto alcune figure indù talmente simili ed esattamente corrispondenti alle originali che, dopo aver visto le autentiche *devadâsi*, non dobbiamo apportarvi alcuna correzione; e così, dopo aver reso omaggio alla nostra istintiva perspicacia, torniamo ora alle nostre *bayadères*³⁵.

³³ Gautier in questo caso dimostra di non essere sufficientemente informato riguardo i resoconti dei viaggiatori. Sebbene abbia letto il testo magistrale dell'olandese J. Haafner, forse nell'edizione del 1811 o più probabilmente alcuni brani scelti pubblicati da un giornale parigino nel 1835, sembra però ignorare il contributo dato sull'argomento da altri viaggiatori europei, francesi compresi. Non sempre infatti questi sembravano preoccuparsi di sole questioni botaniche, geologiche o zoologiche, e anche se tra loro figura un numero considerevole di naturalisti, certamente la maggioranza non era tutta così indifferente ad altri soggetti, come da lui sostenuto. Curiosamente Gautier sembra non conoscere il libretto dell'opera *Les Bayadères* di Etienne de Jouy, che non menziona mai nei suoi scritti, pertanto fu quest'ultimo a stabilire l'etimologia, certamente un po' «creativa», del termine *devadâsi* come «favorite del dio». Sembrerebbe che dopo le sue ultime rappresentazioni nel 1828, la notorietà di quest'*opéra-ballet* sia stata completamente soppiantata, dal 1830 in poi, da *Le Dieu et la Bayadère ou la Courtisane Amoreuse*. Sulle notizie riguardanti invece le danzatrici indiane riportate nei resoconti dei viaggiatori europei, si veda il nostro testo monografico, di prossima pubblicazione.

³⁴ Si tratta qui di quei movimenti oscillatorii degli occhi e del collo (in tamil, *attami*) tipici degli stili di danza del Sud dell'India che ricordano, se correttamente eseguiti, il «leggero fremito del fiore di loto carezzato dal vento...», secondo una metafora cara al mio maestro di danza Bharata Natyam, il *nâttuvanar* V.S. Muthuswamy Pillai, usata per far comprendere agli allievi la giusta dinamica di questo particolare e suggestivo movimento.

³⁵ Gautier, come ci informa Ivor Guest, aveva pubblicato a puntate, dal 28 maggio al 24 luglio 1837, il suo primo romanzo sul giornale «Le Figaro», con il titolo originario di *L'Eldorado*. Nel maggio dell'anno successivo, pochi mesi prima dell'arrivo delle *devadâsi* a Parigi, lo stesso testo era riapparso in un volume con il titolo mutato in *Fortunio* (*Gautier on Dance*, translated and edited by Ivor Guest, cit., p. 41, nota 7). Nel romanzo Gautier cita a più riprese le *bayadères* utilizzando per definirle l'altro termine, comune nella letteratura francese dell'epoca, quello di *bibiaderi*. Riferendosi al personaggio malinconico del *raja* indiano caduto in disgrazia e in esilio in Francia, che per sopravvivere esercita l'umile professione di venditore ambulante, leggiamo: «... Senza dubbio pensava alle verdeggianti rive dell'Hooghly, alla grande pagoda di Jaggernaut, alle danze delle *bibiaderi* alle porte dei palazzi, si cullava in un inesprimibile sogno orientale, pieno di riflessi dorati, impregnato di insoliti profumi e risonante di gioiosi rumori [...]». Poco oltre lo stesso *raja*, leggendo una lettera, vi trova scritto il testo di un'antica canzone indiana: «... Sapete voi, o bella tra le belle! Mia *bayadère* dagli occhi neri come onice, se le farfalle volessero prestarmi le loro ali, ditemi, sapete voi dove mai andrei? Senza rubare un solo bacio alle rose, attraversando foreste e vallate, volerei verso le vostre labbra socchiuse, lì mi poserei, fiore della mia anima, e lì vi morirei». In Théophile Gautier, *Ouvres. Choix de romans et de contes*, édition établie par Paolo Tortonesi, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 516. Più avanti aggiungerà, parlando di

Cominciamo con Amany, la più bella e la più alta della troupe. Amany può avere diciotto anni, la sua carnagione somiglia, per il colorito, a un bronzo fiorentino – una tonalità olivastrea e dorata al contempo, molto calda e molto dolce, diversa da quella delle africane e delle mulatte [...]. I suoi capelli sono neri corvini, fini e morbidi come quelli di una bruna europea, le sue mani e piedi sono minuti ed estremamente fini, la cavaglia è sottile, l'alluce è leggermente separato dalle altre dita come nelle statue greche; i fianchi, il ventre, le reni potrebbero competere, per la delicatezza e l'eleganza, con quanto l'arte antica ci ha lasciato di più perfetto; le braccia incantevoli sono incomparabili per sinuosità e agilità; tutto il corpo rivela una forza e una purezza di sangue sconosciute alla nostra civiltà, dove il mescolarsi delle classi sfigura e rende rozze tutte le fisionomie³⁶.

Il viso è ovale con la fronte ben proporzionata, il naso diritto, il mento all'insù, gli zigomi alti, il volto di una bella donna francese; la sola differenza sta nella bocca, piccola sì, ma un po' più carnosa di quella delle europee, cui le gengive bluastre e i denti separati da tratti neri donano un carattere asiatico e selvaggio; quanto agli occhi sono di una bellezza e di una luminosità senza confronti. Si direbbero due neri soli ardenti come braci che ruotano in cieli di cristallo – una trasparenza, una limpidezza, un bagliore intenso e carezzevole, uno sguardo languido d'estasi e di voluttà inimmaginabile. Tutta la vita del volto sembra concentrarsi in questi occhi miracolosi; il resto del viso è immobile come una maschera bronzea, un vago sorriso appena accennato socchiude le labbra, da cui traspira tanta serenità. Il trucco di Amany è bizzarro e incantevole al contempo, come del resto tutta la sua persona: una linea gialla, tracciata col pennello e rinnovata ogni giorno, parte dalla scriminatura dei capelli e arriva fino al punto in cui le sopracciglia si congiungono. I suoi lunghi capelli neri, acconciati con la riga in mezzo e annodati con una lunga treccia come sogliono fare le donne svizzere, fanno risaltare ancor di più il luccichio dei gioielli che li ornano; un cerchio dorato su cui è cesellato un serpente è posto sul capo là dove le donne da noi portano i loro chignon; una serie di fili d'oro e di nappine di seta decorano la treccia. Non si può immaginare nulla di più grazioso, strano, seducente e selvaggio di quest'acconciatura.

Degli enormi pendenti, la cui lavorazione d'oreficeria appare insolita per noi, scintillano ai lobi delle orecchie [...]. Inoltre, in contrasto con le nostre idee in materia d'eleganza, alle narici brillano alcuni gioielli, e un altro pendente con una gemma a goccia giunge dal naso fino al labbro superiore: all'inizio quest'ornamento sembra di gusto barbaro, ma ci si abitua presto, e si finisce per trovarvi una grazia sensuale e attraente; anzi, si direbbe che con il suo luccichio faccia risaltare la fisionomia del viso, attenuando l'espressività intensa dello sguardo rispetto alla contrastante uniformità del resto del volto.

Cinque o sei collane in filigrana d'oro decorano il collo di Amany, due o tre anelli dorati i suoi polsi; la parte superiore delle braccia invece è serrata da una specie di bracciale a forma di V capovolta che ne comprime le carni; dei grandi anelli risuonano al di sopra delle caviglie e accompagnano con il loro suono metallico tutti i movimenti; altri anellini d'argento scintillano alle dita dei piedi, poiché le indiane portano questo monile anche lì; le sue mani sono come zebrate da tatuaggi neri eseguiti con grande delicatezza e che risalgono fino alla metà dell'avambraccio, come dei guanti a rete.

Un pantalone largo all'orientale, tenuto sui fianchi da una cinta ben stretta alla vita, discende a grandi pieghe fino alle caviglie; un corpetto a maniche corte contiene i seni. Questo indumento è molto bello: le paillette e tutte le altre passamanerie sfavillanti, i ricami d'oro e d'argento formano degli arabeschi fantasiosi ed eleganti. A tale proposito ci teniamo a far notare che le nazioni che noi consideriamo come barbare danno invece prova di un gusto raffinato nei loro ornamenti [...].

Tra il corpetto e i pantaloni, la pelle è totalmente nuda, e non per questo meno preziosa. Non si può immaginare nulla di più incantevole di questa carnagione dorata, talmente liscia e compatta che facilmente si potrebbe

Fortunio, protagonista del romanzo: «... dopo aver visto danzare all'ombra della grande pagoda di Benares le vere *bibiaderi*, seduto a gambe incrociate su di una stuoia di giunchi profumati, con indosso un leggero abito di mussolina, trovava piacevole di vedere all'Opéra, attraverso un binocolo e indossando dei guanti gialli, la sig.na Taglioni in *Le Dieu et la Bayadère*...», *Ivi*, p. 553. A conclusione del romanzo ritroviamo infine il seguente brano, scritto in forma epistolare a un amico indiano, in cui vengono descritti con ironia la vita e i divertimenti dei borghesi parigini suoi contemporanei: « Mio caro Radin Mantri, [...] Dopo cena, qui i signori alla moda si recano in un edificio che chiamano l'Opéra [...]. Mi sono chiesto più volte che piacere si possa trovare lì dentro. Sembra che il divertimento maggiore consista nel veder sollevare le gambe delle danzatrici fino all'altezza della testa. Generalmente queste gambe non sono così straordinarie e in più sono completamente rivestite da spesse calzamaglie. Cosa che del resto non impedisce agli anziani spettatori seduti in platea di lustrare, agitati, le lenti dei loro binocoli, febbrilmente», *Ivi*, p. 578.

³⁶ Gautier, in questa frase, non fa che ripetere le idee socio-scientifiche correnti al suo tempo, così come erano state formulate da discipline quali l'antropologia fisica, caratterizzata dallo studio e dalle classificazioni dei popoli in razze distinte, raggruppate secondo vari criteri, tra cui anche quello di «purezza». Teorie queste che, ancora *in nuce* al tempo di Gautier, una volta portate ai loro estremi sviluppi saranno in gran parte responsabili di tante forme di violenza e intolleranza religiosa e «razziale», nonché di disastrosi genocidi. Solo più tardi l'etnologia e l'antropologia culturale e sociale metteranno in discussione questi concetti e categorizzazioni, indicando l'infondatezza e l'inadeguatezza dei loro principi. Nello specifico caso indiano, la struttura castale della società, per quanto non fosse mai stata nella pratica tanto rigida come creduto, ben si prestava a tali concezioni, fornendo un esempio concreto a tutte quelle speculazioni teoriche, vere elucubrazioni sul diverso grado di presunta «purezza razziale» dei popoli.

confonderla per un corsetto di raso, su cui la luce gioca e fremito di lucentezza bluastra. La camicia non è affatto utilizzata, essendo questo un indumento sconosciuto alle *bayadères*.

Una grande sciarpa di stoffa screziata, le cui estremità pendono frontalmente e rimbalzano sul ventre, completa questo costume donandogli la più seducente nota d'originalità.

Saoundiroun e Ramgoun sono vestite esattamente allo stesso modo, a eccezione della sciarpa che è di mussolina bianca e broccato d'oro. Saoundiroun e Ramgoun hanno circa quattordici anni; intorno al collo indossano un gioiello d'oro che simboleggia la loro consacrazione e dunque la loro appartenenza alla pagoda³⁷; Saoundiroun è la più bella delle due, almeno secondo i nostri canoni europei; la loro vivacità e spigliatezza nonché i loro gioiosi sorrisi contrastano con l'aria rassegnata e pensosa di Amany, che si direbbe essere la personificazione della statua della Malinconia; Tillé, la più anziana della troupe, non ha più di trent'anni benché ne dimostri almeno cinquanta. Quanto alla piccola Veydoun, ha sei anni; immaginatevi un amorino tinto di nero; è il più grazioso, vivace e birichino diavolello del mondo.

Gli uomini sono molto belli, hanno gli occhi neri luminosi, il naso di taglio aquilino, dei baffi sottili e per abito un pantalone tenuto stretto da una cinta come quello dei turchi; intorno al capo avvolgono un tessuto di stoffa rigata; nel mezzo della fronte risplende una piccola macchia di colore giallo vivo della dimensione di una pallina di cera per sigilli; il loro torso somiglia, per la purezza e la finezza delle forme, a quello del danzatore napoletano di Duret³⁸; per il resto la stessa carnagione, dai caldi e intensi toni del bronzo. Uno di loro, Ramalingam, porta una barba bianca il cui effetto è assai pittoresco sul suo volto scuro; si direbbe un vegliardo omerico, per quanto pretenda di avere solo quarantadue anni. Ramalingam ha disegnate tre barre bianche sopra gli occhi, altre tre sul fianco e sulle braccia³⁹: è il rapsodo della troupe; è lui che salmodia il canto che eseguono Saoundiroun e Ramgaun, un po' come nel teatro antico, dove un attore recitava le parole mentre un altro le rappresentava con i gesti. Il poeta Ramalingam ha al posto della lira due piccoli cembali di metallo simili a delle castagnette, che percuote uno contro l'altro per scandire il tempo. Questa musica del tutto primordiale si avvale di uno strumento a fiato suonato da Savaranim e di un tamburo suonato da Deveneyagorn. Il flauto è composto da una canna di bambù e di cera d'api come quello di un pastore dell'Arcadia, e nulla vi impedisce di prendere Savaranim per un personaggio di Teocrito; su questo strumento ci sono sei buchi, ma sono tutti otturati – non ne sappiamo il perché – così da poter produrre una sola nota, limitando di molto la melodia. Il tamburo di Deveneyagorn, invece, è di pelle di riso molto tesa e ha la forma del nostro tamburo, solo che mentre da noi per suonarlo si usano le bacchette, qui vengono utilizzate direttamente le dita; al centro è tracciato un cerchio nero con del riso bruciato che va rinnovato costantemente come il bianco della buffetteria o il blu di una stecca da biliardo.

Questo è quanto sull'orchestra. Non si può immaginare nulla di più semplice, di più patriarcale e antediluviano, come la musica dell'infanzia, come la *ninnananna* della balia che cerca di addormentare il bambino con la sua litania lamentosa e monotona⁴⁰.

Fin qui vi abbiamo illustrato nei dettagli i musicisti e le danzatrici, è tempo ora di mostrarveli in azione.

Ramalingam, in piedi in fondo alla sala, recita un poema accompagnandosi con i cembali e scandisce con vigore ogni verso [...]; Savaranim intona imperturbabile un'unica nota al flauto; Deveneyagorn percuote il suo tamburo con le sue dita, articolandole come se suonasse un pianoforte. Di tanto in tanto, i tre virtuosi fanno ruotare gli occhi in modo assai espressivo sui loro volti estatici [...]. Saoundiroun e Ramgoun danzano, con tanta vivacità e destrezza da ricordare i movimenti bruschi e giocosi dei giovani camosci, la *Vestizione del dio Shiva*: una danza che non ha nulla in comune con le nostre, ed è piuttosto una pantomima molto enfaticizzata. Abbiamo notato un particolare movimento della testa, in avanti e indietro, come quello di un uccello, assai grazioso ma di cui non riusciamo a capire la dinamica dell'esecuzione⁴¹. Se a questo si aggiungono dei movimenti degli occhi davvero incredibili, che rendono spenti a confronto gli sguardi francesi più vivi e le occhiate spagnole più dardegianti, delle ondulazioni dei fianchi e dei movimenti delle braccia di una sinuosità e grazia straordinarie, il risultato sarà uno spettacolo molto seducente e originale.

³⁷ Si tratta di un gioiello (in lingua tamil *tali*, in lingua sanscrita *mangalasutra*, «il filo di buon auspicio») che, portato intorno al collo, indica per una donna la condizione di moglie, nel caso specifico di una *devadâsî*, di «sposa del dio».

³⁸ Francisque-Joseph Duret (1804-1865), scultore del quale il Musée Fabre di Montpellier conserva due opere, *Danzatore napoletano* e *Napoletano che danza la tarantella*. Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, cit., p. 68, nota 7.

³⁹ Si tratta di segni simbolici distintivi (pitture del corpo effettuate con colori, motivi e materiali diversi, e tatuaggi) che indicano in questo caso l'appartenenza a una comunità praticante un particolare culto rivolto a divinità tutelari specifiche.

⁴⁰ Interessante il paragone ricorrente tra l'India e la Grecia antica, anche in campo musicale. La musica indiana viene qui definita come «primordiale, patriarcale, antediluviana, ninnananna della balia, ecc.», riflesso di un'India considerata a quel tempo, similmente alla Grecia del resto, come «culla» della civiltà, sorta di «fossile vivente» di quanto di più sacro e antico si potesse immaginare. Non sorprende dunque il confronto tra la sua musica e le sue forme drammatiche con ciò che si pensava potessero essere i corrispondenti greci. Gautier accenna qui alla pratica di utilizzare una pasta fatta di semola mista ad acqua da applicare su una piccola porzione di pelle dei tamburi, che, seccandosi, viene tesa al punto giusto accordando così lo strumento.

⁴¹ Gautier si riferisce in questo caso al movimento detto di *attami*. Si veda la nota 34.

Una cosa davvero unica è il rumore che fa sul pavimento il battito dei piccoli piedi nudi delle *bayadères*; si direbbe che danzino una mazurca con tacchi e speroni d'acciaio; dal suono chiaro e netto che producono scandendo il ritmo, si potrebbe credere che i loro piedi siano stati ferrati. Inoltre le battute di arresto sono eseguite talmente di scatto da far sobbalzare e tintinnare tutti i loro ornamenti e gioielli⁴².

Al brano di Soundiroun e Ramgoun, segue una sorta di *jota aragonesa* danzata dalle quattro *bayadères*, inclusa Tillé, la più anziana; Amany impiega qui un'estrema grazia.

Dopo la *jota* si procede con la *danza delle colombe*.

Quest'ultima ottiene un gran successo, l'entusiasmo del pubblico è simile a quello prodotto dalla *cachucha*; basterebbe questa danza ad assicurare la fortuna delle danzatrici indiane. Amany prende posto tra le sue due compagne Saundiroun et Ramgoun, e recita, con gesti e pose di una tristezza e di una sensualità profonde, un malinconico lamento d'amore e d'abbandono, qualcosa di simile al *Cantico dei Cantici*, il poema di Saul [...]; alza e ripiega indietro le sue braccia come in preda all'estasi e in seguito le lascia ricadere languidamente come ghirlande di fiori che soffrono al calore del giorno; le sue pupille nere nuotano nella madida limpidezza dei suoi grandi occhi, accompagnandosi sempre con il medesimo mormorio tremolante del suo canto, illanguidito da finali di parole in *a* e in altre vocali ripetute di continuo come nei giochi d'infanzia⁴³. Nel frattempo, Rangoun e Soundiroun girano su se stesse con una rapidità impressionante, e qualcosa di bianco scintilla e volteggia in mezzo al turbinio: è una sciarpa che le danzatrici fanno svolazzare maneggiandola tra le dita. Il valzer vorticoso continua, l'anziano Ramalingam percuote i cimbali con maggiore forza, il lavoro si intensifica e nel mezzo della nuvola fluttuante vedete già apparire il becco della colomba; il capo si delinea, il corpo prende forma, le sue ali trepidano; dopo la colomba è la volta del nido e della palma con le foglie sfrangiate. La musica si arresta, così pure le danzatrici che concludono in ginocchio la loro esibizione in una posa aggraziata.

Ciò che è più sorprendente è che dopo una danza così estenuante, che dura quasi mezz'ora, le *bayadères* non lasciano trasparire alcun segno di fatica, il loro seno non sussulta e nessuna traccia di sudore appare sulla fronte. [...] Dopo la danza delle colombe, la troupe si ritira lasciandosi dietro un dolce profumo d'ambra e di legno di sandalo. Le porte si richiudono, e dalla pagoda di Pondichéry noi ricadiamo a Parigi, Allée des Veuves.

P.S.: Pare che le *bayadères* debutteranno al Théâtre des Variétés, ma il posto più adatto a loro è l'Opéra, in *Le Dieu et la Bayadère* [...]⁴⁴.

5. Tra curiosità e diffidenze, leggende metropolitane sulle «devadâsî»

Dopo aver assistito all'esibizione degli artisti indiani nella loro residenza, Gautier si recò al Théâtre des Variétés per ammirarli nuovamente in occasione delle loro rappresentazioni pubbliche. Scrisse poi un secondo articolo, di estremo interesse per noi, perché del tutto complementare al precedente. Infatti, se nel primo la sua attenzione si era concentrata quasi unicamente sulla troupe in azione, in quest'ultimo sono invece le reazioni del pubblico, prima e durante lo spettacolo, il centro focale del suo interesse. Così, con gran senso dell'umorismo, ci informa di come la fantasia della gente, alla notizia della presenza delle danzatrici indiane a Parigi, iniziasse a tessere e a colorire a tinte diverse le trame di racconti e pettegolezzi, e a creare vere e proprie «leggende» su ogni membro del gruppo. E così, tra i vari «sentito dire» e le più o meno credibili supposizioni, l'autore, con il suo stile inconfondibile, lascia sfilare sotto i nostri occhi tutta una serie di ritratti e situazioni davvero divertenti, che ben illustrano il generale clima di agitazione, attesa, curiosità e fervore, suscitati da questo singolare avvenimento. Infine, attraverso le sue parole, Gautier rende noto come alcuni scultori si fossero già messi in opera per ritrarre le incantevoli danzatrici.

⁴² Uno degli elementi distintivi dei vari stili di danza indiana, certamente tra i più evidenti e suggestivi per un pubblico occidentale, è il complesso battito dei piedi degli artisti che nel corso della danza diventano dei veri e propri strumenti a percussione, non a caso, infatti, i piedi seguono le stesse sequenze ritmiche dei cimbali e dei tamburi d'accompagnamento. Da notare inoltre come Gautier lo associ ad altre forme coreutiche regionali europee come la polacca mazurca e le danze spagnole, forme queste ampiamente utilizzate nel repertorio ballettistico dell'epoca, tutte del resto caratterizzate dal vigoroso battito dei piedi.

⁴³ L'intonazione «tremolante», come la definisce Gautier, del canto mormorato dalla danzatrice è uno degli elementi caratteristici della musica classica indiana del Sud (stile *carnatico*). Questo modo particolare di far vibrare la voce ripetendo le note musicali è detto *alamkara*, che in lingua sanscrita letteralmente significa «ornamento, abbellimento, gioiello».

⁴⁴ Théophile Gautier, *Le Devadâsî, conosciute anche come le Bayadères*, «La Presse», 20 agosto 1838, in Idem, *Ecrits sur la danse*, cit., pp. 64-71.

La curiosità pubblica era stata sollecitata al massimo grado. I racconti pieni di meraviglia fatti da alcuni giornalisti privilegiati per essere stati ammessi nel misterioso rifugio dell'Allée des Veuves avevano eccitato vivamente l'immaginazione dei lettori: non si parlava d'altro, non si sognava che delle *bayadères*.

«Avete visto le *bayadères* ?» era la domanda che aveva preso il posto della più banale «Come state?». Come si può arrivare da loro? Danzeranno in un teatro? All'Opéra, al Variétés, a quello della Porte-Saint-Martin, al Palais-Royal [...] Si dice che abbiano organizzato per loro *Le Dieu et la Bayadère*; è un'ottima idea. – Si dice che abbiano la pelle nera. – Davvero! – Gialla, rossa? – Ma no. – Color cioccolato? – Che orrore! E la Taglioni invece, che è così bianca e rosea! [...] I più diffidenti arrivarono persino a dire che l'anziano Ramalingam era stato portiere da loro, che Amany non era altro che una modista tinta con succo di liquirizia, e che Soundiroun aveva gestito un *café* a Lione, quindici anni prima (Soundiroun ha solo quattordici anni). Quanto a Deveneyagorn, era un semplice tamburino di periferia e Savaranim un pifferaio di reggimento [...].

Gli scettici, nel leggere il resoconto dell'accoglienza ricevuta dalle *bayadères* alle Tuileries apparso nel «Débats», cominciarono a credere che le *bayadères* non fossero dunque delle modiste, e che provenissero veramente dalla pagoda di Tendiveni Pouram. Si convinsero definitivamente quando videro il programma affisso al Théâtre des Variétés :

Le Bayadères

Il saluto del principe, danzato da Veydoun;

La vestizione di Shiva, danzata da Saoundiroun e Ramgoun;

Il canto malinconico, danzato da Amany;

Le colombe, danzate da Amany, Saoundiroun e Ramgoun;

Malapou, danzato da Tillé, Amany, Ramgoun e Soundiroun;

Musicisti: Ramalingam, Savaranim, Deveneyagorn.

E così non persero tempo per prenotare dei posti, benché il teatro registrasse già il *tutto esaurito* per le prime sei rappresentazioni ancor prima del debutto.

Il giorno della prima, c'era tra il pubblico un'ansiosa attesa, poiché ci si accingeva ad assistere a qualcosa di strano, di misterioso e d'incantevole, qualcosa del tutto sconosciuto in Europa, finalmente qualcosa di nuovo! Persino gli spettatori meno entusiasti non potevano fare a meno di sentirsi emozionati di fronte a tanta curiosità mista a timore, la stessa che ci assalirebbe se improvvisamente davanti a noi si spalancassero le porte del serraglio rimasto per tanto tempo impenetrabile. L'impazienza del pubblico era tale che anche il breve prologo, benché eseguito con grande coinvolgimento da parte di Rébart e della sig.na Flore, non si poté ascoltare fino alla fine e il sipario si dovette abbassare prima del previsto.

Quando poi si rialzò, sullo sfondo di una scena il più possibile indù, apparvero le cinque *bayadères* con il loro corredo di gioielli scintillanti. Iniziarono con un saluto (*salam*), impiegando la grazia e la flessuosità consuete; Ramalingam prese a percuotere i suoi cimbali e a recitare il poema della *Vestizione di Shiva* con l'accompagnamento del flauto di bambù di Savaranim e del tamburo di Deveneyagorn.

I movimenti delle danzatrici, così rapidi e bruschi da sembrare più dei sussulti di gazzelle atterrite che dei comportamenti umani; gli sguardi prodigiosi con l'alternarsi della cornea e dell'iride degli occhi che scompaiono vicendevolmente⁴⁵; la singolarità quasi selvaggia del loro costume dapprima stupirono il pubblico, più sorpreso che affascinato⁴⁶.

Ma quando la bella Amany recitò il suo malinconico lamento, la bellezza antica delle sue pose, la flessuosità e sensualità delle sue membra, il languore pieno di tristezza dei suoi gesti, la mesta dolcezza del suo sorriso appena accennato destarono l'applauso di tutto il pubblico. Si sarebbe detta la bruna sulamita del *Cantico dei Cantici*, inebriata d'amore in cerca del suo amato sulla montagna di balsami e nel giardino di piante aromatiche.

La danza delle colombe ebbe un successo prodigioso; in effetti è difficile capire come possano due danzatrici girare vorticosamente su se stesse e nel frattempo formare le colombe e l'albero di palma con una lunga sciarpa di mussolina bianca che risulta davvero d'impaccio per i loro movimenti. Soundiroun e Ramgoun, terminato questo brano, offrirono graziosamente la sciarpa alle dame sedute in prima fila.

Questa danza supera di molto pezzi simili come *la danza degli scialli o dei foulard* più o meno indiani che abbiamo l'abitudine di vedere sulle nostre scene⁴⁷.

⁴⁵ Gautier si riferisce qui a un particolare movimento degli occhi tipico degli stili di danza dell'India meridionale, che segue precise combinazioni ritmiche e spesso accompagna i movimenti del collo durante l'*attami*. Questo, se eseguito correttamente, può risultare di grande effetto scenico.

⁴⁶ Crediamo che quanto scritto in questa frase, in riferimento ai costumi in particolare, possa essere esteso alle reazioni generali del pubblico, ritratto qui come *più sorpreso che affascinato*, nei confronti delle *devadâsî*.

⁴⁷ Solitamente per le danze d'ispirazione «orientale», e dunque anche per quelle a soggetto «indiano», venivano composti all'epoca dei brani eseguiti con scialli, veli o foulard. Esempi del genere si ritrovano numerosi nelle opere e nei balletti ottocenteschi.

L'idea è molto interessante. Amany scrive una lettera d'amore su delle foglie di palma⁴⁸. Le sue compagne Saoundiroun e Ramgoun formano due colombe con la loro sciarpa, per consegnare all'amato il suo messaggio. Nulla di più ingenuo e grazioso, carico di una freschezza straordinaria.

La *danza dei pugnali* è di un'espressività tragica e selvaggia, molto emozionante.

Malapou, brano davvero sorprendente, si avvicina molto alla *jota aragonese*, i movimenti sono brillanti, gioiosi e vivaci, le danzatrici con le braccia levate in alto piegano il torso all'indietro dimostrando grande agilità e flessibilità.

Quest'ultima è la posa scelta dal sig. Barre, che sta lavorando sulla statuetta di Amany: non si sarebbe potuto sognare una compagna più appropriata alla deliziosa figurina di Fanny Elssler⁴⁹.

La Signora Duchessa di C*** si sta occupando invece della statuetta di Saoundiroun; nulla manca alle *bayadères* anche in materia di raffigurazione; l'arte e la moda, tutti si sono riuniti per celebrarle; sono le vere *leonesse* della stagione.

A proposito, la sig.na Fanny Elssler, che si è recata al Théâtre des Variétés per rendere visita alle sue sorelle, le *bayadères*, e per vedere se esistevano al mondo dei piedi più piccoli e più leggeri dei propri, al suo ingresso nel palco è stata salutata da uno scoppio d'applausi, senza dubbio perché tutti unanimemente la considerano la regina della danza. [...]⁵⁰

6. Maldicenze e malintesi

Lo stesso giorno in cui apparve su «La Presse» la recensione di Gautier, un altro giornale parigino, «Le Commerce», pubblicò un articolo estremamente polemico sullo spettacolo presentato dalla troupe indiana, carico inoltre di allusioni e di critiche severe anche nei confronti di coloro che avevano apprezzato gli artisti indiani, intellettuali e famiglia reale compresi. Abbiamo ritenuto opportuno riportarlo per esteso perché rivelatore di un altro punto di vista rispetto a quello di Gautier. Malgrado la parzialità e l'atteggiamento di sufficienza e di arroganza dell'anonimo autore, qui nel ruolo di «portavoce» di un'altra parte di pubblico, certamente meno attento e sensibile, questo articolo risulta di grande interesse per noi, poiché riferisce quali fossero le attese di «quel» tipo di spettatori dei quali l'autore condivide gusti e valori. Per quanto questa fascia di pubblico, come le altre del resto, fosse giunta a teatro ignara di cosa sarebbe realmente apparso sul palcoscenico, pensiamo che con tutta probabilità si recò al Théâtre des Variétés anche con intenti «voyeuristici», credendo di assistere alle esibizioni di giovani donne esotiche che danzassero «voluttuosamente» quasi svestite. Infine, nel descrivere la successione degli eventi sulla scena, questo ignoto cronista offre un quadro piuttosto preciso delle speranze e delusioni di quei «maldisposti» spettatori, dei loro pregiudizi e risentimenti.

L'orchestra del Théâtre des Variétés si è abbandonata per questa occasione a ogni sorta di facezie suonando in successione:

*Sii la mia bayadère,
Sii la mia bayadère,
Avrò per piacerti
Le cure le più dolci.*

In seguito:

*Piccolo bianco, mio buon fratello,
Ah! Piccolo bianco così dolce,
Non c'è nulla sulla terra
Quanto voi di tanto bello.*

⁴⁸ Motivo ricorrente nei canti d'accompagnamento alla danza quello della fanciulla che scrive un messaggio all'amato incidendo le lettere su delle foglie di palma, le stesse su cui, prima dell'utilizzazione della carta, furono scritti in India i più importanti testi letterari e filosofici.

⁴⁹ Lo scultore Jean-Auguste Barre ritrasse alcune tra le più celebri danzatrici dell'epoca, tra le quali Maria Taglioni e Fanny Elssler, la stessa che assisterà allo spettacolo delle *devadâsî*. Sarà lui a eseguire la statuetta di Amany, oggi parte di una collezione privata, di cui però si conservano alcuni disegni.

⁵⁰ Théophile Gautier, *Théâtre des Variétés: debutto delle bayadères*, «La Presse», 27 agosto 1838, in Idem, *Ecrits sur la danse*, cit., pp. 72-75.

Lusinga che ha trafitto il cuore della platea. Poi:

*State attenti,
State attenti,
La dama bianca è lì che osserva.*

Cosa che ha fatto sorridere i palchi. E infine:

*Venite, affascinanti bayadères,
Venite, figlie della gioia,
iniziate le vostre danze leggere,
Immagini di voluttà e di piacere.*

Il sipario si è alzato su questo, e noi abbiamo visto la signorina Flore, che può ben passare per una figlia della gioia, ma che, io penso, sarebbe piuttosto imbarazzata di dover iniziare la minima *danza leggera*, ecc.

La signorina Flore era là per informarci, in un prologo che recitava con Rébart e degli altri, che avremmo presto visto del meraviglioso, dell'incredibile, dell'inaudito – le vere *bayadères*, «*cinque donne tutte novelle, provenienti dal vicolo delle Vedovelle*»⁵¹ (questo verso veniva cantato) –, delle danzatrici ricoperte d'oro vero e di autentici diamanti, un cancan indiano, e cos'altro ancora?

La platea iniziava a spazientirsi di questa parata poco appropriata, e non si è esitato a fischiare come si conviene. E così, per mezzo di un cambiamento a vista, ci siamo trovati *sulle sponde felici del Gange*.

Lo spettacolo offerto ai nostri occhi aveva un certo qualcosa di assai curioso e impressionante. Queste cinque donne, così stranamente vestite, le narici cariche di pietre preziose, gli occhi fissi e brillanti come dei carbonchi, in piedi, dapprima come nella posizione militare di *riposo*, fiere e risolte, si sono poi inchinate rivolgendo il loro *saalem* (saluto) pieno di rispetto alla platea parigina: è stata una scena piuttosto strana, carica al contempo di forte emozione.

Hanno poi incominciato a danzare, le povere donne, e dietro di loro i tre musicisti indù hanno iniziato il loro abominevole concerto, composto da un vecchio che parla con il naso, uno che percuote il tamburo di bordone, e di un triangolo che tintinna⁵². Se il *rispetto per il luogo* non ve lo impedisce, fate ciò che non hanno osato fare certi precettori presso le buone famiglie, ingenui storiografi di feste reali, tappandovi quanto prima possibile le orecchie. E tappatevi anche il naso, in quanto gli incensieri, posti ai due lati della scena, esalano dei profumi equivoci di cui la Rue Vivienne è ormai impastata da qualche mese, odore nauseabondo, parodia delle pastiglie da serraglio.

Dicevo che danzano, le nostre *bayadères*. Ma è forse questo danzare?... Come! Noi che abbiamo visto la Taglioni, così leggera, viva, così novella e casta, flessuosa ed elegante nelle forme; noi che abbiamo visto la Elssler, così vivace e seducente, la Dolores Serral e le sue due imitatrici, le sorelle Noblet, così duttili e ben articolate, dallo sguardo e il sorriso così incantevoli, con il loro portamento civettuolo, con il loro contegno sbarazzino, le loro fughe incitanti; noi parigini, uomini appartenenti a una civiltà raffinata, dovremmo riconoscere come danza queste grottesche contorsioni delle braccia che si disarticolano e si torcono monotone; dovremmo considerare come espressione di voluttà (poiché l'opera antica si è servita ben di questo termine) qualche fremito e sguardo roteante, per definire il quale non troviamo neppure le parole appropriate! Suvvia dunque!

Queste *belle danzatrici di cui non vediamo che le reni*, come faceva osservare un collega giornalista, possono provocare su qualche persona particolarmente delicata ciò che il precettore di cui vi parlavo chiama in tutta onestà *l'effetto mare burrascoso*; ma quanto a *turbare le idee* con i loro *seni allettanti* e le *reni inclinate* (tutte espressioni eleganti da giornale di corte, credetemi) è tutt'altra cosa, e sono pienamente d'accordo con un candido borghese che, nel ridotto del teatro, riassumendo ad alta voce le sue impressioni, diceva con un'aria molto sorpresa: «In fede mia, non trovo per niente che queste donne provochino il batticuore!». Uomo coraggioso e degno che senza appartenere, lui, a quegli ambienti in cui il rispetto è dovuto, e dove non ci si può tappare le orecchie, vietandosi, per un sentimento istintivo di decenza, le definizioni tecniche poste in modo così singolare sotto alcune penne semi-ufficiali.

Se qualche cosa poteva mai guarire certi fanatismi di bassa lega, adesso molta gente dovrebbe finalmente azzittirsi, dopo averci rotto i timpani delle orecchie con le sue tirate sull'Oriente: questo paese del sole, delle pagode dorate, delle forme pure, dei sensi straordinari ecc. ecc. L'Oriente (tutti coloro che si sono presi la pena di andarci lo hanno ben riferito) è una terra bruciata sotto un cielo infuocato, terra dove vengono generati e prosperano tutti i veleni, tutte le malattie le più ripugnanti, tutti gli animali vili e feroci; tutte le cose malsane e immonde: la peste e gli sciacalli, i serpenti e la lebbra, l'oppio e le tigri. Il lusso materiale, benché enorme, è di cattivo gusto e male impiegato; la povertà intellettuale è poi particolarmente degna di nota. Tutto ciò che proviene da lì, compresi gli scialli del Kashmir e le

⁵¹ Si riferisce qua all'Allée des Veuves. Abbiamo cercato il più possibile nella nostra traduzione di mantenere le rime e rispettare il tono ironico dei versi originali francesi. La prima strofa, in particolare, riprende le liriche di un'aria dell'opera *Le Dieu et la Bayadère ou la Courtisane Amoureuse*.

⁵² Si tratta qui del suono metallico prodotto dai cimbali e non dal triangolo come sostenuto dall'autore, per quanto, tra gli strumenti dell'orchestra occidentale, il suono del triangolo sia effettivamente quello più affine.

porcellane cinesi, rivela, per tutto ciò che concerne lo spirito, un' inferiorità senza speranza; le pitture sono detestabili; le musiche, pura barbarie; le danze, rozze e sgraziate. Guardatelo da voi.

Bisogna avere un gusto veramente depravato o un partito preso come presso i nostri *raja* e *pacha* del Boulevard Italien⁵³ perché possano ancora resistere al confronto in cui il Théâtre des Variétés li ha messi tra la danza bianca e la danza *verdino pallido*. Per dare loro il colpo di grazia forse non gli resta altro che vedere la bella *bayadère* che ci promette per il prossimo inverno la visita di Fanny Elssler alle indiane del Théâtre des Variétés⁵⁴.

7. Falsificazioni, farse e facezie

Mentre la troupe indiana si esibiva al Théâtre des Variétés, l'8 settembre debuttava a Parigi, al Théâtre des Folies-Dramatiques, una farsa in tre atti dal titolo *Les Bayadères de Pithiviers*, di Paul de Kock e Valory. Conforme al genere del vaudeville, molto popolare all'epoca, questa farsa ironizza in modo assai giocoso sull'arrivo delle *devadâsî* a Parigi.

La vicenda ha inizio nella cittadina di Pithiviers, nella regione d'Orleans, dove un maestro di danza di provincia, Monsieur Guid'Amour, leggendo il giornale, viene a sapere che, per la prima volta nella storia, un gruppo di *bayadères* proveniente dall'India è appena sbarcato in Francia ed è atteso con impazienza da tutti i direttori dei teatri parigini, già in competizione tra loro per assicurarsene l'esclusività. Decide così di partire per la capitale con le sue tre figlie e allieve, per presentarle come le autentiche *bayadères* garantendosi così un sicuro successo. Da qui si susseguono tutta una serie di situazioni comiche con scene davvero esilaranti.

Questo testo, di cui riportiamo alcune battute, risulta interessante perché attraverso le sue arguzie ci illustra «a suo modo» le reazioni della gente alla notizia dell'arrivo di queste «bellezze d'Oriente», delle quali tutti parlano, sognano e bramano, ma di cui si può anche scherzare e sorridere... Il fatto stesso poi che sia stata messa in scena una farsa come questa, in concomitanza alle rappresentazioni delle *devadâsî*, indica che lo spettacolo delle troupe indiana ebbe veramente a Parigi una risonanza non indifferente, altrimenti che senso avrebbe ironizzare, e per di più di fronte a un pubblico pagante, su qualcuno o qualcosa di poco valore e che nessuno conosce?...

Atto primo, scena VII

MAESTRO DI DANZA GUID'AMOUR (*leggendo*): Cosa vedo mai!... Che notizia!... «Delle *bayadères* sono sbarcate a Bordeaux (nella Gironde), da dove si recheranno a Parigi (nella Seine)... Tutti i teatri della capitale cercano di assicurarsi nelle loro sale queste danzatrici mai viste prima in Francia». Dio!... Che notizia straordinaria!... Ah, (*saltando*) che bell'idea mi viene in mente... [...] Devo tentarle tutte per presentare in pubblico le mie figlie e farne conoscere il talento... Si attende l'arrivo delle *bayadères* a Parigi... ma nessuno le ha mai viste prima... saranno le mie figlie quelle *bayadères* che tutti aspettano... glielo darò io tutto il colore locale... danzeranno... faranno roteare i loro occhi scintillanti... le presenterò al direttore del teatro che mi parrà il più... e sarò così il loro padre, la loro madre e la loro guida⁵⁵.

Atto primo, scena VIII

GUID'AMOUR (*solo*): Ah! Mi sto montando la testa... la mia immaginazione si sta esaltando... invento già le danze delle *bayadères*, le più seducenti... le pose le più deliranti... se necessario mi metterò persino degli anelli al naso; nulla va trascurato quando si tratta di sfondare... [...] ⁵⁶.

Atto secondo, scena V

⁵³ Luogo frequentato dagli artisti, intellettuali e amanti del teatro.

⁵⁴ Anonimo, *Théâtre des Variétés. Le bayadères o devadâsî. La danza malapou - La danza delle colombe*, «Le Commerce», 27 agosto 1838.

⁵⁵ Nel testo il termine impiegato qui è *cornac*, che originariamente denotava «l'addestratore di elefanti», per poi assumere, per estensione, il significato di «tutore» e di «guida». Divertente la scelta di questo termine che associa Guid'Amour, in qualità d'istruttore delle proprie figlie «ballerine», con il custode e ammaestratore di elefanti.

⁵⁶ Paul de Kock e Valory, *Les Bayadères de Pithiviers*, Paris, Imprimerie normale de Jules Didot, 1838, p. 101.

[Guid'Amour è a Parigi; dopo aver dato una lettera all'assistente del direttore di scena attende di essere da questi ricevuto.]

ASSISTENTE: Una lettera per voi, signore. La persona attende una vostra risposta.

DIRETTORE DI SCENA (*la apre e la legge*): Cosa vedo! Sarà vero?... Sono arrivate a Parigi... e il loro capo-troupe chiede di parlarmi... Oh! È un vero colpo di fortuna! Fallo entrare... fallo entrare immediatamente... (*L'assistente esce. Il direttore da solo*) Le *bayadères*!... Le vere *bayadères*!... Sulla scena del nostro teatro... quando tutti i direttori attendono febbrilmente il loro arrivo per accaparrarsele... Cerchiamo però di non aver l'aria troppo contenta, altrimenti bisognerà pagarle troppo care...

Atto secondo, scena VI

DIRETTORE DI SCENA: Siete dunque voi, signore, ad aver condotto in Francia queste donne tanto celebri per la loro danza?

GUID'AMOUR: Sì, signore; da molto tempo volevo fare un dono al mio paese; i regalini mantengono l'amicizia... Avevano già inviato le tigri, una giraffa, gli orangutanghi; così, io ho pensato di fargli conoscere le *bayadères*... sono più carine... [...]

DIRETTORE DI SCENA: Quante sono le vostre *bayadères*?

GUID'AMOUR: Tre... ben robuste...⁵⁷

DIRETTORE DI SCENA: Soltanto tre?... I giornali ne annunciavano quattro...

GUID'AMOUR (*a parte*): Diavolo! Ha ragione... ma a Parigi ho due allievi che si potranno unire a noi. (*Ad alta voce*) Avete ragione... sono quattro... anzi cinque, e contando la loro sorellina piccola... fanno sei; contando poi il genitore che suona la musica d'accompagnamento mentre danzano, «ugola d'oro», il «Duprez» del suo paese... canta continuamente la stessa nota senza mai sbagliarsi... assai melodiosa: direste di ascoltare il ronzio di un maggiolino. In più ci sono due strumentisti, un pifferaio e un tamburino, primi premi al conservatorio di Pondichéry: in totale, facendo la somma, fanno otto persone di cui tre uomini.

[...]

DIRETTORE DI SCENA: Le vostre *bayadères* hanno dei piedi graziosi?

GUID'AMOUR: Dei piedi talmente fini da poter passare attraverso un anello... sono incantevoli; e non potrebbero mai trovare delle scarpe così piccole, per questo non le portano mai e sono scalze. [...] Mio caro signore non ho bisogno di dirvi che le mie *bayadères* hanno danzato davanti a quanto di meglio vi sia in Asia, in India, in Turchia e in Africa; il grande scia di Persia ha offerto loro le più belle pellicce; il gran mogul dodici cammelli carichi d'essenza di rose e tutti i pascià hanno gettato loro dei fazzoletti senza che esse li abbiano mai raccolti.

DIRETTORE DI SCENA: La loro danza, mi dica, è bella ?

GUID'AMOUR: Ah! Signore è una danza... no, non è una danza, è una pantomima... no, non è una pantomima; c'è una tale disinvoltura... un non so che... di cui voi non capirete nulla... tanto ne sarete catturato... sono dei movimenti improvvisi, degli slanci appassionati... e infine una coreografia sconvolgente!

DIRETTORE DI SCENA: Voi, signore, veramente mi eccitate, sono tutto elettrizzato; e se le vostre *bayadères* acconsentiranno di danzare in questo teatro, vi garantisco già da adesso che il direttore accetterà tutte le vostre condizioni. [...]

GUID'AMOUR: Non chiediamo altro... da stasera, signore, voi avrete le *bayadères*...

DIRETTORE DI SCENA: Da questa sera... ah! Voi m'incantate!... Vado subito a far affiggere le locandine... Ah! Scusate, quali sono i loro nomi?

GUID'AMOUR: I nomi... Babiboun... Patapoun... Toutoupoun et Zig-zag-zoun... il capo dei musicisti si chiama Vieillepommequitane [«Vecchiamelacotta»]...

DIRETTORE DI SCENA: Molto bene... Che danze eseguiranno?

GUID'AMOUR: Che danze... (*A parte*) Diavolo! Non avevo pensato a questo... (*Ad alta voce*) Danzeranno... il cancan... No! Intendevo dire il *kan tartare*, la toilette di Wisnou, la danza della malinconia, i pugnali, l'indostan e la danza malapou.

DIRETTORE DI SCENA: Perfetto... (*Suona, entra l'assistente*) Portate questo alla tipografia di fronte... vanno subito affisse... Oh! Avremo il pioniere, ne sono certo!... [...]⁵⁸.

8. Le «bayadères» d'Oriente e d'Occidente s'incontrano e si confrontano

Nel corso della nostra indagine ci siamo chiesti spesso come gli artisti indiani reagissero a loro volta, in Europa, ad un contesto a loro estraneo, ai loro occhi certamente altrettanto insolito ed «esotico». Si è pertanto cercato di trovare qualche elemento che potesse dare «voce» alle loro

⁵⁷ *Ivi*, p. 105.

⁵⁸ *Ivi*, p. 106.

impressioni e sensazioni, affinché il presente studio non apparisse «parziale», descrivendo univocamente solo gli effetti da loro prodotti sul nostro modo di percepire «l'altro». Personalmente, crediamo che l'incontro di due «mondi», ognuno con i propri gusti, valori e convinzioni, produca sempre un'interazione e un'integrazione, una sorta di «osmosi culturale», inevitabile non solo nei casi di attrazione e di reciproco interesse, ma anche in quelli, più o meno volontari, di «rifiuto» – da parte di una o di entrambe le parti. Pensiamo che nel momento dell'incontro qualche cosa «succeda» necessariamente, anche nel corso di uno scontro e di un «rigetto». Questa sorta di alchimia tanto al «positivo» che al «negativo» risulta per noi rivelatrice della permeabilità e recettività di ogni forma artistica e culturale, indipendentemente dall'epoca e dall'origine geografica delle parti in causa. Indubbiamente, se il grado, la misura e gli effetti di «inter-penetrabilità» variano, intensificandosi o affievolendosi secondo il contesto e le circostanze specifiche, resta però costante l'impatto che, a seconda della durata e della portata dell'evento, dà vita a continue trasformazioni e a nuovi «composti» emotivi ed evocativi, tanto nello spettatore che nell'esecutore, potenzialmente in grado di stimolare in entrambi altrettanti processi creativi. Crediamo infatti che la presenza in Europa della troupe indiana abbia favorito una serie di salutari processi di reciproca osservazione, riflessione e considerazione, tanto nel pubblico che presso gli artisti. Con queste intenzioni e «disposizioni d'animo» abbiamo scelto i brani che qui riportiamo, tratti da due recensioni dello stesso anonimo autore:

[...] Per dare un'idea alle compiacenti *bayadères* della danza e della musica francese, vennero loro mostrati alcuni giri di *walse* con l'accompagnamento del pianoforte, ma sia la danza che la musica non sembrarono produrre su di loro che un effetto mediocre. L'arpa, al contrario, attirò tutta la loro attenzione. Tutti, uomini e donne, si raggrupparono intorno allo strumento, completamente in estasi! Deyvenayagorn, in particolare, fu rapito da una grande emozione: tutti i muscoli del suo volto vibravano a ogni accordo dell'arpa; posando languidamente la mano sul cuore, emetteva gemiti e sospiri. Ancora qualche accordo in più e il povero indiano sarebbe sicuramente scoppiato in lacrime! [...]

Quando le danzatrici devono apparire in scena la sera, dall'alba consacrano l'intera giornata alla preparazione. Colei cui spetta il turno di truccarsi e abbigliarsi si accovaccia a terra e resta immobile mentre le altre, tutte intorno a lei, le pettinano i capelli, tracciano sul suo volto i segni colorati, la truccano e le fanno indossare le vesti e i numerosi gioielli.

Mercoledì scorso, hanno assistito all'opera *Le Dieu et la Bayadère*. Il direttore dei nostri teatri aveva permesso loro di entrare dalla scena. E così, attraverso le file di artisti in costume e di altri in abiti di tutti i giorni, le *bayadères* hanno percorso i corridoi del teatro prima di arrivare al loro palco. Niente di più strano e più pittoresco dei loro abiti e delle loro fisionomie in mezzo a quelli, consueti, dei francesi. Nel corso dello spettacolo i più curiosi si accalcavano nel loro palco cercando di rivolgergli la parola in diverse lingue, alle quali rispondevano nella propria in modo assai spiritoso, che il sig. Tardivel traduceva facendo gioire tutti coloro che erano stati ammessi nel palco.

I miei lettori saranno senza dubbio curiosi di conoscere l'impressione prodotta sulle *bayadères* dalle danze francesi: ebbene, hanno perfettamente distinto la superiorità della signora Stéphan, manifestando più volte la loro ammirazione, esclamando a più riprese: *Attcha! Attcha!*, equivalente al nostro *Bravo!* Tuttavia hanno trovato le nostre danze molto licenziose, soprattutto la *pirouette*. «Ma – è stato loro fatto notare – c'è molto più amore e passione nelle vostre!». Loro hanno risposto: «È vero, le nostre danze sono voluttuose; ma le vostre sono licenziose; perché sono fredde».

Questa opinione, in qualità non di editore ma di storico, mi è sembrata degna di considerazione e per questo la riporto ora qui. Ancor più indicativo è il fatto che hanno lasciato il teatro prima dell'entrata in scena della sig.na Louise, questa *Déjazet* della danza!

Rientrando nel loro alloggio, le *bayadères* hanno raccontato alla più anziana Tillé quanto visto a teatro. Le hanno ripetuto, parodiando, i diversi passi di danza visti eseguire. Tillé, coprendosi il volto con le mani, ha emesso diverse esclamazioni⁵⁹.

[...] Una *bayadère* sembra aver scelto come obiettivo quello di adottare un costume del tutto opposto a quello di una ballerina dell'Opéra.

Sui nostri teatri una danzatrice raccoglie i suoi capelli e li fissa dietro la nuca. Ebbene, là dove in genere queste mettono un pettine, le *bayadères* pongono invece una sorta di piccola calotta di metallo e poi una banda, anch'essa di metallo, là dove vengono poste le nostre ghirlandine di fiori.

⁵⁹ Anonimo, *Les Bayadères*, «Paris élégant, journal des modes, chronique des salons, des théâtres, de la littérature et des arts», anno II, n. 16, 16 agosto 1838, pp. 11-12.

I lobi delle loro orecchie sono perforati da due buchi attraverso cui sono sospesi due paia di orecchini; hanno anche degli anellini al naso e alle narici e una sorta di piccolo tatuaggio nel mezzo della fronte. [...]

In Europa, una danzatrice lascia scoperte le spalle e la parte alta del petto; le *bayadères* coprono tanto le spalle che il seno con un tessuto di seta di color scuro intorno a cui avvolgono un'altra sciarpa dalle spesse pieghe che vengono poi fissate nella cintura: il tutto non lascia neppure intravedere le loro forme, completamente coperte. Le reni sono invece visibili fino alla cintola, anche questa di metallo scintillante. Le gambe di una nostra ballerina si fanno ammirare interamente; i suoi piedi sono calzati. I piedi delle *bayadères* sono nudi; indossano dei pantaloni di seta larghi, color scuro che scendono fino alle caviglie. Mettono poi degli anelli anche alle dita dei piedi. Già dal costume indovinerete che non hanno nulla in comune con le ballerine dei nostri teatri. [...]

Il loro costume a prima vista allontana ogni idea di voluttà; vedendo queste donne solo in parte nude, ma sì castamente velate, non si fa altro che concentrare l'attenzione sull'espressività dei loro volti. Tale è infatti la forza, non dico dei loro sguardi perché in realtà le *bayadères* non vi guardano mai, ma dei loro occhi mobili e ardenti, tanto da non poter più distaccare i vostri da questi. Questa è un'altra nota singolare in queste donne in cui tutto è singolare. Non sono vestite come le nostre, sono di un colore di pelle diverso dal nostro, non danzano per nulla come noi; oserei quasi dire che fanno fare ai loro bellissimi occhi dei tour de force per noi totalmente sconosciuti, che non hanno nulla a che vedere con gli sguardi e le occhiate delle danzatrici francesi [...]

Tutti hanno potuto leggere nel giornale di Bordeaux che le *bayadères* sono rimaste molto scandalizzate dalle *pirouettes* delle nostre danzatrici. Devo ammettere che tanta indignazione mi aveva dapprincipio trovato piuttosto incredulo; oggi invece non mi stupisce più. Si dice che le *bayadères* siano delle sacerdotesse, ne sono pienamente convinto; invano mi direte che sono delle sacerdotesse dell'amore; di certo è possibile che queste donne abbiano un diverso culto e un diverso credo dell'amore. Non dico che non possano ispirarlo, ma mi è sembrato di scorgere ben altro sotto i loro ornamenti bizzarri, le vesti multicolori, il tatuaggio, i gioielli e gli anellini di metallo che ne incorniciano il volto da parte a parte. Nella loro profonda indifferenza per lo spettatore, in questa sorta di mistica estasi, e soprattutto in questi occhi che non guardano mai altro che il cielo o la terra, siatene certi, c'è qualcosa di ben più elevato dei meri giochi di una cortigiana. [...]

In breve, la più grande novità del loro spettacolo, sicuramente uno dei più insoliti che si possa offrire al pubblico disincantato dei nostri teatri, non è la loquacità senza eguali del cantante, né la sintonia e l'insieme meraviglioso delle danze delle *bayadères*, ma che ci siano oggi a Parigi delle giovani donne, danzatrici di professione, le quali da quando sono giunte in città non hanno mai espresso il desiderio di uscire dalla loro stretta cella, e non hanno trascurato nemmeno per un giorno di osservare rigorosamente le regole religiose del loro culto. Senza alcun dubbio, anche per tali ragioni va riconosciuto che queste danzatrici sono davvero straordinarie⁶⁰.

9. Le «devadâsî» a Londra e a Vienna

Alla fine di settembre, terminate le repliche degli spettacoli⁶¹, la troupe lasciò Parigi alla volta di Londra. Nella capitale inglese il gruppo debuttò il primo di ottobre del 1838, all'Adelphi Theatre, da poco rinnovato. Nel programma le *devadâsî* erano annunciate come le *Bayaderes or Priestesses of Pondichery* (Bayadères ovvero le Sacerdotesse di Pondichéry), e su questo palcoscenico le loro rappresentazioni si protrassero fino al 17 di novembre. La locandina del loro spettacolo riportava in successione i seguenti brani e il nome delle rispettive interpreti: *La Vestizione di Vishnu* (Saundiroun e Ramgoun), *Il Saluto al Rajah* (Veydoun), *Il Lamento Indù* (Amany), *L'Eccitazione della Vedova Indù di fronte alla Morte ovvero la Danza del Pugnale* (Saundiroun e Ramgoun) e *Malapou ovvero la Danza dell'Incanto* (Saundiroun, Ramgoun, Amany e Tillé). Troviamo assai interessante che la *Danza del Pugnale*, in origine una forma di danza marziale con giochi di abilità eseguiti con le armi⁶², sia stata a Londra intenzionalmente trasformata in una «danza della vedova indù» in procinto di compiere il sacrificio estremo, allusione al rito della *satî* del tutto assente nel programma parigino. Ci chiediamo se a Londra non si sia preso come pretesto questo brano, alterandone il titolo, per scopi anche propagandistici. Nel 1829 infatti, come già accennato in una nota precedente, era stata approvata in India la «legge Bentinck» che puniva il

⁶⁰ Anonimo, *Encore les Bayadères*, «Paris élégant, journal des modes, chronique des salons, des théâtres, de la littérature et des arts», anno II, n. 17, 5 settembre 1838, pp. 6-7.

⁶¹ In seguito al successo e alla grande affluenza di pubblico, alle dieci rappresentazioni parigine previste all'inizio della tournée, altre repliche straordinarie si dovettero aggiungere nel programma parigino, di cui alcune al teatro Tivoli.

⁶² Questo tipo di danze erano state osservate già in passato da vari viaggiatori europei in India nel corso di cerimonie e di processioni religiose. Lo stesso Etienne de Jouy ne parla nelle note introduttive alla sua opera *Les Bayadères* (1810).

sacrificio della vedova (*satî*) considerato come un crimine e una forma di assassinio premeditato. Questa legge, nella sua formulazione e attuazione, aveva suscitato forti polemiche in India, creando non pochi problemi all'amministrazione britannica, accusata dalle ali più conservatrici e ortodosse dell'induismo di interferire nelle proprie credenze e pratiche culturali, con l'imposizione di giudizi e norme arbitrarie, in contrasto con l'impegno precedentemente preso di non intervenire nelle questioni religiose indiane.

La troupe si esibì poi all'Egyptian Hall, a Piccadilly, sala costruita da William Bullock nel 1812. Come a Parigi, anche a Londra gli spettacoli suscitarono nel pubblico reazioni contrastanti. Un autore francese scrisse sul giornale londinese «The Observer», il giorno della vigilia del loro debutto all'Adelphi, che a Parigi le cinque *bayadères* avevano minacciato «di eclissare la Taglioni e il suo delizioso seguito». Nello stesso giornale il recensore teatrale inglese scriveva in risposta:

La questione è se le *bayadères* riusciranno mai ad attirare la gente all'Adelphi. Per qualche tempo all'inizio ce la faranno, ma poi una volta visto lo spettacolo, gli spettatori vorranno rivederle ancora? [...] Va detto che preferiamo comunque l'imitazione dell'originale a opera della Taglioni o della Duvernay, e suggeriamo al pubblico di recarsi a teatro per invalidare tali offensive affermazioni⁶³.

Una settimana dopo, questo stesso giornalista, ricredutosi, scriverà sulla medesima testata: «Le *bayadères* hanno avuto all'Adelphi un gran successo e stanno attirando un folto pubblico di spettatori incuriositi; siamo in dovere di dirlo non solo a causa della novità delle loro esibizioni, ma anche a causa della loro reale qualità ed eccellenza»⁶⁴. Il critico del giornale «The Morning Post», mettendo anch'egli a confronto le *devadâsî* con le famose ballerine dell'epoca, dopo aver assistito al loro spettacolo riportò quanto segue:

Non somigliano affatto ad alcuna artista europea. Tutte le stravaganze del balletto francese – l'evidenza lo conferma – sono loro sconosciute. Non eseguono né le *pirouettes*, né gli *entrechats*, e né saltano come la Taglioni o la Fanny Elssler. La loro è pura poesia in movimento. È come se nella loro danza parlassero una lingua. Il loro portamento animato e i loro sguardi espressivi sono in totale sintonia con i loro gesti. Le braccia, i piedi e ogni singola parte del corpo ondeggiavano in completo accordo con quanto veicolato dal linguaggio dei loro movimenti⁶⁵.

Il giornalista del «Sunday Times» definì il loro spettacolo «insolitamente sensuale nel più alto e dignitoso senso del termine [...]. Le danzatrici di altri paesi *eccitano* – queste invece *placano*, quasi cullandolo, lo spirito»⁶⁶. Edmond Yates, figlio di Frederick Yates, fautore della venuta della troupe a Londra, contrariamente ai giudizi positivi finora riportati, così rievocò nelle sue memorie l'effetto prodotto dagli artisti indiani sulle finanze familiari dell'impresario inglese:

Quando giunse a Londra la notizia del gran successo avuto a Parigi dallo spettacolo di un gruppo di danzatrici indiane, *les bayadères*, ritenute delle sacerdotesse appartenenti a una particolare setta indù, tutti gli impresari dei teatri londinesi si misero sul chi vive per assicurarsi la nuova attrazione... Mio padre aveva già finalizzato l'organizzazione della tournée delle *Bayadères* prima ancora dell'arrivo dei suoi colleghi a Parigi. Non molto tempo dopo le sacerdotesse indù si esibirono a Londra, all'Adelphi Theatre.

Risultarono del tutto prive d'interesse, per nulla attraenti. Mio padre perse duemila sterline a causa di questo affare, e in famiglia, da quel momento in poi, vennero chiamate le «*Buy-em-dears*» [le «costate-care», «comprate a caro prezzo»]⁶⁷.

⁶³ «The Observer», 30 settembre 1838.

⁶⁴ «The Observer», 7 ottobre 1838.

⁶⁵ «The Morning Post», 2 ottobre 1838.

⁶⁶ «Sunday Times», 7 ottobre 1838. Comunicazione personale di Joep Bor, musicologo e autore di un saggio in preparazione sulle danzatrici dell'India, che ringraziamo vivamente per averci fornito gli estratti delle recensioni londinesi sugli spettacoli della troupe indiana qui riportati.

⁶⁷ Edmund Yates, *Recollections (1884)*, in H. Yule, A.C. Burnell, *Hobson-Jobson. A glossary of colloquial anglo-indian words & phrases, & of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical & Discursive*, London, W. Crooke John Murray, 1903, p. 75.

La troupe indiana si esibì in seguito anche a Vienna, dove le danzatrici riscosero un gran successo, soprattutto nel mondo delle lettere e tra gli artisti⁶⁸.

10. L'eredità delle «devadâsî» nel pensiero di Théophile Gautier

Dopo la loro partenza, il ricordo degli artisti indiani, in particolare l'immagine della bella Amany, restò vivido nella memoria di Gautier per tutta la sua vita. Lo scrittore, come lui stesso riferirà in un articolo che vedremo in seguito, venne a conoscenza della tragica morte di Amany, apparentemente ritrovata morta, impiccata, nella sua stanza a Londra, dove la troupe soggiornò di nuovo al ritorno dalla sua tournée a Vienna. Lo storico Ivor Guest, indagando sull'accaduto nei registri e negli archivi londinesi, sostiene di non aver trovato altri dettagli in merito⁶⁹, così nulla di più si conosce sul triste evento di quanto sia stato riferito dallo stesso Gautier. Amany, tuttavia, verrà immortalata nei suoi balletti, tra i quali uno resta ancora oggi tra i più rappresentati del repertorio ballettistico internazionale, uno tra i pochi che abbia resistito al susseguirsi dei gusti e delle mode, sfidando lo scorrere del tempo. Considerato tra i maggiori esempi dello stile «romantico», si tratta di *Giselle ou les Wilis*, balletto in due atti, libretto di Théophile Gautier, musica di Adolphe Adam, coreografie di De Saint-Georges e Coralli e scene di Ciceri, rappresentato per la prima volta a Parigi, all'Académie Royale de Musique, il 28 giugno 1841. Come interprete principale nel ruolo di Giselle, troviamo qui l'altra musa ispiratrice di Gautier, la danzatrice italiana Carlotta Grisi.

Il soggetto della storia fu ripreso dal libro *Sulla Germania* dello scrittore tedesco H. Heine, amico di Gautier. Una giovane contadina dall'indole estremamente sensibile ama profondamente la danza e attraverso di essa esprime tutti i sentimenti e le emozioni. Di lei si innamora un principe che, per ragioni di differenza di classe, sceglie di nascondere la sua identità, indossando degli umili abiti per poterla avvicinare. Il suo affetto è ricambiato da Giselle, e i due iniziano così il loro idillio, interrotto bruscamente dall'arrivo, nel mezzo della festa del villaggio, del corteo reale e della promessa sposa del principe. In seguito alla rivelazione della vera identità di questi a opera di un giovane contadino, anch'egli innamorato di Giselle, la fanciulla, stravolta dal dolore, nel corso di una scena altamente drammatica, vero «banco di prova» per le capacità espressive di una danzatrice, muore in preda alla follia. Secondo una leggenda, le giovani donne, amanti della danza e morte in modo violento o prima del tempo dovuto, diventano delle Villi, degli spettri che al seguito della loro regina vendicano le offese ricevute in vita facendo danzare le loro vittime fino a stremarle. È ciò che accade al contadino che aveva rivelato lo stratagemma del principe. Anche quest'ultimo sarebbe annientato dalle Villi se lo spettro di Giselle non si interponesse tra lui e la regina, intercedendo così in suo favore. Ai primi rintocchi delle campane che annunciano l'alba di un nuovo giorno, gli spettri notturni delle Villi si dileguano, e il giovane è così salvato dal tenero e intenso amore della sua Giselle, accanto alla tomba della quale si ritrova alla fine, solo e disperato, mentre l'ombra della sua amata scompare nel reame delle tenebre.

Nel libretto originale di Gautier, nella lista dei personaggi leggiamo il nome di «Zulmé», in qualità di *Willi bayadère*⁷⁰; la tragica vicenda di Amany è certamente all'origine di questo personaggio:

[...] come le api intorno alla loro regina così Myrtha, spiegando le sue azzurre ali sulle Villi, dà loro il segnale della danza. Alcune, alternandosi, si presentano davanti alla loro sovrana.

Ecco Moyna, l'*odalisca*, in una danza orientale; la segue Zulmé, la *bayadère*, che assume varie pose indiane; [...]. Infine tutte le Villi, morte per aver troppo amato la danza, o venute meno alla vita prima del tempo, senza aver

⁶⁸ Abbiamo qui orientato la nostra indagine privilegiando in particolare la città di Parigi: certamente le altre due capitali, Londra e Vienna, meriterebbero altrettanta attenzione.

⁶⁹ In Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, cit., p. 157, nota 5.

⁷⁰ Théophile Gautier, *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier éd., 1872, p. 332.

potuto soddisfare questa loro folle passione, alla quale sembrano ancora soggiacere con furore malgrado la loro graziosa metamorfosi⁷¹.

Il giorno dopo il debutto di *Giselle*, il giornale «La Presse» pubblicò un articolo in cui Gautier narrava, in una lettera rivolta all'amico H. Heine, lo svolgimento dell'azione del balletto⁷², da cui abbiamo tratto il seguente brano:

A un certo momento dell'anno, all'incrocio dei sentieri nella foresta, si teneva il grande raduno delle Villi, sul bordo dello stagno, là dove le larghe foglie delle ninfee stendono i loro dischi sull'acqua vischiosa che ricopre i danzatori di valzer annegati. I raggi della luna brillano tra queste foglie scure a forma di cuori recisi, che sembrano galleggiare sull'acqua come fossero i corpi degli amanti scomparsi. Al rintocco della mezzanotte da tutti i punti dell'orizzonte giungono, preceduti da fuochi fatui, le ombre delle fanciulle morte durante il ballo o a causa della danza; dapprima arriva, annunciata dal clicchetto delle nacchere e il formicolio delle bianche ali delle falene, la sagoma di un grande pettine intagliato, quasi simile alle guglie e alle gallerie di una cattedrale gotica sullo sfondo lunare, una danzatrice di *cachucha* di Siviglia, una gitana ancheggiante con la sua gonna attillata e balze decorate da segni cabalistici; la segue una danzatrice ungherese con un berretto di pelliccia, che fa battere come denti gli speroni sui suoi stivaletti; poi una *bibiaderi* in un costume simile a quello di Amany, corpetto con una custodia in legno di sandalo, pantaloni laminati d'oro, cintura e collana di placche di metallo che riflettono la luce come specchi, lunghe sciarpe svolazzanti, strani gioielli, anelli alle narici, campanellini attorno alle caviglie; infine giunge l'ultima che si mostra timidamente, un *petit rat*⁷³ nella sua tenuta di classe, con un fazzoletto al collo e le mani in un manicotto. Tutti questi costumi di diverso tipo, esotici e non, devono apparire sbiaditi per creare una sorta d'uniformità spettrale⁷⁴.

Qualche anno dopo, in occasione della ripresa a Parigi dell'opera *Le Dieu et la Bayadère*, in un articolo di Gautier riapparirà ancora una volta la coppia «Maria Taglioni e Amany». Sebbene Gautier si sia recato all'Opéra per ammirare la celebre ballerina, pur riconoscendone il grande talento, la sua mente e il suo cuore saranno altrove, e più precisamente all'Allée des Veuves... Se in precedenza l'immagine della Taglioni era stata percepita come un'involontaria, seppure lecita intrusione, durante lo spettacolo, della troupe indiana, ora invece Amany sarà volutamente «invitata» nei pensieri dello scrittore. Così, nel corso della serata d'onore per l'addio alle scene della più grande tra le «*bayadères* dell'Opéra», sarà l'ombra della malinconica *devadâsi* a catturare tutta la sua attenzione. Riflettendo sul passato l'autore porgerà, con nostalgia e un pizzico di tristezza mista a giocosa ironia, un ultimo omaggio ad Amany, qui non più solo in veste di danzatrice ma di giovane donna ritratta nella sua semplice «umanità» al di fuori del palcoscenico. Con un po' d'amarezza Gautier riconosce in questa recensione che, al di là del clamore suscitato dalla novità della presenza del gruppo indiano, soltanto alcuni artisti e letterati riconobbero e apprezzarono pienamente le loro qualità. Si direbbe dunque che per buona parte del pubblico la presenza delle «*bayadères* di Pondichéry» rappresentò una strana curiosità mondana, un'attrazione certamente insolita e degna di nota, per alcuni anche affascinante, per altri invece un affronto alle categorie estetiche e culturali dell'epoca, per la maggioranza, infine, un incomprensibile «enigma».

Le rappresentazioni della sig.na Taglioni proseguono attirando sempre un folto pubblico. L'altra sera, era in programma *Le Dieu et la Bayadère* [...].

Ma veniamo ora allo spettacolo della sig. Taglioni. Qualche anno fa, in una piccola casa dell'Allée des Veuves, trasformata per l'occasione in dimora indiana, ha alloggiato una piccola troupe di *bayadères*, condotte da un impresario europeo. Tutta Parigi le ha viste, al Variétés, eseguire le loro danze sacre accompagnate da canti liturgici. La straordinaria bellezza di Amany, la perfezione delle forme di Saundiroun e di Ramgoun furono capite solo dai pittori, dagli scultori e dagli artisti. Il pubblico francese, che aveva ammirato e accettato la Taglioni come esempio di *bayadère*, non ha compreso nulla della vera *bayadère*: le tuniche di garza bianca e le calzamaglie color melone chiaro dell'Opéra fecero torto ai pantaloni rigati d'oro, al corpetto ornato di paillette delle *bibiadéri*; non si perdonò loro il colorito

⁷¹ Théophile Gautier, *Giselle* (II, 4), in *Ivi*, pp. 351-352.

⁷² Gautier ci informa che non potendo, per ovvie ragioni, fare la critica del proprio balletto, e non essendoci nessun altro giornalista disponibile al momento per sostituirlo, dovette ricorrere all'artificio di scriverne, in forma epistolare, all'amico tedesco H. Heine, che come già detto era l'autore del racconto da cui Gautier trasse ispirazione per *Giselle*.

⁷³ Letteralmente «topolino», termine gergale francese impiegato per definire le piccole allieve della scuola di danza dell'Opéra.

⁷⁴ Théophile Gautier, *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, cit., pp. 366-367.

giallastro simile a foglie di tabacco di La Havana o a statuette di bronzo fiorentino. I loro occhi incantevoli, dove fluttuavano delle stelle d'ebano in un cielo di cristallo, le loro membra come agata levigata, i loro piedi minuti e ben modellati, le loro braccia flessuose come le anse di un vaso antico non produssero che un'impressione mediocre. Il bianco perlato, la cipria e il belletto roseo ebbero la meglio. Sarebbe stato comunque un curioso e affascinante spettacolo se *Le Dieu et la Bayadère* fosse stato eseguito da una troupe indiana, e se Amany, la dorata, avesse sostenuto il ruolo della Taglioni, la bianca! Siamo veramente stupiti che non sia stata colta quest'occasione probabilmente unica. Certo è proprio vero che a noi francesi la voglia di produrre qualcosa di nuovo non ci preoccupa affatto [...]. Possiamo cambiare i costumi, le credenze, i governi, le religioni, ma guai a sostituire una *pirouette* con un'altra, sarebbe un tentativo difficile da perdonare. L'etichetta e lo *status quo* regnano indiscussi sui nostri gusti e piaceri. Chissà che impressione avrebbe fatto alla povera Amany, poetessa ella stessa e autrice degli inni nello stile del *Cantico dei Cantici*, un'opera che per lei sarebbe stata una leggenda nazionale e sacra, a cui avrebbe creduto come a un atto di fede! Si dice che, in preda alla malinconia (*slpeen*), a Londra, si sia suicidata impiccandosi – povera figlia! Sicuramente in uno di quei giorni di nebbia fitta in cui non si riesce a scorgere neanche la candela che si tiene in mano.

Andavamo a trovarla spesso, portandole del tabacco, che lei fumava in una pipa di canna e di terracotta rossa. La nostra conversazione era assai limitata, le nostre conoscenze di lingua indostana infatti non andavano molto oltre il *buongiorno* e la *buonasera*. Lei conosceva in francese solo i numeri fino a dieci. Quando le dicevamo buongiorno lei ci rispondeva: uno, due, tre, quattro. Ciononostante, con queste poche parole, lei ci fece capire che notava e apprezzava molto le nostre visite e che le trovava piacevoli. Ogni volta, in risposta al nostro saluto, cambiava la cifra a seconda del numero di volte che eravamo andati a trovarla. A parte questo era una ragazza ben educata e di casta elevata; i musicisti che l'accompagnavano in sua presenza non si sedevano mai e si tenevano a distanza, appoggiati al muro con gli occhi rivolti in basso. Aveva dei modi gentili, pieni di dignità e di grazia; il suo sorriso era incantevole, soprattutto quando i suoi denti bianchi non erano tinti dal succo indaco⁷⁵, denti con cui un giorno volle mordere i ribes di vetro che ornavano il cappello della sig.ra Sand. Questo è l'unico atto selvaggio di cui siamo stati testimoni. Va anche detto che i ribes erano perfettamente riprodotti, trasparenti e vermigli come fossero veri.

Ecco dunque a cosa pensiamo mentre vediamo la sig.na Taglioni agitarsi nella sua nuvola di candida mussolina. [...]⁷⁶

11. Epilogo

Il ricordo di Amany e degli spettacoli della troupe indiana motiverà ulteriormente Gautier a documentarsi in maniera più sistematica nella lettura di antichi testi di arte e letteratura dell'India. La sua conoscenza delle forme artistiche del vasto paese asiatico si affinerà nel tempo, permettendogli così di comporre un altro libretto per un balletto, ispirato questa volta al dramma del celebre drammaturgo indiano Kâlidâsa. Si tratta di *Sacountala*, balletto-pantomima in due atti con la musica di Ernest Reyer e le coreografie di Lucien Petipa, con Amalia Ferraris, altra celebre ballerina italiana, come protagonista, rappresentato per la prima volta all'Opéra di Parigi il 14 luglio del 1858, dunque vent'anni dopo la tournée europea degli artisti indiani. Anche qui, come del resto in altri scritti e romanzi di Gautier, si delinea netto il profilo di Amany e delle altre *devadâsî* in vari personaggi del balletto, troppo complesso nella sua ideazione ed esecuzione per poterne parlare qui con la cura e l'attenzione necessarie, come invece avverrà nella nostra già annunciata monografia. Purtroppo però, malgrado il gran successo avuto al suo debutto, *Sacountala*, dopo le sue ultime repliche avvenute nel 1860, non fu più ripreso. Riguardo poi a *Giselle*, nelle sue rivisitazioni successive le diverse tipologie di Villi, inclusa la «*Willi-bayadère*», scompariranno tutte, e oggi nulla resta sulla scena della malinconica ombra di Amany, così come la ricordava ed evocava Gautier.

Dopo il loro passaggio in Europa le *devadâsî* lasciarono risuonare l'eco della loro visita non solo negli allestimenti d'opera e balletto a soggetto indiano, ma anche nella moda e nel costume. Si iniziarono così a confezionare abiti in tessuto «*bayadère*», a righe multicolori; si parlò poi di gioielli «*bayadère*», ostentati con orgoglio dalla ricche signore aristocratiche e borghesi; e infine, paradossalmente, il termine «*bayadères*» verrà impiegato in Francia, nel linguaggio corrente del

⁷⁵ Si tratta dell'effetto prodotto dalla masticazione del *pan*, cfr. nota 12.

⁷⁶ Théophile Gautier, *Opéra: «Le Dieu et la Bayadère» con Maria Taglioni. In occasione della sua seconda rappresentazione d'addio avvenuta il 5 giugno 1844*, «La Presse», 10 giugno 1844, in *Ecrits sur la danse*, cit., pp. 156-158.

tempo, per definire le ballerine dell'Opéra in generale. Adottato come sinonimo di «danzatrice» tout court, riacquistò il significato che aveva nella lingua portoghese d'origine.

Quanto a Théophile Gautier, egli merita di essere annoverato tra coloro i quali, dopo aver assistito a rappresentazioni o a dimostrazioni di forme spettacolari orientali, ne rimasero talmente affascinati da cambiare le loro stesse concezioni e formulazioni sull'arte drammatica e la danza, nella teoria come nella pratica. Pensiamo a Gordon Craig, Ruth St. Denis e Ted Shawn per l'India, Antonin Artaud per Bali, Bertolt Brecht per la Cina, Jacques Copeau per il Giappone...⁷⁷ e a molti altri ancora, più o meno noti⁷⁸.

Bibliografia dei Libretti

Aline, reine de Golconde, ballet-heroique, lyrique de M. Sedaine, musique de M. Monsigny, représentée à l'Academie Royale de Musique, à Paris, le 10 avril 1766, Paris, Lormel, 1766.

Aline, reine de Golconde, ballet-pantomime en trois actes, par M. Aumer, musique composée par M. Gustave Dugazon, représenté à Paris sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 1er octobre 1823, Paris, chez Rouillet, 1823.

Les Bayadères, opéra en trois actes, poème de M. Etienne de Jouy, musique de M. Catel, ballets des premier et second actes par M. Gardel, du troisième acte par M. Milon, représenté à Paris sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le 8 août 1810, Paris, chez Rouillet, 1821.

Les Bayadères de Pithiviers, vaudeville en trois actes par MM. Paul de Kock et Valory, représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre des Folies-Dramatiques, le 8 septembre 1838, Paris, Imprimerie normale de Jules Didot, 1838.

Le Dieu et la Bayadère ou la Courtisane Amoreuse, opéra en deux actes, paroles de M. Eugène Scribe, musique de M. Auber, ballets de M. Philippe Taglioni, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 13 octobre 1830, in Eugène Scribe, *Ouvres completes*, tome premier, Paris 1848, pp. 567-577.

Giselle ou Les Wilis, ballet fantastique en deux actes, livret de M. Théophile Gautier, chorégraphie de MM. De Saint-Georges et Coralli, musique de M. Adolphe Adam, représenté à Paris, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le 28 juin 1841, in Théophile Gautier, *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier et C.le, 1872, pp. 245-277.

⁷⁷ Sull'argomento cfr. Nicola Savarese *Il teatro eurasiatico*, Bari, Laterza, 2002; *Alle origini della danza moderna*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁷⁸ Desideriamo ringraziare per i preziosi suggerimenti, per la disponibilità e la cortesia: Nicola Savarese, Università Roma III; Eugenia Casini-Ropa, Laura Piretti, Giovanni Azzaroni, Giorgio Renato Franci e Alessandro Passi, Università di Bologna; Raffaele Torella, Università «La Sapienza», Roma; Rossana Gatteschi-Ferrini e Antonella Scarano, Ambasciata dell'India, Roma; Donatella Mazzeo, Museo Nazionale d'Arte Orientale, Roma; Patrizia Zolese «Fondazione Lerici», Roma; Paolo Grassi, Sovrintendenza Beni Culturali, Comune di Roma; Paolo Sanchini e Pietro Benedetti, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Roma; Francine Garino, Biblioteca «Livia Simoni» Museo Teatrale alla Scala, Milano; Alberto Testa, Roma; Mario Toni, Bologna; Sudha Murthy, Stefania Eshter La Sala, Antonio Fichera e Pierpaolo Sabbatini, Roma; Lidia Calderoli, Milano; Joseph Oberbauer, Monaco di Baviera; Pierre Vidal, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Parigi; Michel Tremouille e Jean-Pierre Blanché, Bibliothèque Nationale de France, Parigi; Philippe Brughière, Cité de la Musique, Parigi; la Médiathèque du Centre National de la Danse, Pantin; Nicole Lemoine, Edwige Neveu-Darotrie e Muriel Biron-Bernard, Musée Dobrée, Nantes; Malavika e Raphael Rousseleau, Parigi; Vasundhara Filliozat, Parigi; Françoise Nalini Delvoye, EPHE, Parigi; Catherine Clementin-Ojha, Jean-Claude Galey e Francis Zimmermann, EHESS, Parigi; Veronique Bouillier e Claude Markovits, CNRS, Parigi; Amina Okada, Musée Guimet, Parigi; Joep Bor, Rotterdams Conservatorium, Rotterdam; John Guy, Victoria & Albert Museum, Londra; Joan L. Erdman, Chicago University.

Le Paria, tragédie en cinq actes de M. Casimir Delavigne, représentée sur le Théâtre Royal de l'Odéon, le 1er décembre 1821, in *Oeuvres complètes de Casimir Delavigne de l'Académie Française*, Bruxelles, Société typographique belge, 1838, pp. 215-248.

Il Paria, ballo in cinque atti del signor Salvatore Taglioni, la musica del signor Maestro Brambilla, le scene del signor Alessandro Sanquirico, rappresentato per il carnevale del 1827 al Teatro alla Scala, Milano 1827.

Il Paria, melodramma in due atti tratto dalla tragedia del Signor Delavigne, poesia del Signor Domenico Gilardoni, musica del Signor Maestro Gaetano Donizetti, da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo il 12 gennaio 1829, Napoli, Tipografia Flautina, 1829.

I Portoghesi nell'India, ossia la conquista di Malacca, ballo eroico pantomimico in cinque atti posto in iscena da Salvatore Taglioni, musiche del signor Conte di Gallemberg e del signor Maestro Mercadante, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro San Carlo il 30 maggio 1819, Napoli, Tipografia Flautina, 1819.

Il Rajah di Benares, ballo storico in sette parti di Salvatore Taglioni, musica del signor Conte Gabrielli, da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo la sera del 12 gennaio 1839, Napoli, Tipografia Flautina, 1839.

Il Raja e le Bajadere, ballo in sei quadri di B. Vestris, musica dei signori Mussi e Schira, Milano, Teatro alla Scala, autunno 1845.

La Regina di Golconda, melodramma in due atti, libretto di Felice Romani, musica del Maestro Gaetano Donizetti, rappresentato per la prima volta a Genova il 12 maggio del 1828, Milano, coi tipi di Francesco Lucca-Ricordi, s.d.

Tippoo-Saeb, ballo storico in cinque atti di Salvatore Taglioni, musica del signor Maestro Carlini, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo il 6 luglio 1823, Napoli, Tipografia Flautina, 1823.