

Ann Daly

ISADORA DUNCAN
E LA «DISTINZIONE» DELLA DANZA

All'inizio di questo secolo, in America, Edith Wharton scrisse nella sua autobiografia: «Si conoscevano soltanto due tipi di danza... il valzer delle sale da ballo e le piroette dei palcoscenici»¹. La Wharton aveva perduto la primissima opportunità di vedere la pioniera della danza moderna, Isadora Duncan (1877-1927) nel 1899, quando un filantropo di Boston e una signora di Newport ingaggiarono la giovane aspirante danzatrice per una festa in giardino:

«Isadora Duncan?» La gente ripeteva il nome sconosciuto domandandosi perché mai fosse stato usato per rendere allettante l'invito di Miss Mason... Io odiavo le piroette, e non andai da Miss Mason. Quelli che ci andarono sorrisero e pensarono che la loro ospite avesse invitato la giovane donna a danzare spinta dalla carità – come realmente penso che avesse fatto. Nessuno aveva mai visto niente di quel genere: dicevano che non la si poteva chiamare danza. Nessun'altra signora di Newport ingaggiò la Duncan e il suo nome sparì dalla mente di tutti².

Senza dubbio le *performances* della giovane Duncan, sponsorizzate dall'alta società di New York e di Newport, devono essere sembrate particolari. Non ballava mai il valzer né faceva piroette. Non sollevava in alto le gambe, non maneggiava gonne, difficilmente rappresentava un personaggio specifico. Nei suoi momenti più semanticamente polemici, la Duncan rifiutava del tutto l'etichetta di danzatrice, proprio per distinguersi dal discutibile e risibile saltellare delle sue colleghe³. Al contrario, si collocava a parte come «artista», che è poi il modo in cui definì la sua occu-

¹ Edith Wharton, *A Backward Glance*, New York-London, 1934, p. 321.

² *Ibidem*.

³ George Seldes, *What Love Meant to Isadora Duncan*, in «The Mentor», febbraio 1930, p. 64.

pazione sul certificato di nascita del suo secondo figlio, Patrick Augustus Duncan, nel 1910⁴.

Alla fine del diciannovesimo secolo, in America, la popolarità della giovane danzatrice crebbe insieme allo sviluppo delle agenzie teatrali, i cui intrattenimenti di evasione riflettevano la crescente commercializzazione del teatro. Lo scenario tipico riportato dall'organizzatore del «Modern Dance Magazine», Louis C. Fraina, si presentava così: «Si entra. Il pubblico, per lo più maschile, gli occhi ansiosi sul palcoscenico. L'aria è pesante, gli spettatori sembrano ben preparati per 'godersela'. Tutti sanno esattamente cosa sta per succedere. Splendidi colori, immensi sforzi per meravigliare, belle ragazze nel corpo di ballo e abili protagonisti: gambe, dita, braccia, anche, seni, occhi, capelli, l'intero repertorio della femminilità sulla scena»⁵. E così il corpo femminile era un elemento fondamentale negli spettacoli di *extravaganza* che dominavano le scene. Le gambe delle danzatrici, apparentemente nude (per la verità coperte da calze color carne), erano solo un altro aspetto della *mise-en-scène* per creare meraviglia, alla stregua dei fastosi costumi e degli incredibili scenari. (Per ironia, succedeva che le gambe erano oggettificate e gli scenari erano mobilizzati). Alla svolta del secolo, chi danzava era implicitamente femmina, con una piccola distinzione tra la ballerina addestrata, la intrattenitrice di *skirt-dance* (danza con la gonna) e l'operaia di fabbrica che lavorava la sera come *chorus-girl*. La ballerina era comunque costruita come una *soubrette* di dubbia reputazione, ben pagata, con la testa vuota, e possibilmente bionda. Sottomessa dal direttore del teatro ai capricci del pubblico affamato di novità, era assunta e licenziata soprattutto in base al suo aspetto esteriore.

Non sorprende quindi che la Duncan fosse stata categoricamente rifiutata nelle sue prime audizioni a San Francisco. La sua danza, aveva commentato un direttore, era più adatta ad una chiesa che a un teatro⁶. Tali direttori, con le dita sul polso dei desideri del pubblico, non erano interessati alla grazia e all'arte, ma a gambe ben fatte, a figure seminude, a sorrisi e disponibilità. Le platee erano impazzite per Lola Montez, con la sua con-

⁴ Folder 64, Irma Duncan Collection of Isadora Duncan Materials, Dance Collection, New York Public Library for the Performing Arts, New York City, NY.

⁵ Louis C. Fraina, *Lydia Kysht - Spirit of Beauty*, in «The Modern Dance Magazine», aprile 1914, p. 12.

⁶ Isadora Duncan, *My Life*, New York, 1927, p. 25 (trad. it. *La mia vita*, Milano, Poligono, 1948; poi Milano, Savelli, 1980).

vulsa danza del ragno e anche per «The Naked Lady», Ada Isaacs Mencken, così chiamata perché cavalcava, apparentemente nuda, legata su uno «stallone selvaggio» in *Mazeppa*. Il pubblico si affollava per vedere Lydia Thompson e le sue *British Blondes*, che avevano trasformato il *burlesque*, dalla sua enfasi satirica e parodistica del diciannovesimo secolo, nello spettacolo di spogliarello del ventesimo secolo⁷.

Ma dalla prima guerra mondiale, in larga parte grazie ad Isadora Duncan⁸, la danza era stata trasformata da intrattenimento in «Cultura», almeno a New York⁹. La Duncan reimmaginò la forma e il contenuto della danza come un oggetto estetico, e convinse un pubblico della sua legittimità come arte «elevata»¹⁰. Creò un «gusto» per la danza e, ancor di più, ne fece una questione di «buon gusto». Il suo stile di danza divenne così diffuso, che, negli anni Dieci, le insegnanti di danza lo aggiunsero ai loro programmi, identificandolo variamente come «danza Naturale», o «danza Classica», o «danza Estetica». Per le donne e le ragazze della classe lavoratrice e per le immigrate, questo stile di danza aggiungeva letteralmente «classe» alle loro vite, in quanto era divenuto un emblema di raffinatezza Culturale.

La Duncan si adoperò per raggiungere ciò che lo storico Lawrence W. Levine aveva descritto come la «sacralizzazione

⁷ Vedi Robert C. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill, 1991.

⁸ Anche Ruth St. Denis e, in maniera minore, Loie Fuller e Maud Allan furono pioniere della danza moderna. Diversamente dalla Duncan, comunque, la St. Denis si esibiva spesso nei luoghi del *vaudeville*. La Fuller e la Allan trascorsero la maggior parte della loro carriera in Europa, come fece la Duncan, ma ebbero un'influenza molto minore in America.

⁹ Poiché intendo distinguere tra «cultura» in senso antropologico e «Cultura» intesa come cosiddetta arte elevata, che è poi il soggetto di questo mio scritto, scriverò quest'ultima con la maiuscola. In accordo con i principi di un'analisi storico-sociologica, scriverò con la maiuscola anche altre parole (come Bellezza e Natura), così come erano scritte con la maiuscola, intenzionalmente e a proposito, dalla Duncan e dai suoi contemporanei. Talvolta metterò tali parole tra virgolette, per sottolineare la differenza di pensiero tra l'epoca della Duncan e la nostra.

¹⁰ Lo stile di danza della Duncan era usato anche nei *pageants* americani. La Duncan era buona amica del leader del movimento dei *pageants*, Percy MacKaye; fu più per amicizia personale che per ammirazione dei *pageants* (Isadora disdegnava i dilettanti), che accettò di fare una apparizione nel suo *Caliban*, nel 1916. Sui *pageants*, v. David Glassberg, *American Historical Pageantry: The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century*, Chapel Hill, 1990; Naima Prevost, *American Pageantry: a Movement for Art & Democracy*, Ann Arbor, 1990; Dorothy J. Olsson, *Arcadian Idylls: Dances of Early Twentieth-Century American Pageantry*, Ph.D., New York University, 1992.

della cultura». Con la fine del diciannovesimo secolo, aveva dimostrato Levine, l'opera e il teatro shakespeariano – arti che avevano goduto di uno status tanto popolare che elitario in questo paese – subirono un processo per il quale vennero ripensati come innegabilmente elitari. Sebbene la musica sinfonica e le arti visive non fossero mai state altrettanto popolari, anch'esse tuttavia ottennero la loro legittimazione Culturale attraverso una gerarchia nuovamente istituzionalizzata, che stabilì uno standard ed elevò il gusto. Questo processo di sacralizzazione dotava queste arti di «proprietà estetiche e spirituali uniche, che le rendevano pure, esclusive ed eterne. Questa non era la qualità effimera del mondo dell'intrattenimento, ma qualcosa di duraturo, qualcosa di permanente»¹¹. Cultura divenne sinonimo dei prodotti europei della sala da concerto, del teatro dell'opera, del museo e della biblioteca, ora visti come autentici templi «di tutto ciò che gli Americani avrebbero imparato, che doveva essere avvicinato con una serietà cosciente e disciplinata e, la cosa più importante, con un sentimento di reverenza»¹².

Come, in meno di due decenni, la Duncan poté ottenere una tale reverenza per la danza? Decostruendola e ricostruendola come una pratica di Cultura elevata, bianca e occidentale per le classi privilegiate delle città del nordest. Usò strategie di differenziazione ed esclusione, sfruttando le convenzionali distinzioni tra alto e basso e facendo propria la legittimità di pratiche e discorsi radicati in Europa.

Il gusto, secondo il sociologo francese Pierre Bourdieu, non è disinteressato: piuttosto è radicato nell'origine sociale e nell'educazione. Come un arbitro del gusto, la Cultura non ne è soltanto un riflesso, ma ne è anche produttrice. Questo per dire che non si tratta soltanto «dello stato di ciò che viene coltivato», ma anche «del processo di coltivazione»¹³. Tale processo di coltivazione – che, a somiglianza di Levine, Bourdieu chiama «consacrazione culturale» – conferisce «agli oggetti, alle persone e alle situazioni che tocca, una sorta di promozione ontologica affine a una transustanziazione»¹⁴. Con l'iscrizione nella percezione e nella pratica di una «distinzione» (differenza che produce gerarchia) tra la sfera sacra della Cultura legittima, o alta, e la mera

¹¹ Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, 1988, p. 132.

¹² *Ibidem*, p. 146.

¹³ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. ingl. di Richard Nice, Cambridge, 1984, p. 11 (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983).

¹⁴ *Ibidem*, p. 6.

volgarità dell'intrattenimento, la pratica Culturale va ad adempiere ad una funzione sociale, consciamente o no, di legittimazione della differenza sociale, e specificamente di classe. In questo saggio, intendo identificare le strategie che la Duncan ha utilizzato per stabilire l'eccellenza della danza, e quindi considerarne le implicazioni sociali. Ma prima voglio sottolineare, a grandi linee, la sua iniziale relazione con la Cultura Americana come danzatrice «classica».

Cultura e Natura, Greci e «Primitivi»

Non in grado di trovarvi incoraggiamento per la sua danza appena nata, la Duncan abbandonò la sua città natale, San Francisco, per Chicago prima, ed in seguito per New York. Nel 1899 poi, all'età di ventidue anni, abbandonò del tutto l'America per l'Europa: prima Londra, poi Parigi. La descrizione divertita della stampa americana della Duncan come di una danzatrice «greca» iniziò in cronache mondane da Parigi nel 1901 e raggiunse l'acme durante il suo primo viaggio nella terra di Apollo e di Dioniso, nel 1903. La sua dipendenza retorica dai precedenti classici durò più o meno dal 1901 fino al 1904¹⁵, quando il suo esperimento con un coro di giovinetti greci, che cantava «autentica» musica greca per i suoi spettacoli, terminò in un insuccesso. Sebbene abbia voluto ritornare ai Greci più tardi, attorno al 1910, per ragioni diverse, in questo primo periodo enfatizzò molto la scoperta che gli antichi avevano fatto della bellezza nella Natura e della Natura nella forma umana. La retorica della Duncan sulla Grecia finì per funzionare come una novità in un'epoca di teatro e giornalismo orientati al nuovo. Esattamente come la trovata di Ruth St. Denis fu l'«esotico» e quella di Loie Fuller fu il «pittoresco», così quella della Duncan fu il «classico».

¹⁵ Le strategie discorsive della Duncan mutarono nel corso degli anni. La sua presenza americana può essere suddivisa grosso modo in tre periodi. Durante le sue prime *tournées*, 1908-1911, le sue pastorali immagini greche facevano appello a spettatori delle classi elevate che aspiravano alla grandezza, nel nome della civiltà greca. Durante gli anni della guerra, si appellò a spettatori favorevoli agli alleati e al loro rivitalizzato senso patriottico, specialmente quando si fasciava il corpo nella bandiera e danzava, come Signora Libertà, di fronte al vessillo a stelle e strisce. Durante la sua ultima *tournee*, 1922-1923, insultò, con le sue simpatie sovietiche, una platea rabbiosamente xenofoba e anti-comunista (anche se la sua idea di comunismo le faceva chiamare Walt Whitman il primo bolscevico). In seguito, quando si spogliò della sua cittadinanza, sembrò trovare compensazione nella propria retorica, ritornando a Whitman e alla Statua della Libertà.

Per l'America, durante alcuni decenni prima e dopo il passaggio del secolo, la «Grecia» (concepita più attraverso il gusto dell'*Ode su un'urna greca*, di John Keats, che non attraverso alcunché di archeologico) era un'idea riguardante la legittimità Culturale. Fantasia Culturale animatrice che datava dal *revival* greco dei primi dell'Ottocento, l'entusiasmo ellenistico indicava il fiorire in tutti i suoi aspetti scientifici, industriali, politici, sociali e culturali, delle rinnovate aspirazioni di una nazione – priva di una propria nobile ascendenza – dopo la guerra civile. La rinascita dei Giochi Olimpici, nel 1896, aveva stimolato l'interesse verso l'ideale greco del corpo, contribuendo a rafforzare l'insistenza della Duncan sulla sua bellezza e nobiltà. Giochi greci venivano organizzati nelle Università come Barnard o Berkeley, e teatri greci all'aperto, come quello di Berkeley, venivano costruiti in città grandi e piccole. Sulle orme della World Columbian Exposition del 1893, i cui organizzatori scelsero di proposito uno stile architettonico neoclassico nonostante l'incipiente modernismo americano, edifici civili e commerciali in tutto il paese – il palazzo di giustizia, il campidoglio, l'università, le statue commemorative, persino la caserma dei pompieri – erano fatti costruire ad immagine del grande tempio greco, le cui colonne che si levano verso l'alto e la cui monumentalità erano una dichiarazione visiva dell'ambizione collettiva. Nel rigoglio del suo nascente stato sociale di livello mondiale, l'America, così come l'Inghilterra, la Germania e la Francia, vedeva se stessa come il vero erede della grande civiltà greca, in tutta la sua gloria politica, economica ed artistica.

Quando la Duncan ritornò in America, nell'agosto del 1908, dopo dieci anni all'estero, gli agenti del produttore Charles Frohman cominciarono a spargere in giro la voce delle «famoso danze classiche» della Duncan, prima ancora che la sua nave toccasse terra¹⁶. Dopo alcune stagioni di magie indiane, di danze di

¹⁶ Questa idea di tradurre la statuaria greca in danza non era affatto nuova. Nel 1890, per esempio, più o meno nella stessa epoca in cui «le statue viventi» divennero un passatempo popolare per le donne, il «San Francisco Examiner» uscì con un articolo (potrebbe la Duncan averlo visto?) su due danzatrici di flamenco chiamate Carmencita e Otero, che, «nei loro movimenti lenti e sinuosi, assomigliavano ad un capolavoro di Fidia». («Contorsioni a profusione. Due figlie danzanti della Spagna assoluta, Carmencita e Otero. Il balletto del futuro userà poco le gambe. Sono figlie della Natura, ma la loro madre sembra avere loro insegnato come danzare. Potrebbero dare del filo da torcere a Delsarte nel far parlare il loro corpo. La poesia del movimento personificata»). «San Francisco Examiner», 1890, Performing Arts Library and Museum, San Francisco, California.

Salomè, di imitatrici dello stile di Loie Fuller, la danza greca era una distrazione bene accetta. Nonostante gli sforzi di Frohman per proporla sul mercato come una danzatrice greca, gli spettatori del teatro Criterion non risposero positivamente a tante raffinate referenze. Così spiegava un giornalista di «Variety»:

Per coloro il cui sguardo è forse alquanto deformato da una troppo frequente partecipazione agli spettacoli di *vaudeville* e la cui cultura in arte classica è poco meno che inesistente, il tentativo di Isadora Duncan di monopolizzare un'intera platea per un'intera serata – e una platea che per questo paga due dollari – ha molto il sapore dell'infelice esperimento di Paul McAllister di condensare l'*Amleto* in un *vaudeville*...

Oggi arriva Miss Duncan, con un immenso successo in Europa come raccomandazione, e offre a Broadway (come distinta dalla 125^a Strada Est) un intrattenimento la cui superba pretesa di Arte vale più o meno come quella delle altre forme di spettacolo.

[...] Si tratta davvero di un caso di fortuna, se una buona percentuale del pubblico del Criterion ha concesso il suo applauso alla gaiezza nemmeno eccessiva della serata; e l'ha fatto perché pensava che fosse la cosa più appropriata da fare, e non perché fosse veramente affascinato dalle esibizioni di Miss Duncan¹⁷.

Il pubblico del teatro, che era abituato a forme di spettacolo ancora più leggere del solito durante la stagione estiva, era sospettoso verso tutto ciò che aveva la pretesa di essere chiamato «Arte». (E, ancora, la critica della rivista «Variety» mette in luce la pressione sociale per il riconoscimento e la comprensione dell'«Arte»). La Duncan ebbe miglior sorte con gli ingaggi nella provincia del nordest, ma, quando ritornò a New York, lei e Frohman annullarono il loro contratto. Incominciò invece a firmare una serie di ingaggi di immenso successo con la prestigiosa Orchestra Sinfonica di New York diretta da Walter Damrosch.

Le sue apparizioni con Damrosch avvenivano nelle sale da concerto e nei teatri d'opera, come il Metropolitan, con un pubblico ed un gruppo di critici considerevolmente diversi. Il pubblico apparteneva alla classe più elevata, era soprattutto femminile e assetato di «Arte». I critici adulavano la Duncan con paragoni grandiosi e indiscriminati: con le sculture e i vasi greci, ma anche con l'*Ode su un'urna greca* di Keats e perfino con le ceramiche Wedgwood. Per descrivere la Duncan, H.E. Krehbiel,

¹⁷ Rush, *Isadora Duncan*, in «Variety», 2 agosto 1908, Isadora Duncan Clippings, Dance Collection, New York Public Library for the Performing Arts, New York City, NY.

noto e rispettato critico musicale del «New York Daily Tribune», citò la fantasiosa descrizione che il ministro britannico Charles Kingsley aveva dato della danza greca, «nella quale ogni movimento era una parola, ed ogni pausa eloquente come il movimento; nella quale ogni atteggiamento era una fresca movenza per uno scultore della scuola più pura, e la più elevata attività fisica era manifestata non, come in una grossolana pantomima, in fantasiosi balzi o in distorsioni innaturali, ma in perpetue, delicate modulazioni di una grazia nobile e che si autoalimenta»¹⁸. La Duncan si esibiva in estratti dall'*Ifigenia in Aulide* di Gluck, ritraendo le giovinette greche che giocavano a palla e agli astragali, o che spiavano la flotta greca in lontananza. Poi aggiunse l'*Ifigenia in Tauride* e l'*Orfeo* al suo repertorio, rinforzando così ampiamente la sua reputazione di danzatrice «greca». La Duncan può non aver inteso copiare le danze greche di per sé¹⁹, ammetteva però di imitarne gli abiti diafani, a tunica, e il suo pubblico riconosceva immediatamente il riferimento.

Nonostante l'identificazione di questo corpo «Naturale» con la «nudità», la Duncan non si esibì mai nuda. Il suo costume greco le lasciava liberi i seni (le prime versioni del reggiseno non vennero messe in commercio, come alternativa al corsetto, fino al 1920 circa) e copriva modestamente l'inguine, cancellando tutti i peli del pube, come faceva l'antica statuaria. Il pubblico della Duncan accettava la tunica come un segno di nudità; ancora di più, lo accettava come un segno di nudità classica, il cui richiamo al Naturale ne garantiva la morale e la nobiltà. Il caldo splendore dell'illuminazione scenica della Duncan aiutava a creare quell'immagine ideale, poiché ammorbidiva la realtà della carne nuda, così come avrebbe fatto più tardi nella sua carriera il *pancake*²⁰.

¹⁸ H.E. Krehbiel, *Miss Duncan's Dancing*, in «New York Daily Tribune», 7 novembre 1908, Isadora Duncan Clippings, cit.

¹⁹ Collezioni di vasi greci e collezioni di calchi in gesso della grande statuaria circolavano nei nuovi musei urbani alla fine del diciannovesimo secolo. Anche prima di vedere il British Museum, la Duncan stessa può avere visto a San Francisco una parte della nuova collezione di vasi greci portati in California per la Midwinter Exposition al Memorial Museum, che aveva aperto nel marzo del 1895. A New York può avere visto i calchi in gesso al Metropolitan Museum of Art.

²⁰ Sulla base di un'evidenza chiaramente indiretta, pare che la Duncan indossasse biancheria intima, di solito; poteva trattarsi o di una tutina del tipo aderente, allacciata sulle spalle alla tunica esterna, oppure di una succinta calzamaglia, a seconda del costume (Mary Desti, *The Untold Story: The Life of Isadora Duncan 1921-1927*, New York, 1981, reprint 1929, p. 218-19; Maurice Dumesnil, *Amazing Journey: Isadora Duncan in South America*, New York, 1932, p. 154; Julia Levien, intervista con l'autrice, 10 luglio 1990, New York).

Agli occhi di questi Americani facoltosi, educati e per lo più femmine, l'arte classica aveva operato quella liberatoria connessione tra la nudità e la nobiltà che era stata impossibile all'interno della tradizione puritana. Ai loro occhi il corpo, così com'era rappresentato sui vasi e sulla statuaria, era dotato di una sua forma ideale sia morale che bella. Per donne come Mrs. William K. Kavanaugh di St. Louis, che difese la Duncan contro un pastore che aveva definito la danzatrice come una «venuta dai viali», la Duncan «era una squisita figura di un vaso antico, che noi ci concediamo di ammirare in tutti i suoi pregi»²¹. Così come gli Americani l'avevano costruita, l'indiscussa autorità dell'arte greca «permetteva» anche ad una donna di contemplare il corpo nudo con una buona coscienza ed allo stesso tempo di congratularsi con se stessa di possedere un gusto elevato, un'elevazione non solo sociale, ma anche morale.

In questo modo, la Duncan, la quale pensava che l'«educazione dei giovani è l'unico modo per portare gusto e consapevolezza alla classe lavoratrice»²², non era poi così diversa dai «mercanti di cultura, professionisti e artisti»²³, come si autodefinivano, che avevano fondato il Metropolitan Museum of Art. Questi sensali, ladri-magnati-acculturati, cercavano di impiantare la Cultura dall'alto in basso, così che, alla fine, anche il manovale senza alcuna educazione potesse essere illuminato dall'amore per il «Bello». Malgrado la prosperità industriale e commerciale del paese, spiegava un fondatore del Museo, c'era ancora la necessità di dargli un'impronta culturale:

Il benessere di una nazione non poggia solamente sulle sue attività materiali. In un nuovo paese come il nostro, queste sono le prime ad occupare la sua gente, ma quando le foreste sono ripulite, le strade costruite, le miniere aperte, i campi coltivati, le fabbriche in attività e le case edificate, se la parte più elevata della natura dell'uomo non si sviluppa nell'ambito dell'arte, sia che essa sia utile, bella o romantica, come la musica e la poesia, la nazione ricade nella barbarie²⁴.

Anche la Duncan si preoccupava che le masse non retrocedessero fino al «primitivismo», vale a dire l'Africanismo, che

²¹ *Isadora Duncan's Dance Causes War in St. Louis*, in «The Kansas City Post», 5 novembre 1909, Isadora Duncan Clippings, cit.

²² Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, a cura di Sheldon Cheney, New York, 1928, p. 118 (trad. it. non integrale *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980).

²³ *The Metropolitan Museum of Art Twenty-fifth Annual Report of the Trustees of the Association*, New York, 1895, p. 23.

²⁴ *Ibidem*, p. 26.

funzionava nella sua pratica come il paradigma di quello stato precivilizzato dell'essere che lei si sforzava di elevare.

Diversamente dalle sue esperienze in Germania, in Francia e poi in Unione Sovietica, dove aprì scuole libere per ogni genere di bambini, la Duncan non riuscì mai a mettere in pratica le sue idee di educazione egualitaria in America. Non era la Duncan in sé, ma le scuole di danza stile-Duncan, che si aprivano attraverso il paese sulla scia delle sue apparizioni, che falsavano il contatto tra le sue idee e la classe lavoratrice degli immigrati²⁵. Per esempio, il padre della danzatrice moderna Helen Tamiris, un immigrato ebreo-russo, mandò la figlia a seguire lezioni nello stile-Duncan all'Henry Street Settlement, allo scopo di toglierla dalle strade del Lower East Side²⁶. Per decenni, migliaia di donne e di giovani ragazze come la Tamiris affollarono le classi di danza Classica, Naturale o Estetica, nella speranza di acquisire attraverso di esse «Cultura».

Strategie di distinzione

Bourdieu concepisce la società come un essere organizzato in «campi», ognuno dei quali è un sistema strutturato e strutturante di relazioni sociali, con una propria logica. Ciascun campo, compreso quello della Cultura, possiede una propria economia, per così dire, nella quale il capitale – economico, sociale, educativo, simbolico – deve essere accumulato allo scopo di avanzare o dominare in quel campo. Le strategie per l'accumulazione di tale capitale e per acquistare legittimità o distinzione, sono regolate dal campo stesso. Queste strategie predisposte, una costellazione generativa di principi e pratiche tacite, interiorizzate e concretizzate, sono quelle che Bourdieu chiama l'*habitus* di un campo. Queste regole non scritte si imparano non esplicitamente, ma implicitamente attraverso la pratica nel campo. Sebbene i contorni generali dell'*habitus* siano condivisi da ogni giocatore nel

²⁵ «Le increspature agitate a cui Isadora Duncan diede il via, si sono allargate e suddivise, tanto che ora esistono molte diverse scuole di danza libera», riferiva «The Woman Citizen» nel 1926. «Una delle più popolari, il cui richiamo e la cui influenza sono nazionali, è la scuola di Florence Fleming Noyes». La Fleming aveva quattro scuole soltanto a New York e due campi estivi a Cobalt, nel Connecticut (Mildred Adams, *The Rhythmic Way to Beauty*, in «The Woman Citizen», 11, ottobre 1926, p. 27).

²⁶ Helen Tamiris, *Tamiris in Her Own Voice: Draft of an Autobiography*, a cura di Daniel Nagrin, in «Studies in Dance History», I, n. 1, autunno-inverno 1989-90, p. 7.

campo, tuttavia ogni individuo, essendo venuto da un diverso *background*, ed inoltre occupando una posizione diversa all'interno del campo, possiede un *habitus* leggermente differente²⁷.

La Duncan interiorizzò presto l'*habitus* del campo Culturale nella sua vita, sebbene una buona parte della sua infanzia fosse trascorsa in povertà e ai margini della buona società. Pare che i genitori della Duncan, Joseph Charles e Mary Dora Duncan, abbiano divorziato poco dopo la nascita della loro quarta figlia, Angela Isadora²⁸. Senza appoggio, la madre trentenne, divorziata, dovette guadagnare da vivere per se stessa e per i suoi bambini vendendo indumenti fatti a maglia e dando lezioni di musica. Così, la famiglia Duncan decise di lasciare la troppo costosa San Francisco, attraversò la Baia e si stabilì ad Oakland, dove spesso traslocavano da una camera d'affitto ad un'altra. Forse perché era la più giovane e anche quella che si sapeva guadagnare di più la simpatia, la piccola «Dora» era quella che veniva mandata ad incantare il fornai per avere credito. Talvolta al freddo e affamati, i quattro giovani Duncan godettero di un'infanzia piuttosto libera da controlli: Dora lasciò la scuola a dodici anni circa. Ogni qualvolta avevano un po' di denaro tra le mani, lo dissipavano in feste e lussi, quasi come una sfida alle loro effettive condizioni economiche.

La povertà dei Duncan era accentuata da una notevole perdita di valore sociale. Prima del divorzio, i Duncan erano stati una famiglia rispettabile a San Francisco. Joseph C. Duncan era un poeta, un conoscitore d'arte e un abile uomo d'affari. L'uomo, colto e gentile, era stato per tutta la vita poeta ed esperto giornalista. Aveva pubblicato per primo le poesie di Ina Coolbrith, una bibliotecaria di Oakland, amica della giovane Dora, che più tardi

²⁷ Sulla nozione di *habitus*, v. *The Logic of Practice*, trad. ingl. a cura di Richard Nice, Stanford, 1990, pp. 52-79 (trad. it. *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino, 1995); *Distinction*, cit., pp. 169-225; sulla nozione di «campo», v. *Logic*, cit., pp. 122-34. La prima metà di *Logic* fornisce una coerente descrizione del progetto complessivo di Bourdieu. Per quanto riguarda il campo culturale in particolare, v. *The Field of Cultural Production*, cura e introduzione di Randall Johnson, New York, 1993.

²⁸ A causa del terremoto e dell'incendio di San Francisco nel 1906, in cui gli archivi della città andarono distrutti, non è possibile reperire alcuna registrazione della nascita della Duncan. Il suo certificato di battesimo alla Old Saint Mary's Church, comunque, indica che era nata come Angela I. Duncan, il 26 maggio 1877. L'iniziale «I» sta presumibilmente per Isadora, abbreviato in «Dora» quando era bambina. Sebbene Fredrika Blair (*Isadora, Portrait of the Artist as a Woman*, New York, 1986), identifichi Mrs. Duncan come Mary Isadora, tutte le altre testimonianze (incluso il certificato di nascita di Isadora) e le biografie delle fonti primarie si riferiscono a lei come Mary Dora; comunque, come per la figlia, «Dora» può essere stato il diminutivo di «Isadora».

sarebbe diventata la poetessa ufficiale della California. Per un po' di tempo aveva diretto una casa d'aste e poi era diventato mercante d'arte, viaggiando in Europa per acquistare i suoi tesori. Collezionista privato d'arte e uno dei primi presidenti della San Francisco Art Association, fu una delle figure trainanti nel promuovere nella città le belle arti. Sfortunatamente il commercio d'arte non era una delle attività più redditizie e sicure, così dovette ripiegare sui beni immobili, di nuovo sul giornalismo, e infine sul lavoro bancario. Fondò sia la Safe Deposit Company, della quale fu il principale azionista, che la Pioneer Land and Loan Bank of Savings, della quale fu segretario e direttore. Ma, con un'economia follemente avventata, la progressiva estinzione delle miniere d'argento e di conseguenza il fallimento o la chiusura di altre banche più solide, lo stesso Duncan finì nei guai. Egli tentò di tenere la sua banca a galla anche attraverso traffici loschi, ma nonostante ciò, fallì nell'ottobre del 1877. Accusato di truffa, di malversazione e di un enorme ammanco, Duncan sfuggì vergognosamente le sue responsabilità, ma alla fine fu trovato. Dopo quattro inutili processi, le accuse furono finalmente lasciate cadere per cavilli tecnici, nel gennaio del 1882²⁹.

Nonostante, o proprio per, la povertà e il marchio sociale della prigione e del divorzio, i Duncan rimasero attaccati alle loro aspirazioni artistiche. Per Isadora, esse erano il sostituto della scuola formale. «La mia vera educazione» ha scritto nella sua autobiografia, *La mia vita*, «avveniva la sera, quando mia madre ci suonava Beethoven, Schumann, Schubert, Mozart, Chopin, oppure ci leggeva Shakespeare ad alta voce, o Shelley, Keats, Burns»³⁰. Il loro soggiorno funzionava come un piccolo teatro, dove la madre suonava il pianoforte, zia Augusta in pantaloni corti recitava Amleto, e Isadora, naturalmente, danzava. Sul muro era appesa una riproduzione della *Primavera* del Botticelli, e Isadora, più avanti, l'avrebbe trasformata in una danza.

Gli ultimi due anni della famiglia in California, comunque, trascorsero in modo un po' più confortevole, di nuovo a San Francisco. Joseph Duncan a quel punto aveva messo insieme una nuova famiglia ed una nuova fortuna, con la quale acquistò per Mary Dora e i quattro bambini una casa signorile chiamata Castle Mansion. Le rappresentazioni teatrali della famiglia si allargarono in un teatro ricavato dal granaio e diretto dal fratello Au-

²⁹ V. Harry Mulford, *Notes and Items Relating to Joseph Charles Duncan (ca. 1823-1898) Father of Isadora Duncan*, Isadora Duncan Collection, San Francisco, cit.

³⁰ Isadora Duncan, *My Life*, cit., p. 13.

gustin, e il tutto portò ad una breve *tournee* fino alla costa meridionale della California. Per alcuni anni la famiglia poté godere di uno standard di vita migliore. Ottennero una certa reputazione tra le migliori famiglie della città, grazie alla scuola di danza diretta da Isadora e da sua sorella maggiore Elisabeth. Accompagnata al piano da sua madre, Elisabeth insegnava anche in esclusive scuole femminili, portando la famiglia ai confini, ma difficilmente all'interno, dell'alta società. Però, a quel punto, Joseph Duncan perse la sua fortuna e Castle Mansion, insieme ai suoi abitanti, precipitò nuovamente in tempi duri.

La Duncan affermava – e io le credo – che anche da bambina sapeva di essere destinata a qualcosa di grandioso. Senza alcun capitale educativo, sociale o economico, comunque, la sua accettazione nella sfera della Cultura fu davvero inusuale, specialmente dal momento che la danza di per sé non aveva diffusione in tale ambito. Ma la Duncan imparò fin da giovane la relazione tra classe e gusto, tra prestigio sociale e artistico. Negando l'illusione di meritocrazia che era propria di una comoda classe media emergente, la Duncan divenne una notevole maestra dei segni e degli emblemi del gusto dominante e usò questa sua conoscenza pratica per ottenere riconoscimento per la sua arte. L'astuzia della Duncan di collocare la sua danza *vis-à-vis* con le maggiori istituzioni e pratiche sociali (l'allineamento con la scienza, per esempio, o l'opposizione al balletto), era un'esibizione tanto brillante quanto il suo danzare.

Con la sacralizzazione della cultura del diciannovesimo secolo, le arti erano diventate un'implicazione dello *status* di classe. I Duncan, con Joseph in testa, stabilirono il loro *status* di classe non solo per il loro reddito, ma anche in virtù della loro supremazia estetica pubblicamente dimostrata. Quando i Duncan, senza Joseph, persero tutto il loro denaro e la loro posizione sociale, si sforzarono di mantenere e, più tardi, di incrementare il loro *status* attraverso la loro raffinata sensibilità culturale. Quei ricevimenti serali funzionavano non solo come divertimento per loro stessi, ma anche come spettacoli privati di classe. La Duncan maturò, attraverso la notevole ansietà delle mutevoli fortune della sua infanzia, un evidente disinteresse, durato tutta la vita, per l'amministrazione del denaro ed anche una negazione della sua importanza: ella traspose la nozione di classe dal denaro all'arte. Se la classe portava la Cultura (come i nuovi ricchi si davano gran pena a dimostrare), allora perché la Cultura non poteva portare la classe? La Duncan, insieme con le giovani e le donne che più tardi avrebbero affollato le scuole di danza stile-Duncan, lo credeva.

L'applicabilità dello schema di Bourdieu all'analisi dell'elevazione della danza, operata dalla Duncan, a forma d'arte americana, risiede nella sua attenzione verso i modi con cui un artista costruisce distinzione/differenza, sia nella pratica che nella percezione di tale pratica. Utilizzando il modello di Bourdieu, possiamo vedere come la Duncan abbia fatto scelte precise nell'ambito del pre-esistente, intersecando i campi: come ella abbia strategicamente coinvolto istituzioni e pratiche economiche, sociali ed intellettuali, così come quelle Culturali.

Le scelte della Duncan allineavano chiaramente la sua danza con la classe alta, bianca, euro-americana. Danzare era considerato dozzinale, così lei associò se stessa ai grandi Greci, i quali credevano nella nobiltà di quell'arte, e si collegò a spettatori delle classi più elevate, corteggiando con cura i suoi padrini e selezionando i luoghi dei suoi spettacoli. Danzare era considerato stupido, così lei invocò un pantheon di grandi menti, da Darwin a Whitman, da Platone a Nietzsche, per provare il contrario. Danzare era considerato femminile, e quindi futile, così lei scelse bene le sue relazioni e i suoi consiglieri, uomini il cui potere culturale o economico arrivava, per associazione, fino a lei. Danzare era considerato profano, così elevò la propria pratica, ponendola in contrasto con quella degli «Africani primitivi». La strategia fondamentale del progetto della Duncan per ottenere la legittimità culturale della danza era basata sull'esclusione. Allo scopo di reinventare l'idea della «danzatrice», vale a dire di rendere il danzare (ma, nello specifico, il suo modo di danzare) una questione di buon gusto all'interno del campo culturale esistente, la Duncan si servì della logica dominante della differenza lungo un certo numero di assi e la utilizzò per costruire distinzione. Di fatto, elevò la danza dal basso all'alto, dal sessuale allo spirituale, dal nero al bianco, dal profano al sacro, dalla donna alla dea, dall'intrattenimento all'arte.

Ci riuscì attraverso una serie di mezzi comunicativi: cinestetici, visuali e verbali. Nelle sue esibizioni incarnava i riferimenti ai Greci nei suoi costumi, nella musica, nella messa in scena, e nel suo vocabolario di movimento. Nelle fotografie, la cui relativa scarsità (considerata la sua fama) mette in evidenza la grande preoccupazione della Duncan riguardo alla circolazione della sua immagine, era vestita *à la grecque*, citando talvolta esplicitamente l'iconografia greca nelle sue pose. L'aspetto visivo era dominato da quello verbale, con il quale ella si sentiva piuttosto a suo agio. Suo padre, dopotutto, era uno scrittore, e lei aveva iniziato a scrivere (una novella, un giornale di quartiere, una rivista) in giovane età. I discorsi della Duncan, sia fuori che in scena, au-

mentarono man mano che la sua carriera progrediva. Parlava (solitamente a braccio) e perorava la propria causa (generalmente chiedeva soldi per una sua scuola) come una intellettuale. Rilasciava gratuitamente interviste ai giornali (e imparò bene come venire incontro alle loro necessità di fare un buon numero) e scriveva anche lettere-all'editore. Note sui programmi di sala (estratti da critiche; poesie; note drammaturgiche sulle produzioni dei Greci) arricchivano i suoi spettacoli; opuscoli, come il primo e duraturo manifesto *La danza del futuro*, ed anche una rivista dalla vita breve, contribuirono a stabilire ed estendere la legittimità della sua arte.

Particolarmente interessante è un fascicoletto intitolato *Dionysion*, pubblicato nel 1914, probabilmente per accompagnare una sua esibizione a New York. Stampato su bella carta a mano, non è nient'altro che una serie di citazioni, una per pagina o sparse qua e là, con molti disegni, in un carattere semplice ma serio. Vi erano incluse le lodi a lei rivolte da Auguste Rodin e da Eugene Carrière, e il suo stesso peana sulla danza del futuro tra Walt Whitman e Friedrich Nietzsche. Il pensiero della Duncan sul teatro greco precede *Hellas* di Percy Bysshe Shelley e ci sono anche passaggi sulla scuola e le allieve di Isadora (per le quali allora lei stava raccogliendo denaro) del poeta Percy MacKaye e della scrittrice/editrice Mary Fanton Roberts. Niente di meno che la Bibbia forniva le parole finali: «Tu hai trasformato per me il mio dolore in una danza», un riferimento alla perdita dei suoi tre bambini. Così la Duncan intrecciava se stessa al centro di una rete di autorità Culturali tanto euro-americane che newyorkesi. L'appropriazione è resa completa da due immagini che incorniciano il testo; la foto di una statua greca sulla copertina e quella della Duncan sul retro, evidenziando così il desiderio della danzatrice di essere vista come una dea greca. Questa strategia la aiutò ad elevarsi dalla sfera della fisicità, con la sua enfasi sulle parti del corpo femminile, a quella dell'estetica.

Ad eccezione di una *tournee* di *vaudeville* fatta a Chicago quand'era molto giovane, e della stagione segnata dalla cattiva sorte al teatro Criterion di Frohman, nel 1908, la Duncan rifiutò di esibirsi negli spazi teatrali. Piuttosto si collocava, sia letteralmente che simbolicamente, nei teatri d'opera e nelle sale da concerto molto costose, soprattutto nei centri urbani del nordest, associandosi con orchestre sinfoniche come quella di Walter Damrosch, il cui compenso era già stabilito. In una delle sue mosse più audaci, tentò di far suo il repertorio delle grandi orchestre sinfoniche, soprattutto la *Settima Sinfonia in Do maggiore*

di Beethoven. Per alcuni critici musicali di New York, che soltanto di recente avevano visto la propria difficile vittoria per la sacralizzazione della musica pura, un'idea del genere suonava come un'eresia. Era forse giustificabile per lei utilizzare mazurke e polacche di Chopin, o interludi di danza di Gluck, o persino la musica per danza di Wagner, ma era una rottura indifendibile della convenzione estetica il tentativo di una qualsiasi «interpretazione» di grandi musiche per concerto o operistiche. Nonostante l'immediato ed indignato furore di alcuni critici musicali, la Duncan ebbe la meglio, e la sua danza finì per essere identificata con i nomi di Čajkovskij, Schubert e Listz.

Ma prima di arrivare al punto di esibirsi in pubblico, la Duncan si era fatta amiche – ed era stata ricercata da – donne facoltose, la cui protezione era un fattore importante nella istituzione della Cultura durante il passaggio del secolo. Orchestre sinfoniche, gallerie d'arte e, più tardi, il movimento dei piccoli teatri, erano ampiamente sostenuti da queste donne filantrope³¹. Le prime apparizioni della Duncan in studi d'arte a Chicago, New York e Newport, furono sponsorizzate per il benvolere di Mrs. A.M. Dodge e di Mrs. Nicholas Beach, le cui feste pomeridiane attiravano l'attenzione dei migliori giornalisti della buona società. Le esibizioni della Duncan, basate sullo stile di Delsarte, rientravano nei gusti di Mrs. W.C. Whitney, Mrs. William Astor, Mrs. Stuyvesant Fish, le quali si erano incontrate un paio di volte alla settimana, durante una lontana estate a Newport, in lezioni di stile-Delsarte, «per contorcersi, dimenarsi, piegarsi e ondeggiare; per rilassarsi e decomporsi, e per formare spirali e far cavatappi di se stesse»³². Nei suoi primi spettacoli a New York, la Duncan attirò lo stesso pubblico femminile che aveva patrocinato le scuole e gli spettacoli basati sul Delsartismo, che spesso usavano immagini che si rifacevano ai Greci. Le danze della Duncan, e le pose della statuaria classica di Genevieve Stebbins prima di lei, offrirono alle donne una rara opportunità teatrale di identificarsi con la Donna sia come sorgente che come emblema dell'arte.

Quando a Newport, dopo una conferenza-dimostrazione della versione della Duncan del *Rubaiyat* di Omar Khayyam, allora alla moda, Mrs. Astor in persona «invitò Miss Duncan a sedere con lei su un divano e parlò con lei per venti minuti di musica e

³¹ V. Kathleen D. McCarthy, *Women's Culture: Americana Philanthropy and Art, 1830-1930*, Chicago, 1991.

³² *A Craze for Delsarte*, in «New York World», 16 agosto 1891, Richard Hovey Papers, Dartmouth College Library, Hanover, NH.

di poesia del movimento, il futuro della giovane conferenziera fu sistemato, per quanto riguardava i Quattrocento»³³. In maniera simile, quando la Duncan, più avanti, ritornò a New York, la sua fama era basata in misura non piccola sulla conoscenza delle relazioni strette all'interno dell'élite culturale, sociale ed intellettuale: «Gli Alma Tademas l'hanno vista danzare e sono stati così ammaliati dal suo fascino, che ella è diventata, da quel momento in poi, una loro protetta e molto è stato fatto dal gruppo esclusivo di esteti di Londra. Gli ambienti 'sofisticati' e titolati sono seguiti dopo. Il Principe di Galles in persona l'ha applaudita»³⁴. L'imprimatur di protettori d'élite – re e capitalisti – fece ottenere alla Duncan un'aura di agio economico e di elevazione sociale.

Il capitale sociale, spiega Bourdieu, determina un numero di utili relazioni personali a livello culturale, economico, politico e sessuale. Inoltre, superando gli svantaggi di un passato di povertà attraverso la protezione di donne di classe più elevata e di esponenti della nobiltà, la Duncan superò anche gli svantaggi de-

³³ M. Grace Beckwith, *The Poetry of Motion: Miss Isadora Duncan and Her Remarkable Dance*, in «New England Home Magazine» 6, n. 6, 5 febbraio 1899, p. 246. Quest'articolo sul successo della Duncan a Newport nell'estate del 1899 è in conflitto con quello di Edith Wharton riportato sopra. La distinzione di classe implicata dalla scelta del luogo che la Duncan aveva fatto, era stata colta da un anonimo scrittore del «Broadway Magazine», che si burlava della pretesa della Duncan di associarsi ad un'élite. «Miss Duncan» aveva scritto «mira ad andare in luoghi molto alla moda come il Waldorf-Astoria, Sherry's e il Carnegie Lyceum. Respinge violentemente Broadway con un grande, profondo e denso rigetto che quasi ci fa vergognare di avere qualcosa a che fare con la strada più famosa della città». Le diciture che accompagnano le fotografie dicono: «Come amo i miei amici, i Vanderbilt», e ancora: «Non è carina Mrs. Highuppe quando getta questi fiori?!» (*Isadora Duncan as the Only Real Society Pet*, in «Broadway Magazine», giugno 1899, p. 143). [I Quattrocento costituivano il Gotha delle famiglie americane N.d.R.].

³⁴ Una danzatrice americana la nuova sensazionale scoperta di Parigi. *Isadora Duncan, eroina dell'incendio del Windsor Hotel, prende la Francia d'assalto con la sua interpretazione poetica del «Rubaiyat»*, in «The World», 16 dicembre 1900. E ancora: «La danza greca di Isidora (sic) Duncan è diventata il capriccio alla moda di Parigi, ed ella è stata invitata in molti salotti delle grandi case della città. L'ultimo punto a suo favore Miss Duncan l'ha segnato presso la residenza della contessa de Trobriand, quando ha danzato sul ritmo della poesia greca recitata da un venerabile professore della Sorbona» (*Danced into Paris Society*, in «Evening Journal», 11 febbraio 1901). Il suo successivo trionfo, in Germania, fu ampiamente riportato allo stesso modo. Un articolo riferiva di una lite per lei tra l'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe e il Kaiser Guglielmo di Germania (*In lite per una danzatrice: bella e giovane Americana respinge l'offerta di un imperatore per accettare un ingaggio a Berlino*, in «The Pittsburg Post», 4 aprile 1903). Il suo successo a Bayreuth e in Grecia produsse articoli simili a questo.

rivati dall'essere donna, avvicinandosi – sessualmente, socialmente, artisticamente ed intellettualmente – a uomini in buona posizione. Edward Gordon Craig, brillante teorico del teatro e scenografo, e padre del suo primo bambino, la rinforzò nei suoi primi sentori estetici (per quanto, a dire il vero, egli abbia guadagnato molto di più di lei dalla loro relazione). Paris Singer, erede della fortuna delle macchine da cucire Singer e padre del suo secondo bambino, le donò la libertà economica e la possibilità di entrare all'interno della società europea facoltosa. L'ardente collaborazione con Walter Damrosch fu particolarmente importante per la prima reputazione artistica della Duncan in America. E, naturalmente, la Duncan non era timida nel fare nomi: Wagner, Rodin, Haeckel, Nietzsche, Schopenhauer, Darwin. Non sto dicendo che la Duncan abbia scelto di proposito associazioni maschili per il loro genere in sé, ma piuttosto che, dato che i campi sociali, culturali e intellettuali erano sessualmente divisi a quei tempi, la quasi esclusiva dipendenza dagli uomini (a parte le sue prime protettici) era un mezzo logico – ed efficace – per aumentare il suo capitale³⁵.

La strategia di maggior successo della Duncan nella sua sacralizzazione della danza fu la «Grecia», una matrice simbolica la cui serie di significati attraversa campi estetici, economici, intellettuali e sociali. Essa era impressa non soltanto nella sua prosa fiorita, ma anche nella sua danza – le storie, i costumi, il vocabolario di movimenti – e anche nella grandiosa maniera del suo stile di vita (il suo abbigliamento, così come i suoi viaggi in Grecia ampiamente pubblicizzati). Nell'invocazione dell'ideale classico, la Duncan effettivamente esibiva la sua educazione e la sua raffinatezza. Le pratiche ellenistiche, inoltre, presupponevano una certa classe di spettatore: non come il cronista del «Variety» che si burlava delle pretese artistiche della «celebrata danzatrice classica», ma piuttosto un educato osservatore, attento alla letteratura classica e alla filosofia.

Nei Greci, la Duncan costruì un'origine per la sua danza «Naturale», in opposizione al balletto, che lei descriveva come deformante fisicamente, esteticamente e moralmente. Senza dubbio genuina nelle sue affermazioni, la Duncan, tuttavia, volgeva a proprio vantaggio un discorso pre-esistente. Anche prima che la Duncan calcasse le scene, leader culturali ed intellettuali erano

³⁵ Sull'appropriazione femminista del lavoro di Bourdieu, v. Toril Moi, *Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture*, in «New Literary History», 22, 1991, pp. 1017-49.

interessati a riabilitare la danza come qualcosa di più di un mero «divertimento», che implicava una mancanza di valore sociale o, peggio, una degenerazione morale. La Duncan aveva galvanizzato discorsi che già erano stati fatti da intellettuali americani e continentali, i quali avevano iniziato a fare indagini abbastanza serie sulla natura e lo stato della danza. Dal 1860 circa fino alla fine del secolo, e specialmente attorno al 1890, la danza divenne un argomento degno di considerazione in libri rispettati, come *Dancing* di Mrs. Lilly Grove, e in giornali come «The Popular Science Monthly», «Eclectic Magazine», «Lippincott's» e «Contemporary Review»³⁶. Alcuni autori criticavano lo stato dell'arte: intrattenimento acrobatico, *skirt dancing* da baraccone e il balletto con il tutù sempre più corto. Sebbene ci fosse un accordo generalizzato sul fatto che la danza fosse in serio declino, vari autori ne raccontavano le glorie passate e ne auspicavano una «rinascita».

Origini/effetti sociali della Modern Dance

Ho sostenuto altrove che Isadora Duncan ha offerto al suo pubblico americano un mezzo per immaginare se stesso inserito all'interno del processo radicale di trasformazione³⁷. Per artisti e intellettuali, ella incarnò nella sua danza un'etica rivoluzionaria. «Questa figura solitaria sul palcoscenico vuoto, ad un tratto fa confrontare ciascuno di noi con il segreto di un invincibile desiderio primario insito nelle fibre di ognuno» scrisse il poeta Shamus O'Sheel «un segreto che tenevamo al sicuro, nascosto sotto i nostri comportamenti convenzionali, e aneliamo a un nuovo e liberato ordine nel quale possiamo persino danzare»³⁸. Va detto, tuttavia, che per le classi più elevate, ella riproduceva l'ideale

³⁶ Mrs. Lilly Grove, *Dancing*, London, 1895; cfr. Lee J. Vance, *The Evolution of Dancing*, in «The Popular Science Quarterly», 41, ottobre 1892, pp. 739-56; J.S. Rowbotham, *Dancing as a Fine Art*, in «Eclectic Magazine», 52, n. 1, luglio 1890, pp. 16-23; Amelia E. Barr, *Characteristic Dances of the World*, in «Lippincott's», 27, 1881, pp. 330-41; Herbert Spencer, *Professional Institutions, III - Dancer and Musician*, in «Contemporary Review», 68, luglio 1895, pp. 114-24.

³⁷ V. Ann Daly, *Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze*, in *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Hanover, 1992; Id., *Done Into Dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington-Indianapolis, 1995.

³⁸ Shamus O'Sheel, *Isadora Duncan, Priestess*, in «Poet Lore», 21, 1910, p. 481.

della «Bellezza» platonica, disinteressata, apparentemente a-politica. E, più tardi, per il suo pubblico delle classi medie, che aveva potuto godere di una Duncan per lo più di seconda mano, attraverso la stampa e gli imitatori, rappresentava gusto e buona educazione. Senza abbandonare il reale significato sovversivo che la sua danza aveva per una parte del suo pubblico, dobbiamo anche riconoscere che il progetto della Duncan non era meno legato alla legittimazione culturale di quanto fosse legato all'estetica; e che questa pratica estetica era prodotta da differenze sociali e, a sua volta, continuava a riprodurre.

L'idea e l'uso della Grecia erano per la Duncan veramente connessi all'estetica di un corpo «Naturale». Non si trattava di un volo ostinato da una cultura elevata verso una qualche utopia precivilizzata. Nemmeno si trattava di una celebrazione alla Whitman delle radici comuni, nonostante il suo genuino amore per la visione del poeta così radicata nella terra. La Duncan enfatizzava il nobile al di sopra del selvaggio: il suo modello, dopo tutto, era la Nike di Samotracia, non Pocahontas. Questo corpo «Naturale», il tropo fondante a partire dal quale teorizzava il suo agire tanto estetico che sociale, era la trasformazione artistica di Natura in Cultura. Era un artificio privo di artifici. E la «Natura» era soltanto «Natura» persino quando era nobilitata³⁹; d'altro canto però, rimandava ad un primitivismo di base: «La gente mi domanda: "Consideri che far l'amore sia un'arte?" ed io vorrei rispondere che non soltanto l'amore, ma ogni aspetto della vita dovrebbe essere praticato come un'arte. Dal momento che non ci troviamo più nello stato del selvaggio primitivo, ma la totale espressione della nostra vita deve essere creata attraverso la cultura e la trasformazione dell'intuizione e dell'istinto in arte»⁴⁰. In altre parole, il corpo «Naturale» è un corpo «civilizzato». La Duncan voleva fondare la danza come qualcosa di «civilizzato», cosa che fece, almeno in parte, quando ne stabilì la differenza essenziale dal «selvaggio primitivo», che vedeva incarnato nelle danze sociali di radici africane dei primi anni venti.

Nonostante le sue radici nel mondo classico (attraverso moderni pensatori europei come Winckelmann e Nietzsche), il corpo «Naturale» della Duncan si offriva, paradossalmente, come paradigma per quanto ella sentiva essere una cultura del tutto

³⁹ Sebbene al giorno d'oggi «Natura» sia collocata in opposizione a «Cultura», tuttavia al tempo della Duncan le due si elidevano: la prima veniva usata come giustificazione per la seconda dagli artisti dell'avanguardia.

⁴⁰ Isadora Duncan, *Dancing in Relation to Religion and Love*, in «Theatre Arts Monthly», 11, ottobre 1927, p. 593.

nuova e unicamente americana. Sebbene le nobili associazioni elleniche della Duncan non riuscissero a creare molti collegamenti con il pubblico della classe lavoratrice del Criterion, il legame con la cultura greca trovò estimatori tra gli esponenti della classe abbiente ed educata dei bianchi americani, che potevano permettersi i biglietti per andare a vederla al teatro d'opera e nelle sale da concerto, una classe profondamente coinvolta nella costituzione di un'identità culturale nazionale⁴¹. E, nonostante una certa iniziale resistenza che la classe lavoratrice può aver avuto per un tale pretenzioso ellenismo, l'imperativo di elevarsi per onorare l'«Arte», l'ha comunque portata, in seguito, all'altare della danza, se non come spettatrice (cosa che presume un certo *habitus*), almeno come allieva (cosa che conferisce *habitus*).

La Duncan era specificamente interessata ad appropriarsi delle radici della cultura (bianca) occidentale, attraverso i Greci. Gli Egizi, diceva, erano all'origine di un'altra razza (nera)⁴². Durante la sua *tournee* in Argentina del 1916, la Duncan chiamò gli spettatori poco amichevolmente «negri», sostenendo che essi, semplicemente, non erano abbastanza avanzati per apprezzare la

⁴¹ L'appello ad un nazionalismo culturale raggiunse il suo apice al Village durante gli anni della guerra, quando artisti, radicali e autoproclamatisi Giovani Intellettuali invocavano un nazionalismo non basato sulla militarizzazione, ma sulla Cultura. L'Arte, ritenevano, avrebbe dovuto esprimere la vita Americana. La rivista «Seven Arts» fu fondata nel 1916 da utopisti che credevano che l'America potesse essere rigenerata – o, piuttosto, inventata – attraverso l'espressione artistica. Herbert Croly, l'editore che fondò «The New Republic» nel 1914, scrisse sul bisogno di un rinnovamento culturale nazionale fin dal 1909, con *The Promise of American Life*. E così fece Randolph Bourne. «Noi non potremo svilupparci pienamente come nazione» scrisse Mary Fanton Roberts nel 1912 «senza il piacere di queste arti emozionanti, perché nessun popolo può ottenere tutto ciò che le persone sensibili desiderano, senza esprimere il bisogno di bellezza che sta in fondo ai loro cuori. Una nazione deve cantare, deve danzare, deve creare la propria musica, per realizzare la sua parte di potere nel mondo per il conseguimento della bellezza». Vedi Robert Henri, *The New York Exhibition of Independent Artists*, in «The Craftsman», 18, n. 2, maggio 1910, pp. 160-72; Thomas Bender, *New York Intellectual: A History of the Intellectual Life in New York City, From 1750 to the Beginnings of Our Own Time*, New York, 1987; Arthur Frank Wertheim, *The New York Little Renaissance: Iconoclasm, Modernism, and Nationalism, 1908-1917*, New York, 1976; Leslie Fishbein, *Rebels in Bohemia: The Radicals of the Masses, 1911-1917*, Chapel Hill, 1982; Herbert Croly, *The Promise of American Life*, New York, 1914 (1909); Randolph Bourne, *Our Cultural Humility*, in *The History of a Literary Radical and Other Papers*, New York, 1956; Edward Abrahams, *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*, Charlottesville, 1986; Mary Fanton Roberts, *The Dance of the People*, in «The Craftsman», 22, n. 2, maggio 1912, p. 196.

⁴² Isadora Duncan, *Art*, cit., p. 92.

sua Arte⁴³. Come per il ragtime e il jazz, la cui popolarità la indusse ad una fiera competizione durante il suo secondo ciclo di *tournées* americane e che respinse sdegnosamente in varie occasioni, definendoli «questo deplorabile danzare moderno, che ha le sue radici nelle cerimonie degli Africani primitivi»⁴⁴. Diversamente da alcune sue contemporanee europee, la Duncan non trovava né bellezza né ispirazione in quello che lei percepiva come una pratica volgare, del tutto priva di gusto.

Molti leader sociali erano d'accordo con la Duncan sul fatto che questo modo moderno di danzare, che saturò il paese tra il 1911 e il 1915, fosse sconvolgentemente violento e spasmodico⁴⁵. Mentre molti criticavano il black bottom e il foxtrot per la loro ribollente sessualità, la Duncan vi si opponeva, sì, in quanto volgari, ma su basi diverse. In termini letterali e metaforici, la popolarità dei balli moderni, che lei definiva come «primitivismo africano», metteva in pericolo la sua visione sociale di unità ed armonia. Se la prendeva con l'aspetto incontrollato – il presunto *chaos* – del ragtime e del jazz, perché, simbolicamente, metteva in pericolo l'*ordine* morale della civilizzazione, che era precisamente quell'ordine morale generato dal primo principio della Duncan, l'ideale armonioso di «Natura», che aveva spogliato dalla Grecia di Winckelmann, da Botticelli e dal monismo di Ernst Haeckel. Secondo Haeckel, Dio inerisce nel singolare reticolo del cosmo.

Dopo aver letto Haeckel, la Duncan arrivò a concepire la «Natura» come un sistema totale la cui armonia inerente riproduceva sul proprio corpo. «Natura» significava ordine. «Natura» serviva come una confortante, ordinata matrice per tutti gli elementi, spesso contrari, che furiosamente si moltiplicavano nell'universo; un universo i cui confini microscopici ed extraterrestri si espandevano di giorno in giorno, attraverso le scoperte della scienza che si succedevano velocemente. «Io metto sempre nei miei movimenti» scriveva «un po' di quella continuità divina che dona ad ogni cosa della Natura la sua bellezza e la sua vita»⁴⁶. Il corpo «Naturale», che rappresentava la sua società ideale, si muoveva armoniosamente, come una singola unità di cui ogni più piccola parte funzionava in maniera interdipenden-

⁴³ Maurice Dumesnil, *Amazing Journey*, cit., p. 153.

⁴⁴ Isadora Duncan, *Art*, cit., p. 126.

⁴⁵ Irene e Vernon Castle si fecero una reputazione quando «diedero una ripulita» alle danze della Costa Barbara per la loro esclusiva clientela newyorkese.

⁴⁶ Isadora Duncan, *Art*, cit., pp. 102-03.

te. Era l'incarnazione degli schemi ondulatori di base e dei principi del movimento in «Natura».

Sebbene una gran parte del fascino della Duncan fosse la sua apparente spontaneità (e lei stessa alimentò questa illusione che la sua danza fosse improvvisata sulla scena), la sua danza era lontana dall'essere fatta a caso. C'era, secondo il direttore di «Masses» Max Eastman, una perfetta proporzione tra «arte e natura, tra contenimento e abbandono»⁴⁷. Anche se «spontaneo», il suo stile di movimento aveva un calcolato senso del fluire, una raffinatezza non affrettata. Paragonata a ciò che veniva descritto come lo «spasmo» o il «parossismo» delle danze africaneggianti, la Duncan incarnava una spontaneità temperata dal controllo, nascosto ma indiscusso, che contrassegnava una buona origine. Questa particolare *bexis* [disposizione] corporea (prendendo in prestito il termine di Bourdieu per le disposizioni di fede incarnate) – facilità generata da un controllo senza sforzo – era quella tipica delle classi più elevate⁴⁸.

Attraverso la costituzione di un corpo «Naturale» come base per la pratica di danza, la Duncan, di fatto, rimuoveva da essa ogni volgare esigenza di *fatica*, che avrebbe avuto un sapore di classe operaia: al contrario la sua danza poteva essere impregnata di un'aura di innato, di buon gusto, che è, per definizione, privo di sforzo. Qualcosa che il balletto, costituito com'era di una sua tecnica esigente, non poteva rivendicare. Da quando la concezione popolare della ballerina classica era crollata in quella della ragazza di fila non addestrata, la sua posizione sociale veniva associata a quella delle donne delle classi inferiori che si davano alla danza soltanto per guadagnarsi da vivere. Quindi, anche se il balletto poteva rivendicare una storia di corte, esso tuttavia richiedeva e implicava lavoro⁴⁹. Dentro o fuori dal palcoscenico, la

⁴⁷ Max Eastman, *Love and Revolution. My Journey through an Epic*, New York, 1964, p. 6.

⁴⁸ «La convinzione pratica non è uno 'stato della mente', e ancor meno una forma di adesione arbitraria ad una serie di dogmi e dottrine istituite (*beliefs*), ma piuttosto uno stato del corpo» (Pierre Bourdieu, *Distinction*, cit., p. 68). «La *bexis* corporea è una mitologia politica realizzata, *in-corporata*, trasformata in una disposizione permanente, un durevole modo di parlare, di stare, di camminare, e, di conseguenza, di sentire e di pensare» (*ibidem*, pp. 69-70). Cfr. Pierre Bourdieu, *Logic*, cit., pp. 52-79; Id., *Distinction*, cit., pp. 169-225.

⁴⁹ Il sotto-campo della danza nel campo Culturale americano subì un mutamento con le *tournées* di Anna Pavlova nel 1910 e dei Ballets Russes di Diaghilev nel 1916 e nel 1917. Quando il balletto trovò un punto d'appoggio e l'esibizione della tecnica arrivò a spiazzare la Natura come la base generalmente accettata per la danza teatrale, l'appello che la Duncan faceva alla spontaneità lavorò ai suoi danni.

Duncan pose sempre se stessa su un piano di svago, di lusso e di facilità, mai di necessità. «Quando ti trovi nel dubbio» diceva spesso «va sempre nell'hotel migliore»⁵⁰.

Questo comunque non vuol dire che la Duncan fosse un'aristocratica per calcolo. Era difficilmente indifferente verso le masse americane: più avanti nella sua carriera, dopo aver incontrato l'esperimento sovietico, le rivendicava come il suo vero pubblico. All'interno dell'arte della Duncan c'era una curiosa tensione tra il desiderio di legittimare la danza come oggetto estetico attraverso una strategia di esclusione e il desiderio di diffondere la danza come una pratica sociale attraverso una strategia di inclusione. Una parte di lei desiderava vedere il mondo intero liberarsi attraverso la danza. Però, in realtà, ella accettava le «masse» soltanto nei suoi particolari termini: come coloro che avrebbero potuto essere «innalzati» attraverso l'esperienza della Cultura e, quindi, affermare attraverso il loro elevarsi la differenza di classe che veniva apparentemente cancellata. Quando lodò la capacità degli affittuari del Lower East Side di apprezzare la sua Arte, lo fece soprattutto con l'intento di indurre insensibili milionari ad elargire per la vergogna contributi in denaro perché lei potesse aprire una scuola.

Quindi, quando la Duncan denunciava il primitivismo africano o invocava Nietzsche o edificava se stessa come una dea greca, produceva e riproduceva le divisioni sociali fra alto e basso. Operando strategicamente all'interno delle strutture delle classi più elevate, andava sviluppando un pubblico, e quindi anche un «gusto» per la sua arte, che si allontanava e rinforzava la sua distinzione da tutti gli altri: neri, immigrati, poveri, ignoranti, la classe media in generale. Bourdieu chiama questa effettiva esclusione sociale «violenza simbolica: un intento simbolico di perpetuare differenze sociali in un'epoca in cui la violenza palese è diventata inaccettabile»⁵¹.

Approccio alla danza come pratica sociale

Fondato, almeno in parte, come ribellione al balletto, il genere della *modern dance* americana è stato per lungo tempo avvicina-

⁵⁰ Allan Ross Macdougall, *Isadora: A Revolutionary in Art and Love*, New York, 1960, p. 222. Come molte altre ghiottonerie sulla «documentata» tradizione orale della Duncan, questa può essere apocrifa. In questo caso, comunque, l'aforismo suona veramente credibile.

⁵¹ V. Pierre Bourdieu, *Logic*, cit., pp. 122-34.

nato, dagli storici della danza, come incarnazione dello spirito democratico. Se col balletto si trattava della sottomissione dell'io ad una tradizione maschile, europea ed aristocratica, la danza moderna si occupava di scoprire l'io attraverso una sperimentazione femminile, americana e democratica. Un'analisi della pratica della Duncan basata sul modello di Bourdieu, che guarda da vicino alle basi sociali e storiche della produzione culturale, restituisce una storia diversa, più complessa.

Allo scopo di ottenere legittimazione per quella che più avanti sarebbe stata istituzionalizzata come *modern dance* americana, la Duncan si avvale di strategie le cui fonti ideologiche e i cui effetti erano in contrasto con la reputazione democratica di cui la *modern dance* è giunta a godere. In effetti, la danza moderna in America fu costruita da e per la Cultura elevata, vale a dire per la Cultura bianca, occidentale, maschile. E nel cuore di questa costruzione, silenziosa e inconfessata, c'è la presenza africanista contro la quale la Duncan aveva edificato la sua arte come accettabile per un pubblico appartenente agli strati più alti⁵². Anche nel cuore della pratica orientalista di Ruth St. Denis si trova lo «scuro» – questa volta in arrivo dall'Est – attraverso la cui negoziazione tra sessualità e spiritualità ella si rivolgeva ad un pubblico specifico, appartenente alla classe media. In entrambi i casi, l'americanità della *modern dance* (uno dei nostri pochi generi artistici indigeni) veniva istituita attraverso l'uso di un corpo africano visto come «sostituto e delegato», per citare Toni Morrison. «L'africanismo è il veicolo» ha scritto la Morrison «attraverso il quale l'io americano riconosce se stesso come non schiavizzato, ma libero; non repellente, ma desiderabile; non indifeso, ma autorizzato e potente; non senza storia, ma storico; non dannato, ma innocente; non un cieco accidente dell'evoluzione, ma un adempimento progressista del destino»⁵³. E, vorrei aggiungere, l'africanismo è il veicolo attraverso il quale l'io americano impostato dalla Duncan riconosce se stesso come non primitivo, ma Acculturato.

Per lo studio della danza moderna come pratica sociale (piuttosto che solo come oggetto estetico), Bourdieu offre una struttura teorica ed analitica che offre una plausibile alternativa ai due estremi dell'interpretazione culturale: da un lato, soggettivi-

⁵² V. Jane Desmond, *Dancing Out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's Radha of 1906*, in «Signs» 17, n. 1, autunno 1991, pp. 28-49.

⁵³ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, 1992, pp. 51 e 52.

simo «razionalmente attivo», e dall'altro, determinismo oggettivo. Ci offre un modo per comprendere che la Duncan non era né un «genio» che inventava nuove pratiche dal nulla, né una funzione passiva del suo contesto culturale. Certo, le scelte e le strategie della Duncan vennero delimitate dalle istituzioni e dalle pratiche del suo tempo, ma furono comunque delle scelte. Il concetto di *habitus* di Bourdieu accoppia scelte interiori e condizioni esterne in una dinamica reciprocamente condizionante e – ciò che è più importante – generativa. Egli colloca l'artista come occupante una posizione relazionale, potenzialmente modificabile, in un campo parimenti mutevole. Allora noi possiamo riconoscere le strutture e le pratiche sociali attraverso le quali la Duncan ha negoziato la sua arte pur riconoscendo anche il suo operato. E, viceversa, possiamo riconoscere il suo operato e dare anche credito alle strutture sociali che hanno dato luogo a quell'agire.

Un approccio del genere alla danza come pratica sociale potrebbe spingere l'ambito degli studi sulla prima *modern dance* americana al di là del suo fuoco puntato su singole figure e sulle loro opere, e facilitare la ricerca su qualche questione più ampia e poco investigata, come: Perché la danza moderna è stata fondata da donne? Era o non era una pratica sovversiva? Quali sono state le origini e gli effetti della sua particolare disposizione corporea (*bexis*) in altri campi? Che tipo di appoggio ha avuto dalle Università? Come si è diffusa geograficamente? Quali erano i significati della sua fase «americana», negli anni Trenta? Come e perché si è istituzionalizzata? In che senso il balletto e la danza moderna erano in lotta per il predominio? La lotta personale di Isadora Duncan per la distinzione è soltanto l'inizio, piuttosto che la fine, di una ricerca sulla produzione culturale della danza moderna in America*.

Traduzione di Carlotta Capanelli

* Questo saggio è apparso per la prima volta in «American Studies», 35, n. 1, primavera 1994 ed è stato premiato con lo Stone-Suderman Prize come miglior contributo di «American Studies» per il 1994.

Veronica Melis

FRANÇOIS DELSARTE: FRAMMENTI DA UN INSEGNAMENTO

1. François Delsarte o l'ipotetica biografia di un uomo manoscritto

Dire che François Delsarte non pubblicò nulla è, se non falso, quantomeno inesatto. Nel corso della sua esistenza Delsarte pubblicò, e ripetutamente. Ma cosa diede realmente alle stampe? Sicuramente molta, moltissima musica; dalle melodie di propria composizione alle riduzioni per pianoforte, dalle partiture per orchestra agli esercizi di canto e alla raccolta di opere di compositori del passato, l'attività editoriale di Delsarte fu, da questo punto di vista, piuttosto intensa.

Per quanto riguarda invece la pubblicazione degli scritti teorici, la produzione delsartiana, com'è noto, è scarsa e disomogenea. Le sole «parole» che Delsarte fece pubblicare vanno cercate nei vari *Avertissements*, nelle *Préfaces* o nei *Discours préliminaires* posti ad introduzione delle differenti raccolte di esercizi canori e di spartiti editi alla sua epoca¹. Sembrerebbe che per Delsarte la scrittura avesse senso solo come premessa ad un atto pratico (gli esercizi, il canto) o come giustificazione delle proprie

¹ Cfr.: a) il *Discours préliminaire*, la *Préface* e l'*Avertissement*, in *Préliminaires à la Méthode philosophique du chant* (Paris, à compte d'auteur, 1833); b) le poche righe esplicative l'articolazione e le finalità degli *Archives du Chant* (Paris, Choudens, 1855); c) l'*Avertissement* posto ad introduzione di un *Recueil d'airs*, à 1, 2 ou, 3 voix égales à l'usage des Petits Frères de Marie (Paris, Librairie Catholique, 1856); d) l'*Avertissement*, posto ad introduzione dei *Six Vocalises par F. Delsarte* (Paris, chez l'auteur, 1862). Per quanto riguarda il testo della conferenza dal titolo *Esthétique Appliquée, Des Sources de l'Art* (Paris, Victor Masson et Fils, 1866) pubblicato anch'esso, quindi, all'epoca di Delsarte, va precisato che esso non fu pensato per essere dato alle stampe; Delsarte in quell'occasione fece sapere di acconsentire alla pubblicazione del testo solo se si fosse specificato trattarsi di un'improvvisazione, un accordo che, a quanto sembra, non fu poi rispettato dagli editori. Per la questione relativa alla pubblicazione del testo della conferenza, cfr. E. Randi, *François Delsarte: le leggi del teatro*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 275.