

Elena Cervellati

MADRIGALE PANTEISTA.
POETICA E IDEOLOGIA
DEL CORPO DANZANTE
NEGLI SCRITTI DI THÉOPHILE GAUTIER

Théophile Gautier (1811-1872), intellettuale di primo piano nella monumentale costruzione della cultura letteraria francese tra la monarchia di luglio e la guerra franco-prussiana, si propone come figura di ineludibile rilievo nel contribuire al mutevole farsi della cultura della danza. Critico e librettista di nome, riesce a cogliere idee circolanti per rielaborarle nella fucina in continua attività della stampa periodica e nella costruzione delicata di testi per lo spettacolo, fungendo da cassa di risonanza moltiplicatrice e creatrice di senso e di codificazioni. Attivo artefice di un pensiero, è egli stesso imbevuto delle valenze di cui è portatore un corpo danzante stratificato, costruito e complesso come è ogni corpo, ma come è in modo limpido ed esplicito quello del balletto.

In questo saggio¹, attraverso l'analisi degli scritti *per* la danza, ovvero quelli del Gautier autore di una dozzina di libretti di cui sei messi in scena, e di quelli *sulla* danza, ovvero le sue critiche di spettacoli coreutici, analisi integrata dalla lettura di scritti non specialistici – poesie, romanzi e racconti, resoconti di viaggio –, si intende portare alla luce e mettere in relazione reciproca una serie di «tracce» di una poetica e di un'ideologia del corpo danzante. Seppure non organiche né compiutamente organizzate, bensì date per frammenti dispersi e disomogenei, è possibile rilevarne la consistenza teorica e la pregnanza nel loro apparentarsi all'idea di corpo danzante propria dell'epoca in cui Gautier vive, e anzi il loro ruolo determinante nel definire tale idea², senza d'altro canto tralasciare il potere quasi per-

¹ Vengono qui rielaborati alcuni argomenti più ampiamente trattati nella tesi di dottorato «Théophile Gautier e la “danse pour la danse”. Elementi di poetica e ideologia del corpo danzante nel balletto del XIX secolo attraverso gli scritti di un intellettuale “organico”», Dottorato in discipline teatrali e cinematografiche, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, 2006.

² In realtà gli studi italiani relativi alle relazioni tra Théophile Gautier e la dan-

vasivo e plasmante che essa, assieme alla sua realizzazione scenica, a sua volta riveste nell'elaborazione della poetica gautieriana.

La metodologia di ricerca che fonda e percorre il saggio si basa sulle linee a nostro avviso imprescindibili indicate dalla nuova storiografia della danza che si è andata precisando negli anni Ottanta del Novecento³, sviluppandosi con particolare vigore nella direzione indicata dagli studi sulla storia della cultura e sulla differenza⁴, una

za sono particolarmente carenti. Si fermano infatti alla ancora valida, benché sintetica, voce dedicata a Gautier da Marie-Françoise Christout nel quinto volume dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1958. In tempi decisamente più recenti, sono da citare le pubblicazioni di Elena Randi, *Il balletto nel pensiero di Gautier*, «Il Castello di Elsinore», n. 38, 2000, pp. 5-24, e il capitolo intitolato *La fusione dei sensi e dello spirito: Gautier e il balletto*, incluso nel volume *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Padova, Eshedra editrice, 2001, pp. 153-203. Per quanto riguarda la bibliografia in lingua straniera, gli studi più ampi fino a ora pubblicati su Gautier critico di danza rimangono Deirdre Priddin, *The art of the dance in French literature from Théophile Gautier to Paul Valéry*, London, Adam and Charles Black, 1952 (su Gautier cfr. le pp. 18-53), e Margrit Wienholz, *Französische Tanzkritik im 19. Jahrhundert als Spiegel ästhetischer Bewusstseinsbildung: Théophile Gautier, Jules Lemaître, Stéphane Mallarmé*, Bern-Frankfurt, Peter Lang-Herbert Lang, 1974 (su Gautier cfr. le pp. 23-79). Sui libretti, lo studio tuttora di riferimento rimane il dettagliato e documentato lavoro di Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965, mentre si occupa solo degli ultimi libretti scritti da Gautier, mai realizzati, l'ampio e strutturato saggio di Hélène Laplace-Claverie, *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001. Per una più dettagliata bibliografia sull'argomento, si veda comunque la già citata tesi di dottorato da cui prende spunto questo articolo (Elena Cervellati, «Théophile Gautier e la “danse pour la danse”», cit.).

³ La raccolta di saggi *Dance history. An introduction* (1983), a cura di Janet Adshead-Lansdale e June Layson, London-New York, Routledge, 1994, ne rappresenta un punto di riferimento e l'articolo di Eugenia Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, «Culture teatrali», n. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105, ne dà un quadro ampio e ragionato. Cito poi, tra gli altri, *Choreographing history*, a cura di Susan Leigh Foster, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995; la voce «Methodologies in the study of dance», in *International encyclopedia of dance*, Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. IV; *Researching dance. Evolving modes of inquiry*, a cura di Sondra Horton Fraleigh e Penelope Hanstein, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999.

⁴ Ricordiamo, tra i testi più importanti, tutti di area anglosassone, Judith Lynne Hanna, *Dance, sex and gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1988; Christy Adair, *Women and dance. Sylphs and sirens*, London, Macmillan, 1992; *Dance, gender and culture*, a cura di Helen Thomas, Houndmills-London, Macmillan, 1993; Sally Banes, *Dancing women. Female bodies on stage*, London-New York, Routledge, 1998, oltre al saggio di Susan Leigh Foster, *The ballerina's phallic pointe*, in *Corporealities. Dancing*

preziosa e feconda fonte di riflessione quando impiegata con senso critico. Si è quindi mantenuto un approccio basato su un relativismo culturale e un'interdisciplinarietà che cercano di superare la separazione tra la storia sociale e politica da un lato e la storia della danza dall'altro, radicando quest'ultima nella storia della cultura, del corpo e della donna. Nel riflettere sul corpo messo in forma e utilizzato dal balletto secondo modalità extraquotidiane, non è infatti possibile prescindere da una riflessione sul corpo vissuto nella quotidianità delle relazioni e delle convenzioni sociali dell'epoca in cui tale corpo nasce e agisce⁵, e, d'altro canto, la danza è «eccezionalmente esperta nel configurare relazioni tra il corpo, il sé e la società attraverso le sue scelte coreografiche»⁶.

Il corpo del balletto si offre con forme e significati mutevoli e multipli, connessi alle prassi e alle abitudini della società in cui esso si costruisce e si mostra. È, infatti, alternativamente o contemporaneamente, *corpo istituzionale* e *gerarchizzato*; *corpo femminile*, *maschile* e *androgino*; *corpo fatto a pezzi*; *corpo reale* e *ideale*, *poetico* e *prosaico*, *casto* e *sensuale*, *carnale* e *disincarnato*; *corpo costruito* e *messo in forma*; *corpo sessuale* e *corpo in vendita*; *corpo altro* e *meraviglioso*; *corpo metaforico* e *antimetaforico*; *corpo controllato*; *corpo artificiale* e *naturale*; *corpo fragile*, *emaciato* e *cadaverico*; *corpo glorioso*; *corpo bello*, *giovane*, *levigato*, *splendente*, *leggero*, *evanescente*, *armonioso*, *in equilibrio* e *pieno di grazia*; *corpo come opera d'arte*.

Il balletto, nell'Ottocento, conserva la struttura piramidale connessa alle sue origini aristocratiche e parallelamente assorbe le carat-

knowledge, culture and power, a cura di Susan Leigh Foster, London-New York, Routledge, 1996, pp. 1-24, e alla raccolta di articoli di Ann Daly, *Theorizing gender*, in *Critical gestures. Writings on dance and culture*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, pp. 277-338. In italiano, è rilevante la sezione incentrata su «maschile/femminile» di *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, Torino, UTET, 2005, corredata da una ricca bibliografia pertinente.

⁵ In una letteratura sull'argomento, davvero ampia, risultano fondamentali lo studio di Alain Corbin, Roger-Henri Guerrand, Catherine Hall, Lynn Hunt, Anne Martin-Fugier, Michelle Perrot, *Histoire de la vie privée. IV. De la Révolution à la Grande Guerre*, Editions du Seuil, 1986 (trad. it. *La vita privata. L'Ottocento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1988), e il recente e importante volume a cura di Alain Corbin, Alain Courtine e Jean-Jacques Vigarello, *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

⁶ Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione*, Roma, Dino Audino Editore, 2003, p. 8.

teristiche dell'alta borghesia, la classe sociale di cui è espressione. Prodotto da un ente, l'Opéra, lautamente sovvenzionato dallo Stato, riflette il potere politico che lo sostiene proponendo un *corpo istituzionale e gerarchizzato*. L'architettura del balletto implica un prendere posizione da parte degli interpreti: il solista, la coppia e il corpo di ballo occupano luoghi ben precisi e difficilmente modificabili nello spazio scenico e tra di loro ripropongono la stessa struttura che fonda la vita quotidiana. Nei *feuilletons* Gautier mette in primo piano il *corpo del solista*, in particolare quando si tratta di quello delle interpreti femminili, indagandolo in ogni più minuto dettaglio fisico. La massa del *corpo di ballo* è invece sfocata: riveste un ruolo prettamente ornamentale e diventa visibile soltanto quando la regolarità del suo disporsi nello spazio viene rotta da incidenti improvvisi⁷ o quando è di tale grazia e freschezza da meritare lodi particolarmente ammirate⁸. Anche i libretti propongono la stessa struttura gerarchica: i ruoli solistici sono senz'altro maggiormente lavorati, non solo nel più ampio spazio narrativo inevitabilmente richiesto dai personaggi principali che a essi corrispondono, ma anche nelle indicazioni di movimento che si precisano tramite una terminologia tesa a suggerire la qualità e la coloritura che il movimento stesso dovrà avere in scena⁹.

Il balletto è, a partire dagli anni Venti dell'Ottocento, un'arte prettamente femminile: le ballerine suscitano entusiasmi impensabili fino a pochi anni prima e i loro compensi sono decisamente più alti rispetto a quelli dei colleghi, anche se i ruoli di potere rimangono privilegio degli uomini. Sono uomini i coreografi, gli insegnanti più

⁷ «Mlle Sophie [...] a donné aussi du nez en terre, et nous avons vu le moment où toute la file allait choir comme une rangée de capucins de cartes. On a ri d'abord, mais comme le public a bon cœur et n'est pas si méchant qu'il en a l'air, [...] on a consolé les deux pauvres filles par une salve d'applaudissement à demi ironiques» («La Presse», 25 novembre 1835, ora in *Ecrits sur la danse*, a cura di Ivor Guest, Arles, Actes Sud, 1995, p. 105).

⁸ «Tant d'yeux bleus et de chevelures blondes, tant de pieds mignons et de jambes sveltes luisent, flottent, sautillent, se lèvent ou retombent dans ce tourbillon de gaze, de paillons, de fleurs, de sourires et de maillots roses» («Le Journal de Saint-Petersbourg», 23 novembre 1858, ora in *Ivi*, p. 308).

⁹ In *Giselle*, Albert si avvicina alla propria amata divenuta villi «à pas lent et avec précaution, comme un enfant qui veut saisir un papillon sur une fleur» (*Giselle ou Les Wilis*, Paris, Mme Veuve Jonas, Librairie de l'Opéra, 1841, atto II, scena IX, ora in *Œuvres complètes, Section III, Théâtre et ballets*, a cura di Claudine Lacoste-Vesseyre e Hélène Laplace-Claverie, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003, p. 355), mentre lei gli sfugge attraversando l'aria «comme une colombe craintive [...], comme une légère vapeur [...], impalpable comme un nuage» (*Ibidem*).

prestigiosi e gli amministratori; il partner, poi, funge da colonna portante alle evoluzioni della propria compagna, ed è maschile lo sguardo che incamera le osservazioni da riportare sulla carta, dato che, se evidentemente il pubblico del balletto è misto, chi scrive è, abitualmente, uomo¹⁰. Del ballerino si lodano più che altro le doti di supporto alla ballerina, o quelle espresse in ruoli che richiedono capacità mimiche, più raramente quelle di virtuoso. Gautier rispecchia in pieno e sostiene la visione del corpo proposta dalla società di cui fa parte. Nei propri scritti critici si dilunga nel descrivere il *corpo femminile*, in particolare quando è dotato di una bellezza armoniosa e sensuale¹¹, mentre tende a trascurare quello *maschile*, a parte quello di interpreti eccezionali in cui le doti virtuosistiche si fondono armoniosamente in una mascolinità sicura¹². Pone quindi la ballerina in primo piano, sotto uno sguardo indagatore e impietoso, che controlla, valuta, apprezza o critica¹³, entusiasmandosi quando le doti tecni-

¹⁰ «The many aspects of dance production, which include dance training, the organisation of dance institutions, the funding policies and critic's responses to dance work, all influence women's role in dance» (Christy Adair, *Women and dance. Sylphs and sirens*, cit., p. 7).

¹¹ Secondo Gautier, Adèle Dumilâtre incarna la regina delle villi in *Giselle* con «deux beaux yeux doucement étonnés dans un ovale d'albâtre, et enfin tout ce beau corps élancé, chaste et gracieux, digne de la Diane antique» («La Presse», 5 luglio 1841, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 122); Fanny Cerrito «est blonde: elle a deux yeux bleus très doux et très caressants, un sourire gracieux quoique trop fréquent peut-être; ses épaules, sa poitrine, n'ont pas cette maigreur caractéristique des danseuses [...]. Ses bras ronds et potelés n'affligent pas les regards par des tristes détails anatomiques. [...] Le pied est petit, cambré, la cheville fine et la jambe bien tournée» («La Presse», 30 luglio 1846, ora in *Ivi*, p. 194); di Lola Montes egli nota gli occhi «qu'elle a les plus beaux du monde et qu'elle manœuvre à ravir» e i denti, che «ont l'éclat et la blancheur de celles d'un jeune chien de Terre-Neuve et brillent dans son sourire comme un éclat d'ivoire» («La Presse», 10 marzo 1845, ora in *Ivi*, p. 180).

¹² Mariano Camprubí, compagno dell'ammirata Dolorès Serral, «est aussi agréable à voir danser qu'une femme, et cependant il conserve à ses poses un air héroïque et cavalier qui n'a rien de la niaise afféterie des danseurs français» («La Charte de 1830», 18 aprile 1837, ora in *Ivi*, p. 32); Jules Perrot è completamente privo di «cet air fade et douceâtre qui rend les danseurs si généralement insupportables; il n'avait pas encore dansé que son succès était déjà certain; à voir l'agilité moelleuse, le rythme parfait, la souplesse du mouvement de la pantomime, il n'était pas difficile de reconnaître Perrot l'aérien, Perrot le sylphe, la Taglioni mâle!» («La Presse», 2 marzo 1840, ora in *Ivi*, p. 111); Lucien Petipa non cerca «cette fausse grâce, cette mignardise ambiguë et révoltante qui ont dégoûté le public de la danse masculine. Mime plein d'intelligence, il remplit toujours la scène et ne dédaigne pas les plus minces détails» («La Presse», 25 luglio 1843, ora in *Ivi*, p. 141).

¹³ Fanny Elssler «est grande, souple et bien découpée; elle a les poignets min-

che, fuse con forme esteticamente commoventi, diventano tanto incorporate da risultare naturali¹⁴, mostrandosi invece duramente critico quando fattezze a suo avviso poco gradevoli privano di senso la presenza femminile sul palcoscenico¹⁵.

Il ruolo secondario che l'uomo riveste sulla scena sembra però corrispondere a una posizione di spicco negli ambiti decisionali, poiché «the male onstage [...] is not inscribed as a form, but rather as an active principle»¹⁶. Il *corpo femminile*, in scena, se pure posto al centro dell'attenzione, o forse proprio per questo, non ha una vera e propria autonomia ma è passivamente regolato e guidato dalla mente, dallo sguardo¹⁷ e dal *corpo maschile*. La tecnica accademica si co-

ces et les chevilles fines; ses jambes, d'un tour élégant et pur, rappellent la sveltesse vigoureuse des jambes de Diane, la chasseresse virginale; les rotules sont nettes, bien détachées, et tout le genou est irréprochable, ses jambes diffèrent beaucoup des jambes habituelles des danseuses, dont tout le corps semble avoir coulé dans les bas et s'y être tassé; [...] Mlle Elssler a des bras ronds, bien tournés, ne laissant pas percer les os du coude, et n'ayant rien de la misère de formes des bras de ses compagnons, que leur affreuse maigreur fait rassembler à des pinces de homard passées au blanc d'Espagne. Sa poitrine même est assez remplie, chose rare dans le pays des entrechats, où la double colline et les monts de neige tant célébrés par les lycéens et les membres du Caveau paraissent totalement inconnus. L'on ne voit pas non plus s'agiter sur son dos ces deux équerres osseuses qui ont l'air des racines d'une aile arrachée. Quant au caractère de sa tête, nous avouons qu'il ne nous paraît pas aussi gracieux qu'on le dit. [...] Le sourire de Mlle Elssler ne s'épanouit pas assez souvent; il est quelques fois bridé et contraint, il laisse trop voir les gencives. Dans certaines attitudes penchées, les lignes de la figure se présentent mal, les sourcils s'effilent, les coins de la bouche remontent, le nez fait pointe, ce qui donne à la face une expression de malice surnoise peu agréable» (Théophile Gautier, «Le Figaro», 19 ottobre 1837, ora in *Ivi*, pp. 49-50).

¹⁴ La danza di Fanny Elssler «s'éloigne complètement des données académiques, elle a un caractère particulier qui la sépare des autres danseuses» («La Presse», 11 settembre 1837, ora in *Ivi*, p. 41), poiché «danse de tout son corps, depuis la pointe des cheveux jusqu'à la pointe des orteils» («La Presse», 11 settembre 1837, ora in *Ivi*, p. 42) e «a les mains de ses bras, les pieds de ses jambes, des épaules qui sont bien les épaules de sa poitrine; en un mot, elle est ensemble» («Le Messager», 4 maggio 1838, ora in *Ivi*, p. 56).

¹⁵ «Et les danseuses, quelle triste population! c'est une laideur, une misère, une pauvreté de formes à faire pitié; elles sont maigres comme des lézards à jeûne depuis six mois; et quand on les regarde sans lorgnette au plus fort de leur danse, leur buste, à peine perceptible dans le frêle tourbillon de leurs bras et de leurs jambes, leur donne l'apparence d'araignées qu'on inquiète dans leurs toiles et qui se démentent éperdument» («La Charte de 1830», 18 aprile 1837, ora in *Ivi*, p. 32).

¹⁶ Ann Daly, *Classical ballet. A discourse of difference*, «Women & Performance: a discourse of feminist theory», 1988 (ora in *Critical gestures. Writings on dance and culture*, cit., p. 289).

¹⁷ La teoria dello «sguardo maschile», peraltro criticata da studi recenti (cfr.,

difica con modalità diverse per l'uomo e per la donna, rispecchiando il dualismo che fonda la società, in una rigida divisione dei ruoli che, ritenuta fondata sulla «natura», viene supportata dalla legislazione: «il y a, entre eux, quant au droit civil, toute la distance qui sépare la faiblesse de la force»¹⁸, poiché «l'homme a la force et la majesté, les grâces et la beauté sont l'apanage de l'autre sexe»¹⁹. D'altra parte, la differenza di diritti dovrebbe essere colmata dalle attenzioni e dalla protezione maschili, dato che «ce n'est pas son égale en droits qu'on aime; c'est un être tout divin dont les droits ne sont écrits dans aucune législation, parce-que la parole humaine ne suffirait pas à les exprimer»²⁰. Di conseguenza, sulla scena l'uomo funge da perno della coppia, come nella realtà è perno della famiglia, ed è proprio grazie alla sua presenza e al suo sostegno che la donna, nel corpo a corpo del passo a due, può assumere pose precarie ed esteticamente soddisfacenti²¹, sorretta, manipolata e spostata per essere esposta ed esibita, quasi offerta al pubblico.

Nell'accogliere la fondamentale e feconda lettura della ballerina ottocentesca come corpo manovrato dalla volontà e dallo sguardo maschile sia in scena sia nella società, non bisogna tuttavia tralasciare di rilevarne la parzialità, sottolineando la forza della ballerina stessa che, parallelamente, propone e impone una nuova immagine di donna. I personaggi femminili, nel balletto, sono di frequente donne dotate di un potere seduttivo maturo e cosciente, espresso attraverso vicende che le vedono protagoniste forti e attive²² e attraverso un

ad esempio, le considerazioni di Sally Banes in *Dancing women. Female bodies on stage*, cit., pp. 2-5), viene applicata alla danza a partire dallo studio sul cinema hollywoodiano di Laura Mulvey, *Visual and other pleasures* [1975], Bloomington, Indiana University Press, 1988. Mulvey afferma che nei film le donne vengono rappresentate dal punto di vista dello spettatore uomo che, attivo e desiderante, guarda l'attrice, passiva e posseduta, replicando, in tal modo, il rapporto che esiste tra uomo e donna nella società.

¹⁸ Voce «Femme», in *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, a cura di M.W. Duckett, Paris, Belin-Mandar, 1833, tomo XXVI, p. 419.

¹⁹ Auguste Le Pileur, *Le corps humain*, Paris, Hachette, 1887, p. 15.

²⁰ *Ivi*, p. 421.

²¹ Arthur Saint-Léon «sert sa partenaire avec un dévouement, une vigueur et une abnégation rares: c'est pour elle un tremplin vivant qui en double les moyens» (Théophile Gautier, «La Presse», 9 ottobre 1848, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 223).

²² Dotate di una consapevole sensualità e capaci di decisioni inflessibili, le villi di *Giselle*, ad esempio, sono donne volitive e crudeli, che decidono della sorte degli uomini e proprio per questo risultano particolarmente affascinanti, riunendo in sé un ruolo attivo e un ruolo passivo: adombrano la *femme fatale* di fine secolo, ma senza il debole languore di certe immagini femminili decadenti (cfr., in proposito,

uso del corpo che, nell'ampliamento delle possibilità tecniche, vede una maggiore libertà di movimento, una conquista di spazi nuovi, il raggiungimento di equilibri assolutamente stabili anche senza un appoggio esterno: in sostanza la padronanza del proprio corpo²³. «If the female leg is a symbol of male desire on the nineteenth-century French ballet stage, it is also the sign of female mobility, outside of hearth and home, in the modern arena of public life»²⁴: la gamba sollevata con vigore e mostrata al pubblico può anche essere letta come segno di affermazione di sé e della propria autonomia.

Tra corpo maschile e corpo femminile, o, meglio, sommatoria dell'uno e dell'altro, si colloca il *corpo androgino*, che Gautier mette a fuoco ed evidenzia apprezzandone l'aspetto non inquietante, ma ricco di bellezza, presente d'altra parte in tanta letteratura del suo tempo²⁵, e di cui egli è anzi un efficace teorizzatore, in particolare in *Mademoiselle de Maupin* (1834²⁶), ma anche nei *feuilletons* sulla danza²⁷. Nel balletto, la donna ha una capacità di metamorfosi e di travestitismo che ne fanno un essere sessualmente cangiante: è una deli-

Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, New York, Oxford University Press, 1986 [trad. it. *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988] e Guy Ducrey, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996).

²³ Marie Guy-Stéphan interpreta una danza di carattere con «un fini, une correction, une pureté classique qui ne lui font rien perdre de son caractère: le parfum local est conservé, mais rectifié et concentré dans un parfum plus fin. C'est la cachucha ayant conscience d'elle même, se critiquant et se réglant. Les attitudes sont plus sûrement dessinées, les pas plus nettement rythmées; la science épure l'inspiration, et l'art fixe la nature» (Théophile Gautier, «La Presse», 1° febbraio 1853, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., pp. 259-260).

²⁴ Sally Banes, *Dancing women. Female bodies on stage*, cit., p. 41.

²⁵ Cfr. *Fragoletta* (1829) di Latouche, *Sérâphita* (1835) di Honoré de Balzac, e il secondo canto dei *Chants de Maldoror* (1869) di Lautréamont.

²⁶ *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, a cura di Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, 2002, vol. I, pp. 209-522.

²⁷ Gautier paragona Fanny Elssler «au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgyné antique, cette ravissante chimère de l'art grec» («Le Messager», 4 maggio 1838, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 57) e nota che la linea delle sue braccia «a un accent souple et vif qui rappelle les formes d'un jeune homme merveilleusement beau et un peu efféminé comme le Bacchus indien, l'Antinoüs ou la statue de l'Apolline; ce rapport s'étend à tout le reste de sa beauté que cette délicieuse ambiguïté rend plus attrayante et plus piquante encore» (*Ibidem*). Eugénie Fiocre è simile a un efebico dio greco, capace di «fondre la beauté du jeune homme et de la jeune fille» («Le Moniteur universel», 4 giugno 1866, ora in *Ivi*, p. 331) e «d'en faire une beauté insexuelle qui est la beauté même» («Le Moniteur universel», 18 luglio 1864, ora in *Ivi*, p. 318).

cata fanciulla dai muscoli d'acciaio e dai piedini puntuti come frecce, piena di una flessuosa femminilità sotto cui è percepibile una forza virile, è una Diana cacciatrice, un efebo, una vampira, una silfide. Il *corpo androgino* invade le scene del balletto attraverso personaggi femminili che indossano abiti maschili, più o meno giustificati dal dipanarsi della vicenda²⁸. Il ruolo *en travesti* piace sempre di più al pubblico, che grazie a esso può vedere le forme femminili abbandonare le gonne che, per quanto fluttuanti e semi-trasparenti, continuano a celare allo sguardo la parte inferiore del corpo: il costume suggerisce infatti i caratteri del corpo maschile pur mostrando esplicitamente quello muliebre²⁹. La fusione di forme femminili e maschili in un terzo sesso, indefinito, che comprende entrambi senza cancellarli, forse «s'associe alors dans l'imaginaire à la représentation de l'idéal: tantôt femme rêvée, tantôt couple originel»³⁰, o può assurgere a immagine meta-sessuale, in cui gli spettatori di entrambi i sessi possono identificarsi³¹. La ballerina *en travesti* può assumere inoltre la funzione di tenere gli uomini lontani dal palcoscenico per permettere allo spettatore maschio di non essere sollecitato a soffermarsi su corpi maschili e di non essere colto, di conseguenza, da ansie e tensioni relative alla propria identità sessuale. In tal modo sarebbe possibile l'appagamento di desideri omosessuali senza sensi di colpa³². D'altro canto, la ballerina *en travesti* può fare intuire relazioni saffiche³³, ag-

²⁸ Cfr., ad esempio, *Le Diable boiteux* (1836) e *La Gipsy* (1839), entrambi interpretati da Fanny Elssler *en travesti*.

²⁹ «Le costume pittoresque des filles de Nisida [...] n'est pas aussi favorable à la beauté sculpturale de Mlle Fiocre que la courte tunique de l'Amour grec» («Le Moniteur universel», 27 febbraio 1867, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 322).

³⁰ Sylvie Jouanny, *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002, p. 234.

³¹ Cfr. Nelly Costecalde, *Fonction de l'image féminine dans la danse: une hypothèse*, «La Recherche en Danse», n. 1, 1982, p. 128.

³² Di questa opinione è Susan Leigh Foster, che infatti afferma: «The anxiety provoked by the effeminate male dancer resulted not only from a sensuality and decorativeness entirely inappropriate for the male position in the society, but also because it referenced a homoerotic aesthetic» (*The ballerina's phallic pointe*, cit., p. 11). In realtà questa considerazione si fonda sulla presunta effeminatezza dei danzatori uomini nel balletto, effeminatezza spesso notata come difetto nell'Ottocento, ma componente assolutamente non imprescindibile del balletto, che spesso propone modalità esecutive virili e atletiche.

³³ Lynn Garafola, *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*, in *Moving history/dancing culture. A dance history reader*, a cura di Ann Dils e Ann Cooper Albright, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, pp. 210-217.

giungendo un pizzico di particolare erotismo a una già sensuale presenza scenica.

La tecnica classico-accademica tende a lavorare ogni parte del corpo indipendentemente l'una dall'altra, e solo quando è davvero un artista eccezionale, naturalmente predisposto per questo tipo di training, il danzatore riesce a pervenire a una connessione organica e completa di ogni frammento. Lo sguardo dello spettatore sembra cogliere questo frazionamento utilizzando in modo quasi feticistico la lorgnette: attraverso il filtro del binocolo non si può fare altro che concentrarsi su singole porzioni del corpo danzante, favorendo la consuetudine all'immagine di un *corpo fatto a pezzi* che necessariamente allontana dalla percezione di una compatta coscienza corporea. Nel guardare e nel pensare il corpo, se ne mette a fuoco una parte dopo l'altra, in una parcellizzazione attestata dalle diffuse *cartes-mosaïques*, una sorta di puzzle con cui lo spettatore può comporre un corpo ideale nell'intimità della propria casa, scegliendo tra braccia, gambe e busti delle artiste più ammirate³⁴. Attraverso una sineddoche che sostituisce una parte al tutto, il corpo femminile si trova allo stesso tempo negato ed evocato, privato forse di quel potere castratore da cui l'uomo si sente minacciato quando si trova di fronte alla seduttività della donna³⁵. Gautier è un appassionato ammiratore di particolari corporei, come emerge dagli scritti letterari³⁶ e dai *feuilletons*, che spesso assumono accenti entusiastici nel lodare particolari quasi intimi del corpo danzante femminile o nel dilettarsi a descrivere orecchie e ginocchia come se fossero gioielli di madreperla o bronzi polito. Il piede, in particolare, suscita i toni più accesi: la ballerina, con il proprio equilibrio precario sull'alluce, fa indirizzare gli sguardi verso questa sorta di solida freccia infissa nel palcoscenico. Come dichiara egli stesso: «Les pieds ont joué dans ma vie un grand rôle»³⁷, che siano quelli della

³⁴ Cfr. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia. 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 11.

³⁵ Cfr. Natalie David-Weill, *Rêve de pierre. La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1989, pp. 48-49. L'autrice ritiene che anche l'idea della donna seducente e morta tuteli la psiche maschile dal complesso di castrazione (*Ivi*, pp. 106-120).

³⁶ Gautier scrive un componimento poetico tutto intorno all'orecchio di Caroline Forster, interprete del ruolo di Bathilde in *Giselle*, in cui dice: «Oui, Forster, j'admirais ton oreille divine; / [...] Épanouie au coin de la tempe bleuâtre, / Elle semble, au milieu de la blancheur d'albâtre, / Une fleur qui vivrait, une rose de chair, / Une coquille ôtée à l'écrin de la mer!» (*Oui, Forster, j'admirais...*, in *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, vol. II, 1890, p. 57).

³⁷ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Paris, Victor Lecou Editeur, 1852, p. 153.

principessa egiziana Hermonthis, protagonisti del racconto *Le pied de momie*³⁸, o quelli di Carlotta Grisi³⁹.

Questa estrema cura per il particolare prezioso distrae dalla totalità e dall'umanità del corpo senza tuttavia distogliere completamente l'attenzione da esso, ma permettendo un'oscillazione tra il particolare e il generale che, forse, spinge piuttosto ad astrarre dal *corpo reale* per percepire e cogliere un *corpo ideale*, favorendo nello spettatore quel salto di senso che la metafora richiede.

Il corpo del balletto è *ricostruito e messo in forma* attraverso una tecnica fissata che non intende prendere in esame il singolo e trovare quindi una via di training e di espressione artistica adatta a un corpo specifico, ma che vuole adeguare tutti i corpi all'immagine di perfezione che si è costruita. Nel proprio allenamento, il danzatore accademico cerca una correttezza definita con precisione, che ha sede fuori da sé, in un corpo fatto di punte, braccia e schiene che vanno a comporre una creatura immaginaria che trova raramente una equilibrata e serena unità di tutte le sue parti. Allo stesso tempo carnessa, racconto, metafora, personaggio, testo e simbolo, incorpora un'esperienza basata su un ideale codificato e a esso mira, cercando di adattarsi. La tecnica accademica comporta una continua tensione tra corpo ideale e corpo materiale anche nel momento dell'atto performativo: le vicende basate sul contrasto tra personaggi reali e personaggi ideali, tra bellezza reale e bellezza ideale, tra amore reale e amore ideale sono pane quotidiano per i balletti romantici e per le loro interpreti. Lo spazio del palcoscenico viene proposto e percepito come un luogo lontano e in qualche modo esotico, un mondo lucicante e colorato, distante dalla realtà, ma pervaso comunque da un fremito carnale. La donna è spesso causa e motore di questa oscillazione: sulla scena si offre e allo stesso tempo si ritrae, è intoccabile ma abbordabile, poiché si esibisce a pagamento e poiché può trasformarsi in un *corpo in vendita*, nell'intimità del *foyer de la danse*. Tuttavia, anche se andando verso la fine del secolo l'interesse per il corpo danzante diventa sempre più esplicitamente *carnale* e *sensuale* o, meglio, *sessuale*⁴⁰, la ballerina mantiene un aspetto *disincarnato* e *casto*,

³⁸ *Le Pied de momie*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, pp. 853-866.

³⁹ Proprio alla Grisi scrive: «Vous savez quelle folle passion j'ai eue (je l'ai encore) pour ce pied divin qui m'a fait dire, faire et écrire plus d'une extravagance et dont je conservais le chausson de satin comme une relique» (lettera di Théophile Gautier a Carlotta Grisi, inizio marzo 1865, ora in *Correspondance générale*, a cura di Claudine Lacoste-Veysseyre, Genève, Librairie Droz, 1985-1996, vol. IX, p. 37).

⁴⁰ Secondo Guy Ducrey, in certa letteratura a cavallo tra l'Ottocento e il Nove-

offerto allo sguardo dello spettatore sotto il velo seducente di una sorta di «erotismo iconico»⁴¹.

La realtà di un corpo offerto al piacere dello spettatore è esplicitata dai resoconti e dai libretti di Gautier. Egli, tuttavia, non si spinge mai fino alla dichiarazione palese di una disponibilità *mercenaria* di quel corpo, che d'altra parte oggi è possibile cogliere nella sua crudezza soltanto in una letteratura non ufficiale e spesso inedita⁴². Il prostituirsi delle danzatrici dell'Opéra è regolato dall'istituzione attraverso un controllo che, abitualmente esercitato in modo coercitivo su corpi considerati tendenzialmente «devianti» rispetto a una presunta «normalità», come quello della donna o come quello dell'adolescente, sembra trasporsi nel corpo della danza classica, che attraverso una serie di pratiche codificate cerca di adattarsi a un corpo ideale bene accetto. Il corpo descritto da Gautier è apprezzato in quanto *corpo controllato*, anche quando si lascia attraversare da una passionalità conturbante⁴³, e infatti egli ammira, nelle danzatrici, l'equilibrio del volto immobile, mai incrinato dalla fatica o dall'espressione dei sentimenti⁴⁴.

cento «la seule étoile mystérieuse, la seule énigme de la danseuse en scène, c'est son sexe» (*Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse*, cit., p. 250).

⁴¹ Carlo Pasi, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 144.

⁴² In una lettera Alice Ozy, attrice celebre soprattutto per la bellezza e i numerosi amanti, chiede all'amico Gautier di difendere le attrici dall'attacco sferrato loro da un vaudeville che le dipinge come avido mantenute amanti del lusso. Ferita da considerazioni che ritiene ingiuste e ipocrite, Ozy afferma che si sa bene che sono gli stessi direttori dei teatri che, per il proprio profitto, spingono le giovani attrici a venderci agli spettatori facoltosi in modo da potersi permettere costumi lussuosi in scena, poter condurre una vita appariscente e attirare così il pubblico a teatro. Afferma inoltre che essere pagate e protette non è sempre piacevole, dato che «si on nous a tendu la main, on nous a bien vite pris l'autre sur de vilaines choses, hélas!» (lettera di Alice Ozy a Théophile Gautier, s.d., ora in Théophile Gautier, *Correspondance générale*, cit., vol. XII, p. 162).

⁴³ Secondo Gautier, «un homme ne doit se montrer affecté de rien, que cela est honteux et dégradant, qu'il ne doit jamais laisser passer de la sensibilité dans ces œuvres, que la sensibilité est un côté inférieur en art et en littérature» (citato in Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896, vol. II, p. 160).

⁴⁴ «Une belle femme doit garder son masque presque immobile» («La Presse», 7 agosto 1838, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 63). Si tratta di un'affermazione affine a quanto dirà Baudelaire in *Les fleurs du mal*: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / et jamais je ne pleure et jamais je ne ris» (*La Beauté*, in *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 46).

La contrapposizione tra reale e ideale trova un'altra declinazione nella contrapposizione tra *corpo prosaico* e *corpo poetico*. Come Baudelaire, che, ne *La Fanfarlo* (1849), dice che «la danse, c'est de la poésie avec des bras et des jambes»⁴⁵, Gautier formula l'idea che la danza sia una sorta di poesia del corpo, sostenendo che «les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux»⁴⁶ e che Maria Taglioni «est un des plus grands poètes de notre époque; [...] elle a des ronds de jambes et des ondulations de bras qui valent de longs poèmes»⁴⁷. Il corpo del balletto è quindi anche un *corpo altro*, proveniente da tempi e luoghi diversi da quelli della quotidianità e quindi *meraviglioso*. Il danzatore contribuisce alla creazione dei mondi fantastici proposti dalla «magnifica evasione»⁴⁸ offerta dal balletto attraverso un atto analogo a quello dell'acrobata, che «poursuit sa propre perfection à travers la réussite de l'acte prodigieux qui met en valeur toutes les ressources de son corps»⁴⁹. Se questa fuga dal mondo reale può essere giudicata come evocatrice di un mondo ideale ma effimero, essa offre pure una via di ricerca e di conoscenza. La visione di un balletto, infatti, può rispondere alla necessità di entrare in empatia con corpi che agiscono allo stremo delle proprie possibilità, di godere del fascino dell'artificio e del perfettamente regolato, di sentirsi in contatto con una certa idea di bellezza o, addirittura, di cogliere «les évolutions stellaires dont l'abrutissement de la civilisation nous a fait perdre le sens»⁵⁰, dato che «le merveilleux c'est non seulement la féerie fugitive d'un instant, mais profitant des faiblesses momentanées de l'intelligence organisatrice et du rationalisme, l'illumination des repaires de l'enfance, la tension extrême de l'être, une sorte de voyance irréaliste, conjonction de la réalité et du désir»⁵¹. Il dinamismo, l'esagerazione, la capacità di sorprendere, l'illusorietà, la verosimiglianza e il rispetto di una particolare legge di causalità, che iden-

⁴⁵ Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976, vol. I, p. 573.

⁴⁶ «La Presse», 23 febbraio 1846, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 185.

⁴⁷ «La Presse», 13 ottobre 1836, ora in *Ivi*, pp. 27-28.

⁴⁸ Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione*, cit., p. 248.

⁴⁹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Editions d'Art Albert Skira, 1970, p. 44.

⁵⁰ Théophile Gautier, «La Presse», 15 ottobre 1849, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 236.

⁵¹ Marie-Françoise Christout, *Le merveilleux et le «théâtre du silence»*, La Haye-Paris, Editions Mouton, 1965, p. 7.

tificano il meraviglioso⁵², sono propri del balletto⁵³ e del corpo reso stupefacente attraverso la lenta assimilazione della tecnica accademica. Così lo spettacolo d'addio di Maria Taglioni, in un teatro illuminato dalle centinaia di sguardi protesi verso il palcoscenico e stipato di fiori fino all'inverosimile, fa correre un solo pensiero attraverso la sala: «bien graver dans sa mémoire ces poses charmantes, ces mouvements pleins de grâce et de noblesse, tous les fugitifs aspects de cette fée qui demain ne sera plus qu'une femme»⁵⁴.

La prosaicità del corpo danzante convive strettamente con l'alterità di quello stesso corpo, capace di abitare degnamente i mondi meravigliosi del balletto e di evocarne altri, ancora più sorprendenti⁵⁵. Gautier coglie nella carnalità inebriante della focosa spagnola Petra Càmara un presagio di mondi divini⁵⁶ e Fanny Elssler, interpretando il banale ruolo di una pastorella, suscita in lui «des terreurs mystérieuses, et comme une sorte d'appréhension sacrée»⁵⁷. Di fronte a certi spettacoli di danza, egli vive il medesimo stupore che prova di fronte agli artisti del Théâtre des Funambules o del Théâtre des Variétés⁵⁸. Sia nel clown, sia nella ballerina, ammira l'agilità, la sfida

⁵² *Ivi*, pp. 20-22.

⁵³ «Un ballet demande d'éclatantes décorations, des fêtes somptueuses, des costumes galants et magnifiques; le monde de la féerie est le milieu où se développe le plus facilement une action de ballet. Les sylphides, les salamandres, les ondines, les bayadères, les nymphes de toutes les mythologies en sont les personnages obligés. Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée; car l'on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur par une pirouette, déclare son amour au moyen d'un rond de jambe» (Théophile Gautier, «La Presse», 11 luglio 1837, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., pp. 35-36).

⁵⁴ Théophile Gautier, «La Presse», 1° luglio 1844, ora in *Ivi*, p. 162.

⁵⁵ I «fantômes chorégraphiques», le «apparences inquiètes» che attraversano i balletti vanno a comporre una folla di personaggi che «arrive jusqu'au cordon de feu qui sépare l'illusion de la réalité, vous regarde fixement, vous sourit, fait les yeux blancs et s'évanouit avec des gestes de télégraphe comme un muet convulsif qui s'efforce de parler» (Théophile Gautier, «La Presse», 9 ottobre 1848, ora in *Ivi*, p. 223).

⁵⁶ Con lei «la danse devient presque un exercice sacré, une titubation de la chair sous la pression de l'esprit, un accompagnement involontaire de la ronde de astres» («La Presse», 7 luglio 1853, ora in *Ivi*, p. 266).

⁵⁷ «La Presse», 25 aprile 1853, ora in *Ivi*, p. 263. E ancora: «nous devinions, derrière la mièvre figure de Lise, la mère sacrée des hommes» (*Ibidem*).

⁵⁸ «Comment comprendre que des gens qui ont des jambes et des bras pareils aux nôtres, se tordent et se disloquent d'une façon si étonnante! Par quelles transitions peut-on passer des mouvements ordinaires à ces contorsions mirifiques? [...]

alla pesantezza, la capacità di metamorfosi: l'ideale d'artista di Gautier «se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition corporelle et charnelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux»⁵⁹. Questo «rayonnement glorieux» è ben percepito da Gautier, che, attraverso la distrazione da sé che suoni, colori e gambe femminili agevolano, pare impegnato in una cinica e consapevole ricerca di illusione e di fuga dal reale, ma che grazie alla forza empatica del corpo danzante percepisce una presenza vitale complessa. Il balletto non viene quindi inteso come una forma d'arte che si limita a lasciare un «vago e inutile ricordo dello splendore eccitante della danza»⁶⁰, ma come un'arte in cui è possibile cercare ciò che non si trova nella vita e che si può cogliere, anche se solo per un attimo, in una sospensione meravigliata della ragione⁶¹.

La carnalità del corpo danzante si somma all'immagine idealizzata della ballerina che si libra sul palcoscenico, nell'inevitabile compresenza del corpo e dei molteplici segni – abiti vaporosi, atmosfere lunari, temi ultraterreni, allungamenti verso l'alto – che suggeriscono un altrove incorporeo. Ma la corporeità della ballerina non è solo un surplus di significato, un'intrigante sede di metafore evocatrici: è anche, davvero, un corpo in mostra, con gambe, braccia e spalle scoperte. L'Opéra è pure il luogo in cui per la buona borghesia, maschile e femminile, è lecito vedere il corpo umano in una forma molto vicina alla nudità⁶², è il luogo in cui la sete di conoscenza di sé e degli altri può essere in parte soddisfatta, in cui si può confrontare la propria visione di sé con quella di corpi reali fatti di schiene riverse al-

Lawrence et Redisha [...] s'écartèlent, [...] se fendent, [...] se roulent en cercle; [...] sont prodigieux!» (*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Editions Hetzel, 1858-1859, vol. I, p. 154).

⁵⁹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit., p. 32.

⁶⁰ Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione*, cit., p. 238.

⁶¹ «Rien ne ressemble plus à un rêve qu'un ballet, et c'est ce qui explique le plaisir singulier qu'on prend à ces sortes de représentations en apparence frivoles. On jouit, éveillé, des phénomènes que la fantaisie nocturne trace sur la toile du sommeil: tout un monde chimérique se meut devant vous» («La Presse», 9 ottobre 1848, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 222).

⁶² Non bisogna dimenticare che in quest'epoca, nell'ambito di certe classi e soprattutto per le donne, non è abituale vedere nudo neppure il proprio corpo, a causa di una morale che impone stoffe pudiche anche nei momenti di maggiore intimità, che raramente prevede il bagno come completo e solitario, e che, nella vita sociale, cela quasi totalmente il corpo stesso sotto una sorta di scura uniforme per gli uomini, di gonfie gonne e busti costrittivi per le donne.

l'indietro, gambe sollevate e petti ansimanti, non solo il luogo di accesso alla visione di un'astrazione. La ballerina è sì il personaggio, la pianta, l'animale, la statua che interpreta, ma è pure una donna, un corpo. Se in Baudelaire lo svelarsi di un corpo femminile quotidiano sotto l'abito di scena e il trucco suscita ripugnanza e rifiuto⁶³, in Gautier la sete di vita dell'osservatore maschile viene anzi sollecitata e appagata dalla bellezza in movimento e dal contemporaneo percepire la verità concreta di una bellezza tangibile e palpabile. Il corpo danzante è quindi via di fuga dalla realtà quotidiana, ma anche porta di accesso alla realtà sensuale e visibile. I due livelli sono indissolubilmente legati e uno rimanda all'altro in un continuo gioco che spiazza e turba chi guarda. Lo scambio di sguardi con lo spettatore, la consapevolezza dell'attenzione che si posa su di sé, il rivolgersi alla platea, l'indugiare per accogliere gli applausi, l'indossare accessori personali per abbellire il costume di scena sono per il ballerino piccoli ma significativi strappi all'adesione con il personaggio, alla partecipazione alla vicenda, all'attenzione al proprio corpo in movimento, all'assorbimento della propria coscienza nel fare. Sono, però, strappi che non inficiano il senso generale della danza, ma, semmai, sottolineano la connessione conturbante, non solo a livello sensuale, tra personaggio e interprete, tra immagine e carne, tra apparire ed essere. La *pirouette* mostra lo sperdimento della fanciulla e allo stesso tempo fa aderire gli abiti alle gambe, la punta del piede che solleva tutto il corpo porta lo sguardo verso il cielo ma anche verso una caviglia sottile, il *developé* della gamba abbellisce e sospende l'azione ma fa intuire angoli solitamente reconditi. Il ballerino veste e sveste continuamente la funzione significativa che gli viene a sua insaputa attribuita, passando da idea suggerita a presenza mostrata, dallo stato di *corpo metaforico* a quello di *corpo antimetaforico*⁶⁴.

Le tecniche di lavoro vanno a strutturare un corpo che si pone al

⁶³ «Quel est l'homme qui ne voudrait, même au prix de la moitié de ses jours, voir son rêve, son vrai rêve, poser sans voile devant lui, et le fantôme adoré de son imagination faire tomber un à un tous les vêtements destinés à le protéger contre les yeux du vulgaire? Mais voilà que Samuel, pris d'un caprice bizarre, se mit à crier comme un enfant gâté: "Je veux Colombine, rends-moi Colombine; rends-la-moi telle qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque!"» (*La Fanfarlo*, cit., pp. 576-577).

⁶⁴ Il corpo antimetaforico è cercato in modo consapevole e programmatico soltanto a partire dalla danza post-moderna (cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004), mentre la sua presenza, nel balletto, è inevitabilmente insita e non ricercata né tanto meno teorizzata.

limite tra *corpo artificiale*, lavorato e trasformato dalla tecnica⁶⁵, e *corpo naturale*, ovvero il corpo biologico su cui si sommano la storia personale e le istanze della società a cui si appartiene. La tecnica accademica, senza poter trascendere la fisicità inscritta nella carne del corpo naturale, dà a quest'ultimo forme, competenze e possibilità ben definite e nuove attraverso un esercizio mirato e specifico che possiede un'innegabile forza plasmante diretta alla ricerca di una perfezione ideale, di un *corpo incorruttibile*, ricercato anche drammaturgicamente attraverso personaggi che rappresentano automi e marionette meccanici, perfettamente funzionanti, idealmente imperituri⁶⁶. Gautier apprezza la tecnica accademica soltanto quando quest'ultima è veramente e completamente assimilata, fino a diventare connaturata con il corpo del danzatore. Egli loda con fervore le ballerine spagnole e le baiadere proprio per la *naturalizza* e la facilità che mostrano nell'assumere pose armoniose e gradevoli, ben lontane da esecrabili posizioni a cui le ballerine francesi cercano di costringersi, come il «*compas forcé*»⁶⁷ formato dalle gambe a novanta gradi l'una rispetto all'altra o la rotazione *en dehors* dei piedi⁶⁸, evidenziando una tecnica non facilmente incorporabile. L'aspetto delle ballerine viene anzi, secondo Gautier, eccessivamente modificato dal quotidiano e faticoso esercizio a cui si sottopongono e a causa del quale troppo spesso le loro forme vengono segnate da un'esasperata magrezza.

L'attrazione per i corpi affinati dal sudore e dalla fatica⁶⁹, così

⁶⁵ La protesi costituita dalla scarpetta da punta accentua l'artificialità del corpo femminile in scena, modificandone l'aspetto, ma anche la possibilità di eseguire i movimenti e di disegnare linee e forme nello spazio.

⁶⁶ *Coppélia* (1870), ultimo balletto che debutta all'Opéra a ottenere il commento di Gautier, vede nel ruolo del titolo un fantoccio meccanico dalle seducenti forme femminili, che affascina il giovane Franz e su cui l'umana Swanilda riesce ad avere la meglio solo impegnando a fondo tutta la propria intelligenza.

⁶⁷ «La Presse», 9 ottobre 1848, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 222.

⁶⁸ *L'en dehors* è «une des plus abominables positions qu'ait pu inventer la pèdanterie du temps passé. Avec des pieds ainsi tournés, les luxations et les fractures sont imminentes, parce que les cuisses ne portent pas d'aplomb sur les jambes, et que le torse ne s'emboîte pas dans les hanches. Quant à nous, nous ne concevons pas quelle grâce peuvent avoir des pieds parallèles à l'horizon. Jamais sculpteur, jamais peintre n'ont adopté cette position contraire à la nature, à l'élégance et au bon sens» («La Presse», 24 giugno 1844, ora in *Ivi*, p. 160).

⁶⁹ «Nous autres Parisiens, nous trouvons: 1° Que les os sont le *nec-plus-ultra* de la volupté; 2° Que les os remplacent avantageusement le coeur et l'esprit. De là

asciutti che, se urtano l'uno contro l'altro, rischiano di fare scintille come pietre focaie⁷⁰, nasce proprio anche perché essi sono lontani dall'ideale di florida bellezza diffuso nella vita di tutti i giorni. È, in effetti, proprio dell'epoca un evidente fascino nei confronti di un *corpo fragile ed emaciato*. Si diffonde una sorta di erotismo mortuario che trova riscontro in atmosfere cimiteriali e nei *corpi cadaverici* che le popolano, quelli di belle donne defunte o moribonde che emanano un potere seduttivo sottile e inebriante. «L'orrore provoca diletto»⁷¹, lo scheletro che s'intravede dietro la carne suscita attrazione e così la «bellezza medusea, la bellezza dei romantici, intrisa di pena, di corruzione e di morte»⁷² pervade la letteratura come i corpi danzanti. La ricercata magrezza della ballerina rappresenta l'oggetto ideale di questo tipo di sensibilità, che trova nel trasparire dell'ossatura sotto la pelle diafana la realizzazione di una certa estetica, come pure una presenza la cui vicinanza permette di interrogarsi sull'effimero e sulla morte. La ballerina come «materia di bellezza non ha che il proprio corpo perituro e come realizzazione estetica non ha che la successione delle proprie pose transitorie»⁷³ e sembra quindi intrattenere rapporti privilegiati con l'oltretomba.

Negli scritti di Gautier su e per la danza è ben presente il corpo esangue, cadaverico o mummificato, che si manifesta in tutto il suo potere seduttivo. Tuttavia il cadavere o la *revenante* sono inquietanti e conturbanti senza che la freschezza delle carni venga intaccata. Il *corpo morto* non seduce nella decadenza e nella ripugnanza delle forme, ma rimane, in Gautier, un *corpo glorioso*, che acquisisce la trasparenza cangiante dell'alabastro, il candore compatto del marmo. Le donne defunte protagoniste di romanzi e di poesie emergono da un passato brumoso e ormai sepolto con tutto lo sfavillio dei colori di un tempo: sono infatti sontuose vampire, turgide mummie, cadaveri immobili nella perfetta luminosità dell'incarnato o che incedono

cette passion pour l'Opéra, qui possède la plus riche collection d'os de France et de Navarre» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p. 37).

⁷⁰ Albéric Second, *Les petits mystères de l'Opéra*, Paris, G. Kugelmann/Bernard-Latte, 1844, p. 6.

⁷¹ Umberto Eco, *Il sublime*, in *Storia della bellezza*, a cura di Umberto Eco, Milano, RCS Libri-Bompiani, 2004, p. 288.

⁷² Mario Praz, *La bellezza medusea*, in *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p. 481.

⁷³ Guy Ducrey, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse*, cit., p. 161.

diffondendo soavi profumi⁷⁴. Il fascino sottile e perturbante della morte risiede, piuttosto, nel suo essere connessa a un mondo parallelo, in cui forse è possibile vivere con un'intensità e una pienezza difficilmente rintracciabili nella vita di tutti i giorni.

Il corpo del balletto è comunque, di norma, un *corpo levigato, giovane, splendente, leggero, evanescente, armonioso, in equilibrio, pieno di grazia*: è un *corpo bello*. I manuali di tecnica accademica impongono la ricerca della grazia e dell'armonia corporea, consistente nella sintesi che consegue a una sapiente ricerca delle bellezze appartenenti a individui diversi, in modo da andare a comporre un ritratto del bello ideale. Il danzatore, per poter eseguire con profitto i complessi esercizi quotidiani e superare le nuove difficoltà tecniche continuamente introdotte, deve necessariamente essere giovane e in buona salute. Parallelamente, le vicende che sono alla base degli spettacoli, pur ritagliando ruoli adatti anche a danzatori di età non più fiorente, identificano i ruoli principali con personaggi capaci di affascinare grazie alle attrattive di un gradevole aspetto e alla seduzione di un corpo pronto a esporsi per fare convergere gli sguardi ammirati sulla propria fragile – e apparente – delicatezza eterea o sulla propria vivace – e controllata – carnale vitalità. La danza, secondo Gautier, è fatta per esprimere la forma plastica, il ritmo e «pourquoi pas ne le dire? la volupté physique et la beauté féminine»⁷⁵. Il corpo che abita i mondi meravigliosi del balletto è necessariamente, per lui, un corpo bello⁷⁶, lo stesso che vive, d'altra parte,

⁷⁴ *Symphonie en blanc majeur* (1849) canta una «Madone des neiges, / Un sphinx enterré par l'avalanche, / Gardien des glaciers étoilés, / Et qui, sous sa poitrine blanche, / cache de blancs secrets gelés» (in *Emaux et camées*, Paris, Gallimard, 1981, p. 44); in *Le Château du Souvenir* (1861) all'io narrante appare il suo «défunt amour, / [...] Un bouton de rose s'entr'ouvre / A son corset enrubanné / Dont la dentelle à demi couvre / Un sein neigeux d'azur veiné» (*Ivi*, p. 124). In *La Morte amoureuse* (1836) nella stanza di morte della protagonista «au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi» (in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 538).

⁷⁵ «La Presse», 16 gennaio 1855, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 291.

⁷⁶ «Si l'on doit exiger rigoureusement la beauté de quelqu'un, c'est à coup sûr d'une danseuse. Il peut suffire à une actrice de grand talent de n'être qu'agréable et gracieuse, mais il faut absolument qu'une danseuse soit très belle. La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse que aux yeux. Tenez-vous droite sur l'ongle de vos orteils, tournez un quart d'heure en rond, comme une toupie fouetté, levez la jambe à la hauteur des frises, qu'est-ce que cela me fait, si mes yeux sont choqués? Une femme qui vient à moitié nue, avec une frêle jupe de gaze, un pantalon collant, se poser devant votre binocle

anche nella sua poesia e nella sua prosa, a partire da *Mademoiselle de Maupin*⁷⁷, «cette espèce d'hymne à la Beauté, [che] avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe»⁷⁸.

L'immaginario di Gautier pare costituito da un'ideale galleria di immagini, spesso femminili, che fungono da punto di riferimento nello scrivere, nel descrivere, nel raccontare: il corpo danzante, nella bellezza di cui è portatore, nel suo disporsi plasticamente nello spazio e nel collocarsi all'interno del quadro formato dalla scatola teatrale ornata e dipinta, trova un'inevitabile affinità con le arti figurative e asurge al livello di vera e propria *opera d'arte*⁷⁹. D'altra parte il suo approccio alla danza come arte statuaria e pittorica e alla ballerina come scultura o quadro vivente rispecchia pienamente l'approccio alla danza proposto dalla manualistica dell'epoca⁸⁰. L'impiego, nel parlare di

au feu de quatre-vingts quinquets, et qui n'a d'autre affaire avec vous que de vous montrer ses épaules, sa poitrine, ses bras et ses jambes dans une suite d'attitudes favorables à leur développement, me semble douée de la plus merveilleuse impudence, si elle n'est pas aussi belle que Phaëne, Aglaure ou Pasithée» («La Charte de 1830», 18 aprile 1837, ora in *Ivi*, pp. 32-33).

⁷⁷ Cfr., in proposito, Elena Randi, che nei già citati *Il balletto nel pensiero di Gautier e Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese* prende le mosse proprio da questo romanzo per indagare la visione gautieriana del bello e dell'opera d'arte.

⁷⁸ Charles Baudelaire, *Théophile Gautier [I]*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, p. 111.

⁷⁹ Posandosi su Fanny Elssler in scena, lo sguardo di Gautier «monte et descend comme une caresse au long de ses formes rondes et polies que l'on croirait empruntées à quelque divin marbre du temps de Périclès» («Le Messenger», 4 maggio 1838, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 56); Eugénie Fiocre sembra «dégagée d'un bloc de Paros par un sculpteur grec [...]. Avec la pureté du marbre elle a la souplesse de la vie. [...] Chacune de ses attitudes donne dix profils de statues que l'art regrette de ne pouvoir fixer» («Le Moniteur universel», 18 luglio 1864, ora in *Ivi*, p. 319); per commentare la perfezione delle gambe di Jules Perrot si fa ricorso all'immagine di «quelque statue du mime Bathylle ou du comédien Pâris retrouvée tout récemment dans une fouille des jardins de Néron ou d'Herculanum» («La Presse», 2 marzo 1840, ora in *Ivi*, p. 110).

⁸⁰ Tra i principali manuali dell'epoca ricordiamo il *Traité élémentaire* di Carlo Blasis, gli *Études chorégraphiques* (1848, 1855, 1861) di August Bournonville, *La Sténochorégraphie* (1852) di Arthur Saint-Léon, la *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale* (1859) di Léopold Adice. Sono di recente pubblicazione edizioni di questi testi sapientemente curate e commentate: August Bournonville, *Études chorégraphiques*, a cura di Knud Arne Jürgensen e Francesca Falcone, Lucca, LIM, 2005; *Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820-1830*, a cura di Flavia Pappacena, Lucca, LIM, 2005; Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie 1852*, a cura di Flavia Pappacena, Lucca, LIM, 2006.

danza, di immagini pittoriche o scultoree conosciute apre uno spazio semantico ricco e non può essere ridotto a uno svilimento dell'umanità della ballerina. Negli scritti di Gautier, il marmo perfetto delle statue e la palpitante carne umana vengono continuamente avvicinati, per cui la ballerina è «une statue animée, la beauté de la femme remodelée par l'art et la lumière – un art qui ne vient pas de l'extérieur, mais qui est l'art de son propre corps»⁸¹. Il corpo del ballerino è materia stessa dell'arte, non ne è solo strumento, e non può essere distinto dalla danza. Avvicinare la ballerina a una scultura, ma anche a colui che la crea, far coincidere in lei artista e opera d'arte, può equivalere a elevare il livello della ballerina stessa da banale corpo deperibile a eterno oggetto d'arte⁸² o, anche, a *soggetto* d'arte. In effetti, i commenti di Gautier sui corpi danzanti femminili, seppure sezionatori di un corpo esposto, hanno un tono che non è libidinoso, ma che assume piuttosto le sfumature proprie di chi valuta non tanto una merce, quanto un'opera⁸³. Vedere Fanny Elssler o vedere la Venere di Milo scolpita nel marmo sono esperienze parimenti elevate, di contatto e di conoscenza di quel bello che è a fondamento dell'arte e che, quando si manifesta, turba intensamente lo spettatore.

Il balletto immaginato, voluto e dipinto da Gautier si costruisce attraverso la sommatoria nomade di pensieri e di squarci visivi capaci di cogliere la fantastica coerenza di un mondo di sogno popolato da crea-

⁸¹ Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992, p. 144.

⁸² È il parere che Maribeth Clark esprime in *Bodies at the Opéra: art and the hermaphrodite in the dance criticism of Théophile Gautier*, in *Readings critics readings. Opera and ballet criticism in France from the Revolution to 1848*, a cura di Roger Parker e Mary Ann Smart, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 240-241.

⁸³ Viceversa, nel descrivere quadri o sculture raffiguranti immagini femminili, Gautier utilizza le stesse modalità che connotano le descrizioni di corpi danzanti, anzi sente talvolta queste immobili figure come attraversate da una ritmicità pulsante, da un fremito musicale. La *Nyssia* scolpita da Pradier, «ce corps divin, [...] développe ses belles lignes avec ces ondulations harmonieuses et ces balancements rythmés [...]. Un des pieds [...] semble un flocon de neige sur un bouquet; l'autre fait ployer à peine la plume d'un moelleux coussin, et tout deux ont des orteils si élégants, des doigts si délicatement effilés, des ongles si parfaits qu'ils paraissent n'avoir jamais foulé que l'azur du ciel ou la pourpre des roses. Les bras élevés au-dessus de la tête font ruisseler des torrents de cheveux sur un dos charmant, qu'ils cachent, hélas! en partie; [...] les jambes et les cuisses [...] ont les lignes sévères du marbre et la tendreté de la chair» («La Presse», 23 aprile 1848, cit. in *Théophile Gautier et les artistes de son temps, Exposition, septembre 1982*, a cura di Caludine Lacoste, Montpellier, Musée Fabre, 1982, p. 27).

ture di carne e che trova nella muta e significativa ricchezza del gesto danzato lo strumento di espressione più consono. In questo mondo Gautier, colto e cinico uomo di un secolo borghese di cui fa parte e da cui fugge, riconosce il sé più profondo e a esso è organico.

Dal balletto, di cui contribuisce in modo determinante a costruire il senso e le strutture attraverso uno sguardo maschile sezionatore e immaginifico, egli viene appagato poiché vi trova la compiuta realizzazione di quella bellezza su cui riflette sviluppando la teoria dell'«arte per l'arte», ovvero di «un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même»⁸⁴, un bello di cui ogni essere umano, ogni artista, racchiude in sé l'idea e che trova nel mondo esterno forme in cui rispecchiarsi e attraverso le quali esprimersi, dando concretezza al proprio «rêve idéal»⁸⁵. Ma la ricerca della bellezza per se stessa, indipendente dall'utilitarismo o dalla morale, non è indipendente dalle idee: «la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme. L'âme a besoin du corps et le corps de l'âme»⁸⁶. Così il balletto è forse per Gautier non soltanto il segno visibile di un ideale senso di bellezza, ma anche il luogo in cui esistono meravigliosi corpi in movimento intrinsecamente portatori di senso, in cui «ce n'est plus l'âme qui prend un corps, c'est le corps qui prend un âme»⁸⁷; un insieme di forme perfette che, mosse da un fremito da esse generato e al tempo stesso capace di possederle, trovano risonanza nell'artista, nell'intellettuale, nell'uomo. «Voir quelqu'un réaliser un des vos rêves, une de vos pensées avec un éclat, un art auxquels vous ne pouvez espérer d'atteindre! Admirer un grand artiste, c'est s'incarner avec lui»⁸⁸. Gautier, insomma, costruisce, percepisce e quasi incorpora il composito corpo danzante del balletto, residuo, segno e artificio con cui egli mostra di avere quelle stesse «*affinités secrètes*» che, in un suo celebre «*madrigal panthéiste*»⁸⁹, legano in modo vago e indissolubile due sconosciuti che non possono fare a meno di diventare amanti poiché si riconoscono come appartenenti a un medesimo e remoto passato, quando due blocchi di marmo di un antico frontone, due perle nate dalle lacrime di Venere, due rose e due bianche colombe veneziane si sono disgregate per poi farsi corpo nelle loro labbra, nelle loro spalle, nei loro cuori e nei loro denti.

⁸⁴ Théophile Gautier, *Du beau dans l'art*, in *L'art moderne*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 151.

⁸⁵ *Ivi*, p. 161.

⁸⁶ *Ivi*, p. 151.

⁸⁷ *Ivi*, p. 155.

⁸⁸ «La Presse», 1° luglio 1844, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 161.

⁸⁹ Théophile Gautier, *Affinités secrètes*, in *Emaux et camées*, cit., pp. 26-28.