



GLI SPONSALI CONTROVERSI

*Musica e danza
nel convito delle arti*

a cura di *Maria Teresa Giaveri* e
Alessandro Pontremoli

CoSMo Comparative Studies in Modernism
n. 16 (Spring) • 2020

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Università di Torino

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Federico VERCELLONE, Università di Torino

JOURNAL MANAGERS

Chiara LOMBARDI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Alberto MARTINENGO, Scuola Normale Superiore, Pisa

Roberto MERLO, Università di Torino

Daniela NELVA, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Mauro BALESTRIERI, Raissa BARONI, Teresa BIONDI, Krizia BONAUDO, Rachele

CINERARI, Mattia CRAVERO, Emanuele GIANNASCA, Davide GIANTI,

Alessandro GROSSO, Valentina MONATERI, Salvatore RENNA, Gregorio TENTI

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Olaf BREIDBACH[†], Universität Jena

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Andrei BRONNIKOV, Independent Scholar, Amsterdam

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Melita CATALDI, Università di Torino

Remo CESERANI[†], Stanford University

Anna CHIARLONI, Università di Torino

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Cristina COSTANTINI, Università di Perugia

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Université Paris Nanterre

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Alberto MARTINENGO, Scuola Normale Superiore, Pisa

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Chiara SANDRIN, Università di Torino

Gianni Carlo SCIOLLA[†], Università di Torino

Chiara SIMONIGHI, Università di Torino

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi “Arti della Modernità”

c/o Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10124 Torino

<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO/>

e-mail: cosmo@unito.it

© 2012 Centro Studi “Arti della Modernità”

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

FOCUS I • MUSICA, DANZA E PENSIERO CRITICO

a cura di Alessandro Pontremoli

- 7 ALESSANDRO PONTREMOLI
Introduzione
- 9 ALESSANDRO PONTREMOLI
Danzare l'armonia
L'incontro tra musica e danza nelle corti italiane del XV secolo
- 23 ANNARITA COLTURATO
"Une partie essentielle du spectacle"
Il ballo nelle feste teatrali torinesi del secondo Settecento
- 37 SUSANNE FRANCO
Armonia in movimento
La genesi della danza libera di Rudolf Laban e le teorie musicali e pittoriche del suo tempo
- 55 PATRIZIA VEROLI, GIANFRANCO VINAY
42nd Street (1933)
Un musical cinematografico tra danza, musica e politica
- 71 EMANUELE GIANNASCA
Louis Horst
Danza e musica nel modernismo coreico americano

FOCUS II • SULLA CARTA SULLA SCENA: IL CASO SALOMÈ

a cura di Maria Teresa Giaveri

- 91 MARIA TERESA GIAVERI
Introduzione. *Itinerarium mentis in Herodiadem*
- 105 GUIDO PADUANO
L'arresto del tempo drammatico nella *Salomé* di Oscar Wilde
- 115 NADIA CAPRIOGLIO
Il mito di Salomè nella cultura russa
- 127 PATRICE MANIGLIER
Penser avec Salomé
Variantes d'un symbole, du mythe à l'opéra
- 139 LAURA COLOMBO
Les séductions de l'ailleurs, entre littérature, musique et danse

PERCORSI

- 173 PIERA GIOVANNA TORDELLA
Degas
L'altro volto della danza
- 187 ANNA RASTELLI
Schoenberg nel giardino di George
Il nuovo linguaggio musicale di Schoenberg nei Lieder del Libro dei Giardini Pensili op. 15
- 205 RITA MARIA FABRIS
Archivi a confronto per la ricerca sul teatro di danza nell'Ottocento
Sulle tracce di Carlo Blasis a Milano e di August Bournonville a Copenaghen
- 221 ELEONORA HOTINEANU
Transfigurations littéraires de la danse
Exemples roumains
- 237 ALESSANDRO METLICA
Il "prestigio" delle favole antiche
Proust e la festa barocca
- 249 MATTEO REI
"Vamos estoirar dentro de vinte minutos"
Il dialogo sulla estrema soglia nel teatro di Raul Brandão

POIESIS

- 261 ALBERTO RIZZUTI
Variabile Salome
Dialogo scenico con musica da Richard Strauss
- 301 JEAN-PIERRE GAUDIN
Salome fantasia
Variazioni pittoriche e critiche
- 319 THIERRY VAN EYLL
La jeune danseuse du temps des anges
L'Histoire

DOCUMENTI

- 341 SONJA SCHOONEJANS
Danse et littérature
- 349 VIOLA ZANGIROLAMI
Teatro sull'altipiano
Un'esperienza di Teatro Sociale e di Comunità tra le montagne etiopi

FOCUS I

MUSICA, DANZA
E PENSIERO CRITICO

a cura di Alessandro Pontremoli

ALESSANDRO PONTREMOLI

INTRODUZIONE

Una serie di circostanze favorevoli e di concomitanze culturali sono alla base della confezione di questo corposo numero di CoSMo.

Da un lato la proposta tematica del Festival MiTo Settembre Musica, tutto dedicato nel 2018 alla danza e al suo fondamentale legame con la musica; dall'altro l'uscita nello stesso anno del prezioso volume, curato da Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse* (New York: Routledge) ispirano il convegno *Gli sponsali controversi. Musica e danza nel convito delle arti*, organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Ateneo torinese il 17 settembre 2018.

Parte delle relazioni presentate nelle sessioni di quel convegno e il Dialogo scenico di Alberto Rizzuti sulla figura biblica di Salomè (la cui lettura pubblica degli attori Giulia Valenti e Stefano Moretti presso il Teatro Vittoria lo chiuse in maniera memorabile, con musica da Richard Strauss eseguita da Emanuele Groppo, flauto; Claudio Pasceri, violoncello; Claudio Berra, pianoforte) rifluiscono in questo numero di rivista assai variegato, arricchito da nuovi contributi scientifici via via aggregatisi, vuoi intorno al nucleo tematico principale (Focus I, *Musica, danza e pensiero critico*), vuoi intorno al mito Salomè, fino a comporre in maniera molto interessante e feconda un ulteriore Focus (II, *Sulla carta sulla scena: il caso Salomè*, curato e introdotto da Maria Teresa Giaveri).

La prima sezione, che mi compete più da vicino, analizza in progressione storica e con analisi di casi particolari la problematica emersa negli studi degli ultimi vent'anni — sia in ambito musicologico sia in quello degli studi di danza — che spinge nella direzione di una ricerca comparata e integrata nel campo dell'esperienza musicale e di quella coreutica, tanto sul versante della produzione quanto su quello della ricezione.

Il contributo di chi scrive, *Danzare l'armonia*, secondo una prospettiva di archeologia del sapere individua, nella letteratura musicale e coreica fra XV e XVI secolo, il momento storico in cui il costrutto culturale *danza-musica* emerge, per dar vita, a livello di pensiero e di episteme, a una relazione articolata, stabile e duratura nel tempo.

In continuità storica, il saggio di Annarita Colturato, *“Une partie essentielle du spectacle,”* analizza la ‘festa teatrale’ sabauda (metà del XVIII secolo) come uno strumento di organizzazione del consenso, una forma di spettacolo in grado di far emergere le pratiche rituali della corte, all'interno della quale il binomio *danza-musica* ricopre un ruolo costitutivo e strutturale.

Il portato armonico della tradizione occidentale ciclicamente ritorna nel Novecento, ma con segno rinnovato, come mette in evidenza il contributo di Susanne Franco

(*Armonia in movimento*). Uno dei massimi teorici della danza moderna, l'ungherese Rudolf Laban (1879-1950), esplora il concetto di armonia all'interno del ricco crogiuolo culturale a cavallo dei due secoli, in stretta relazione con la musica e la pittura. Il saggio indaga una teoria in divenire tra corpo, movimento e spazio, attraverso la disamina di pensieri frammentari e testi inediti, pubblicati da Laban in tempi e in lingue diverse.

Nel merito del felice connubio fra coreografia e musica, tipico del genere cinematografico del musical, entra il contributo a quattro mani di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay. Il caso studiato, *42nd Street* (1933), esempio di *backstage musical*, rappresenta un osservatorio particolare del momento politico e della svolta culturale, sul piano dello spettacolo, di un genere che seppe calibrare in una efficace miscela le faraoniche coreografie geometrizzanti di Busby Berkeley, la musica di Harry Warren, i testi di Al Dubin e le innovazioni tecnologiche del cinema di quegli anni.

Chiude la sezione il saggio di impostazione storiografica di Emanuele Giannasca sull'importante contributo che il musicista e compositore Louis Horst (1884-1964) diede alla definizione del modello americano di danza moderna. La ricerca si concentra in particolare sulla *dance composition*, disciplina istituita da Horst e da lui insegnata nei principali centri didattici di *modern dance*, dove le sue lezioni giocano un ruolo importante per la formazione di diverse generazioni di artisti.

Segue, come già si è accennato, una seconda sezione dedicata a Salomè, figura in cui si incarna — anzi si esalta — il tema della danza grazie a una lunga tradizione pittorica, poetica e musicale, qui indagata da studiosi di letterature e di filosofia.

Arricchiscono il numero i saggi della parte miscelanea della rivista (*Percorsi*) con interventi di Piera Giovanna Tordella sulla figura di Degas; di Anna Rastelli su Schoenberg; di Rita Maria Fabris sul confronto fra gli archivi dei coreografi ottocenteschi Carlo Blasis e August Bournonville, fra Italia e Danimarca; di Eleonora Hotineanu sui rapporti fra danza e sua trasfigurazione letteraria in ambito culturale rumeno; di Alessandro Metlica su Proust; di Matteo Rei sul teatro di Raul Brandão.

La parte rubricata *Poiesis* impreziosisce il volume accogliendo alcuni testi originali: il già citato Dialogo scenico di Alberto Rizzuti, *Variabile Salome*, preceduto da un'introduzione dell'autore che ne spiega i presupposti; le suggestioni pittoriche di Jean-Pierre Gaudin e quelle poetico-drammaturgiche di Thierry van Eyll.

La sezione *Documenti* chiude il numero con la trascrizione di una conferenza di Sonja Schoonejans su danza e letteratura; e la testimonianza di Viola Zangirolami su un'innovativa esperienza di Teatro Sociale e di Comunità in Etiopia.

ALESSANDRO PONTREMOLI

DANZARE L'ARMONIA

L'incontro tra musica e danza nelle corti italiane del XV secolo

ABSTRACT: The consolidated dance-music couple, so rooted in the tradition of Western dance to the present day, is a cultural construct that has its origins in the Renaissance, when for the first time in history dance is numbered among the Arts. The birth of specific dance treatises, which prescript a way of dancing for the hegemonic class, responds to the need to systematize a choreic style able to discipline the body, to provide it with features of social distinction, to reduce a physical practice through Art using words and musical notation and, finally, to leave a trace of a repertoire of choreographic compositions worthy of memory, some of which with its own musical accompaniment. The association between the two Arts reaches a point of great solidity in sharing of the measure (ethical and numerical) aimed at the aesthetic achievement of harmony.

KEYWORDS: Dance and Music in Fifteenth-Century; Dance Treatises in Renaissance; Dance-Music Notation; Dance and Memory; Dance and Archive.

Introduzione

Quando nel 1956 Merce Cunningham andò in scena con la coreografia *Suite for Five in Space and Time*, a proposito della quale lo stesso Cunningham scrisse: “This was one of the first dances where meter was completely abandoned, and we, the dancers had to rely on our own dance timing to guard the length of any phrase, and the timing of the complete dance,” (Vaughan 1997, 91; Copeland 2004, 151) il coreografo americano aveva già da più di un decennio cominciato a realizzare quella rivoluzione artistica, condivisa col compositore John Cage, che avrebbe portato studiosi, critica e pubblico ad attribuire a lui e alla sua opera il ruolo fondamentale di spartiacque all'interno della storia della danza occidentale.

La svolta, per così dire, contemporanea del modernismo coreico sarebbe da individuare proprio nella messa in discussione, da parte di Cunningham, di tutte le coordinate culturali e dei risvolti sociali dell'arte della danza. Ogni certezza storicamente acquisita venne infatti sottoposta a radicale revisione: il rapporto con lo spazio, coi luoghi deputati della messa in scena, la temporalità, il concetto stesso di tecnica, l'idea di coreografia, la produzione del senso, la relazione con la musica.

In particolare, il binomio danza-musica, solido portato della tradizione coreografica europea, subisce in quegli anni una decisa scissione, ideologicamente connotata dalla necessità di strappare la danza a una visione unicamente artistica e spettacolare.

Se sul versante della produzione creativa questa rivoluzione ha generato nel corso del Novecento e nel nuovo millennio una ricchezza di pratiche e di forme nell'ambito della coreografia, della performance e della multimedialità, parallelamente su quello della produzione discorsiva delle discipline scientifiche la relativamente recente nascita della coreomusicologia (Veroli, Vinay 2018, 1-6) ha messo in evidenza come la *pars destruens* cunnighamiana altro non sia stata che una strategia analitica per una complessa *visio construens* del rapporto danza-musica come di un *costrutto culturale*.

Ma dove affonda le sue radici tale costrutto? In quale momento, all'interno della storia culturale dell'occidente, emerge e si forma, a livello di pensiero e di episteme, questa relazione, così articolata, stabile e duratura da richiedere oggi di essere affrontata da un pensiero complesso in grado di muoversi con adeguata flessibilità e apertura al cambiamento nell'orizzonte della contemporaneità artistica?

Il presente contributo cerca di rispondere a questa domanda individuando nella temperie umanistica del XV secolo il momento della ri-nascita del concetto di danza come disciplina artistica. Nel Quattrocento un sapere pratico viene *ridotto ad arte* — in virtù di una coscienza storiografica allo stato nascente — in una trattatistica dedicata, in cui si sperimenta una nuova scrittura memoriale coreica in grado di innovare, parallelamente, la prassi della coeva notazione musicale mensurale. In questa prospettiva il costrutto danza-musica viene configurandosi sempre di più come la realizzazione formale della categoria estetica dell'*armonia*.

Depositi memoriali di prassi coreiche

Studiare lo spettacolo del passato implica necessariamente ricostruire la mappa delle relazioni che qualificano, nella loro concretezza, la presenza e la percezione di azioni simboliche in un determinato contesto (Guarino 2005, V-XI) e che si sono depositate in alcune *pratiche* e nelle relative e specifiche modalità della loro registrazione, trasmissione e archiviazione (Franco, Nordera 2008).

Nello specifico, per quel che attiene al nostro assunto, la pratica coreico musicale dei nobili delle corti italiane ed europee del XV secolo si affida a una progressiva archiviazione attivata da un processo di testualizzazione manualistico-trattatistica, che trova una sistemazione coerente nel corpus di fonti costituito dai trattati di danza manoscritti del XV secolo (Pontremoli 2011).

Questi testi (Pontremoli, La Rocca 1987), riconducibili a due maestri di danza della nobiltà italiana del Quattrocento, Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo (alias

Giovanni Ambrosio) da Pesaro, e a un cortigiano di professione, nonché *oratore*¹ umanista e provetto ballerino, Antonio Cornazano, appaiono particolarmente interessanti dal punto di vista storico, perché fissano fatti e rapporti fra soggetti, gruppi, istituzioni, in una *costellazione teatrale* (Baumbach 2015 e Baumbach 2016) che rivela pratiche di *memorizzazione* e *archiviazione* di un'ampia rete di condizioni.

Si tratta di “depositi di memoria attiva” (Guarino 2005, VII) che ci permettono di osservare processi di simbolizzazione e la loro azione modellizzante nei confronti della percezione del tempo, dello spazio, del corpo e delle relazioni comunitarie. Sono altresì l'esito dell'azione culturale della *riduzione ad arte* (Nordera 2008) della pratica del ballo, pratica che proprio a partire dal Quattrocento contribuisce a formalizzare comportamenti, atteggiamenti e modalità relazionali. I trattati di danza (Pontremoli 2016, 23-27) documentano, infatti, la trasformazione antropologica dell'uomo di potere da condottiero medievale a principe umanista e sanciscono la nascita della narrazione storiografica della danza come arte e disciplina attraverso una duplice fenomenologia: da un lato, al livello delle convenzioni sociali, con l'acculturazione delle forme della rappresentazione in riferimento alla lezione degli antichi; dall'altro con il cruciale passaggio dalla prassi del danzare alla sua transcodificazione in testi trattatistici, biografici e memorialistici (Pontremoli 2015, 87-103).

Il manuale di danza, insieme a moltissime altre *tracce* scritte, afferisce a un preciso *sistema cognitivo*, che anzitutto riguarda l'individuo, ma nondimeno ha sempre a che fare con un'attitudine collettiva, influenzata dal contesto e dalle abitudini di un'epoca, una società, una cultura delle quali tali abitudini sono, nel contempo, indici e segnali. L'influsso che questo sistema simbolico produce sulla percezione e sull'organizzazione del sensorio (del singolo e della comunità) determina gli strumenti mentali con i quali i soggetti organizzano le loro esperienze visive, uditive, relazionali, corporee (Baxandall 1978, 41-43). Non a caso, la necessità di rendere esteticamente percepibile l'assetto ordinato della società fa dei trattati di danza di quest'epoca strumenti, fra altri, per la comunicazione dello *status* e della condizione del nobile e del gruppo sociale della corte a cui appartiene.

La danza, così come emerge dall'ordine dei discorsi tracciati all'interno dei trattati, appartiene alla categoria di quelle *pratiche* che partecipano al processo di civilizzazione, alla cultura dell'autocontrollo e a una disciplina del corpo come incorporazione del potere (Pontremoli 2012). Di contro, tale insistenza per una regolamentazione e moralizzazione del processo creativo coreico mette in evidenza il potere difficilmente censurabile della danza di modellare i corpi e le loro identità, per reagire e resistere alle tendenze di una società disciplinare come quella rinascimentale (Franko 2009), che proprio per questo richiede una vigilanza particolare, dato che obbliga i soggetti a passare attraverso la standardizzazione e la cristallizzazione dei ruoli.

¹ Com'è noto la funzione diplomatica presso le corti straniere era assolta nel Quattrocento da fidati uomini di cultura, definiti *oratori* per la loro abilità nel risolvere le controversie con la parola e il discorso.

Le tre opere quattrocentesche incentrate sulla danza — tramandate da un certo numero di testimoni manoscritti e attribuite ai già ricordati Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro — non hanno precedenti nel loro contenuto, ma danno vita a una tradizione trattatistica che arriverà fino al Novecento. La loro importanza risiede nell'aver posto le basi per la nascita del concetto moderno di danza d'arte, vale a dire di una disciplina *liberale*, come quelle del trivio e del quadrivio, della quale vengono esplicitati i principi estetici, le peculiarità tecniche, le indicazioni pratiche, la relazione con la musica, il repertorio di coreografie.

Questi testi costituiscono un archivio, il deposito memoriale di una nuova pratica del danzare, caratterizzata da una precisa e definita disciplina del corpo, destinata solo agli esponenti di quella classe nobiliare urbana che vive a corte. Regole per esibirsi in sale signorili, in contesti festivi, dove il sapersi comportare secondo le regole del vivere civile rappresenta un marcatore differenziale di ceto.

Per riassumere: le tre opere sulla danza italiana di corte del Quattrocento assolvono a una o più funzioni culturali, che si possono enucleare come segue:

- dimostrare che la danza è un'arte liberale;
- legittimare le figure 'professionali' del ballerino e del maestro di danza, come precettore dei nobili;
- ridurre ad arte una pratica del corpo, attraverso la scrittura e la notazione, per lasciarne traccia e memoria;
- attribuire alla danza d'arte un valore educativo e terapeutico;
- contribuire alla mutazione antropologica dell'uomo di potere da condottiero a principe;
- partecipare attraverso il disciplinamento dei corpi alla costruzione del dispositivo di potere della società di corte.

Danza, cosmo e armonia

Nel *De arte saltandi et choreas ducendi* (Pd) di Domenico da Piacenza, il capostipite riconosciuto di una tradizione teorica della danza e di una pratica di insegnamento, il principio etico che regola l'atteggiamento del nobile in ogni attività, e a maggior ragione nella danza, è quello della *misura*, termine polisemico utilizzato per definire il *giusto mezzo* aristotelico non meno che la dote necessaria per poter affrontare la danza nella sua condizione di arte regolata dal numero.

Nella danza, e ovviamente nella musica, ma anche in ogni comportamento, la "mediocritade" (Pd, c. 2v) è misura generata da prudenza, acquistata con lunga esperienza per il raggiungimento dell'*armonia*: "Ma non sappiamo noi che la *mexura* è parte de prudentia et è ne le arte liberale? No sappiamo che la memoria è madre de la prudentia, la quale se aquista per lunga experientia? No sappiamo che questa virtù è parte de armonia e de muxicha?" (Pd, c. 2v).

La visione cosmica dell'armonia viene ripresa e perfezionata da Guglielmo Ebreo da Pesaro (Sparti 1993 e Sparti 2013), allievo di Domenico. Nell'impianto teorico del trattato *De pratica seu arte tripudii* (Pg e Pa), costruito come un dialogo socratico-platonico, l'armonia è l'origine della musica, che a sua volta è generatrice del movimento del corpo danzante:

Dal'harmonia suave il dolce canto,
 Che per l'audito passa dentro al cuore,
 Di gran dolceza nasce un vivo ardore,
 Da cui il danzar poi vien, che piace tanto (Pg, c. iiii).

Il testo di Guglielmo riprende le tesi aristoteliche di Domenico e le porta a compimento in una visione astrologico-numerologica di matrice neoplatonica, dove la teoria degli elementi primigeni si completa con quella umorale del corpo *commosso* dalla emissione musicale; e dove la teleologia del movimento coincide con l'armonia — ovvero il nodo d'amore ficiniano — come adeguamento di microcosmo al cosmo (Tarabochia Canavero 1999 e Tarabochia Canavero 2002, 475-492).

Guglielmo, nel suo trattato, fa derivare infatti la danza dalla musica, dopo aver narrato le origini storico mitologiche di quest'"arte intra le sette non [...] la minore annumerata:" (Pg, c. 2r)

La qual arte [la musica] [...] come scienza liberale se mostra sublime et alta [...] et quasi al'humana natura più che alchuna dell'altre aptissima e conforme, imperoché da quattro concordanti e principal voci formata e composta, alle nostre quattro principal compositioni corrispondente, porge ascoltando a tutti i nostri sensi singular conforto, quasi si chome ella fusse di nostri spiriti naturalissimo cibo (Pg, c. 2r). [...] Dalla qual [la musica] l'arte giocunda, el dolce effetto del danzare, è naturalmente proceduto; la qual virtute del danzare non è altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali, li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d'essa harmonia (Pg, c. 3v).

In base a quanto scrive Guglielmo, danza e musica condividono dunque ciò che il medico-filosofo a lui contemporaneo Marsilio Ficino definisce come *temperies* (Tarabochia Canavero 1995, 18-27). Secondo la fisica antica ogni ente nel mondo sublunare è composto da quattro elementi fondamentali, acqua, aria, terra, fuoco, da cui derivano quattro qualità: caldo, freddo, secco e umido. Tutte le cose sono pertanto formate dalla combinazione, in diverse proporzioni, dei quattro elementi e possiedono, di conseguenza, in vario grado, le quattro qualità.

Anche l'essere umano è di questa natura, ma la diversa mescolanza in lui degli elementi deve sempre mantenersi in equilibrio, in una *temperies*, appunto, senza la quale non può vivere in buona salute. Dentro il suo corpo si agitano quattro umori di diversa densità (sangue, flemma, bile gialla o collera, bile nera o melanconia), in ciascun uomo mesciati in modo tale che uno di essi prevalga, così da imprimere un *temperamento* peculiare. Tali umori possono subire alterazioni a causa di fattori accidentali e generare, di conseguenza, gli *spiriti*, da cui dipendono le attività umane.

Per la medicina rinascimentale (Arcangeli 2000, 3-30), quando si tenta di riportare terapeutamente gli umori al loro equilibrio originario bisogna tenere conto dello stretto rapporto che esiste tra il microcosmo-uomo e il macrocosmo-universo (Tarabochia Canavero 1999, 99-103). Nel *De Vita*, Ficino stabilisce infatti le corrispondenze tra le virtù dei pianeti e le proprietà di metalli, pietre, erbe, animali e uomini (Ficino 1995, III, 14: 235-238).

La musica e la sua armonia sono dunque un rimedio efficace per ristabilire le giuste proporzioni di elementi, umori e spiriti (II, 15: 167). Come sostiene Guglielmo Ebreo:

Quando per alchuno accidente manca in noi una di queste quattro sustanze principale chiamate elementi, de li quali siamo composti et formati, subito mancheria la propria vita. Et quando l'una parte fusse dall'altra discordante o superante, faria l'essere nostro divenire debile, dispiacevole et infermo, e ridurre la nostra composizione imperfetta. Et così similmente le quattro voci principali e formative della dolce melodia intrando per lo nostro audito, quando hanno le sue debite e misurate concordanze, porgeno ai nostri spiriti di singular dolceza una nuova e delectevole vita (Pg, c. 13r e v).

Se l'armonia musicale, data dal perfetto accordo delle voci, è in grado di risanare le infermità dell'uomo, la danza ha un potere ancora maggiore perché è una *dimostrazione* esteriore dei movimenti *spirituali* interiori.

La qual virtute del danzare non è altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali, li quali si hanno a concordare colle misurate e perfette consonanze d'essa harmonia, che per lo nostro audito alle parti intellective et ai sensi cordiali con diletto scende, dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali, chome contra sua natura richiusi, si sforzano quanto possano di uscire fuori e farsi in atto manifesti. Il qual atto da essa dolcezza e melodia tirato alle parti exteriori colla propria persona danzando si dimostra quello quasi con la voce e col'harmonia congiunto et concordante che [escie] dall'accordato e dolce canto, overo dall'ascoltante e misurato suono (Pg, cc. 3v-4r).

I *motti* del corpo sono legati a moti affettivi, perché alterazioni interiori provocano alterazioni esteriori generando una sorta di fisiognomica del movimento che si esplicita in un repertorio di composizioni coreografiche dotate di "fondamento di proposito" (V, c. 8r) — come sostiene Antonio Cornazano, il terzo dei nostri trattatisti e autore del *Libro dell'arte del danzare* (V) — una caratteristica che oggi definiremmo *struttura drammaturgica*.

Gli ballitti sono una composizione di diverse misure che pò contegnire in sé tutti gli nove movimenti corporei naturali, ordinato ciascun con qualche fondamento di proposito come pare della *Mercantia* e della *Sobria* che sono contrarie l'una dell'altra di sententia (V, cc. 7v-8r).

La musica ha la proprietà di ricreare la dimensione armonica dell'universo mettendoci in sintonia con lo spirito che lo pervade. Tuttavia, la danza ha un potere superiore, perché governa, domina e regola il moto, che è la caratteristica di ogni essere vivente e dell'universo stesso.

Le quattro voci principali et formative della dolce melodia, intrando per lo nostro audito, quando hanno le sue debite et misurate concordanze, porgeno ai nostri spiriti di singular dolcezza una nuova, et delecteno la vita, per la quale tutti a gioconda festa par che si commovano; et non solamente ai sani et lieti, ma etiandio ai corpi egri et infermi porge diletto et dolce piacere. Così, per lo contrario, se alchuna delle preditte voci fusse discordante dall'altre, et non havesse le debite misure, faria et renderia al nostro audito et ai spirti sensitivi un movimento et alterazione di dispiacere, in modo che quella dolcezza, che doveria porgere al cuore conforto et nutrimento per sua propria natura, si converte in rennescimento per la discordanza sua (Pg, c. 15v).

Danzare senza suono

La danza è dunque un'arte e una scienza, in cui si mescolano in maniera equilibrata elementi naturali e fattori accidentali, ma sono questi ultimi a renderla una pratica dilettevole. Nonostante all'inizio del suo testo Guglielmo consideri la danza un'emanazione naturale della musica, al punto da considerare pazzo chi pretenda di ballare senza l'accompagnamento del suono — “Volendo alchuno danzare senza suono o senza alcuna concordante voce, pensa che piacer seria, o che diletto porgeria a chi danzasse, ovvero a che ascoltasse! Certo nisuno. Anzi, più tosto dimostraria spiacevolezza et matteria, e cosa contra sua natura,” (Pg, c. 14r e v) — più oltre nella trattazione, del tutto inaspettatamente e in maniera contraddittoria con quanto già affermato, sostiene che l'incontro tra musica e danza non è una condizione naturale, bensì un fattore accidentale:

[La danza è] cosa naturale et accidentale sì chome di sotto intenderite. Et quanto alla prima parte di danzare senza suono, respondo che siando in un ballo otto o diece persone et ballando quelle coi passi concordatamente e misuratamente insieme senza suono è cosa naturale; et sonando doppo il sonatore e misurando et concordando quelli ballano i lor passi col ditto suono è accidentale. Essendo tal scienza di danzare cosa naturale et accidentale, adoncha è perfetta e meritamente commendativa (Pg, c. 17r).

Quello che Guglielmo vuole affermare è che la naturale interdipendenza tra la danza e la musica non trasforma l'una in ancella dell'altra, ma rende le due arti complementari perché, se pure diverse nella sostanza e nella forma, condividono la misura. I “commovimenti” interiori, che l'uomo traduce in atti esteriori, non hanno necessariamente come unico movente i suoni. Se rispetta un ordine naturale e costruisce con misura una peculiare armonia la danza è in sé autonoma e indipendente, sebbene in un contesto sociale essa non risulti immediatamente piacevole in assenza di un accompagnamento musicale.

Agisce in questo contesto un cambiamento di paradigma percettivo, messo in evidenza da Carlo Ginzburg (1998, 171-193) e richiamato recentemente da Marina Nordera (2018, 111-112):

Choreo-graphy here is indeed a matter of space and distance. As the historian Carlo Ginzburg demonstrates, knowledge is always built from a remote position because this is the only way in which one can grasp the difference between seeing with one's own eyes or seeing with the eyes of someone else. In particular, he observes a turn in the perceptual paradigm at work at the dawn of the Renaissance: If, for Augustine, the time of human history is a hearing time in which man has been immersed since the Quattrocento, "we are irresistibly drawn to translate Augustine's acoustic metaphors into visual metaphors that turn on distance and perspective" (112).

All'interno di questa nuova organizzazione prospettica del sensorio trova riscontro anche un'innovazione tecnica introdotta da Guglielmo, come esito della dialettica fra naturale e accidentale. L'esaltazione dell'artificio si traduce in una correzione stilistica del *motto* di Domenico: laddove quest'ultimo voleva un graduale e ondeggiato innalzarsi del corpo verso l'alto, il pesarese prescrive l'"aire," che comporta una postura alta e una prontezza di movimento immediata: "Imperoché, facendo alchuno nel danzare un sempio, o un dopio, o ripresa, o continenza, o scossi, o saltarello è di bigiugno fare alchuno aieroso relevamento e sorgere destramente nel battere di tempi, perché tenendoli bassi senza rilievo e senza aiere, mostraira imperfetto e fuori di sua natura il danzare, né pareria ai circostanti degno di gratia e di vera laude" (Pg, c. 8r).

La "maniera" di danzare rimane, tuttavia, la stessa e viene mantenuta la qualità stilistica del movimento indicata da Cornazano, e poi precisata da Guglielmo come *adombramento od ombreggiatura*:

Quando alchuno nell'arte del danzare facesse uno sempio overo un doppio, che quello secondo accade l'adorni et umbregi con bella mainiera; cioè che dal piè che lui porta il passo sempio o doppio infino ch'el tempo misurato dura, tutto se volti in quel lato colla persona et col piè sinistro o col diritto, col quale lui habia a fare il ditto atto adornato et umbregiato dalla ditta regula chiamata mainiera (Pg, c. 8v).

Scompare, invece, la qualità fisica dell'ondeggiare, che Domenico da Piacenza aveva tratteggiato ricorrendo alla metafora della gondola sul mare quieto. È in atto una mutazione estetica: la nuova accentuazione proposta da Guglielmo riguarda il procedere *aeroso* del movimento, ottenuto con un'esecuzione in prevalenza in *mezza punta* della maggior parte di quelli che la teoria definisce i "passi naturali."

Non più dunque la fluidità della cultura tardo gotica, in cui prevaleva una predilezione per le linee curve e morbide (Pontremoli 2006, 69-75), come quelle dei lunghi abiti femminili dotati di ampio strascico, ma razionalità misurata e frontalità di un corpo eretto e geometrizzante (Franko 2009, 53-77) che ora si muove — come sottolinea ancora Marina Nordera — "in environments where people were elaborating or getting used to a way of seeing through scopic regimes and cognitive paradigms in which the cultural construction of perspective vision was generated" (Nordera 2018, 111).

Assistiamo, nel giro di pochi anni, a quello che è stato definito un "radicale spostamento di pertinenza dalla natura all'arte" (Quondam 2007, 140). Ciò che era naturale per Domenico non lo è più per Guglielmo: quanto di artificiale può essere

aggiunto alla danza dall'abilità del danzatore contribuisce — a patto che non ecceda e che *sembri* naturale — a creare *grazia* e *armonia*, degne di lode da parte di chi osserva.

È da leggere in questo senso anche l'osservazione del Cornazano quando parla di una bellezza che l'arte coreica, rispettata in tutte le sue regole, procura al danzatore, indipendentemente dai doni di natura: “Servate le già dicte parti [vale a dire le regole del ‘perfecto dançare’: ‘memoria, misura, maniera, aere, diversità di cose, compartimento di terreno’ (V, c. 3v)] non è sì brutta donna che non possi apparir bella, né sì piccolo homo che non possi apparer grande e ciaschun d’ambi loro apto e legiadro” (V, c. 4v).

Le danze di Guglielmo, con le molte aggiunte presenti nei testimoni più tardivi della sua opera, comprese le composizioni di Lorenzo il Magnifico, contenute nelle tre copie di provenienza fiorentina del suo trattato (FL; FN; NY), non sono più le articolate coreografie di Domenico, che spesso nel disegno si ponevano nei termini dell'imitazione di ciò che è *naturale*.² Si tratta, per la maggior parte, di danze all'apparenza astratte e spesso ripetitive nei moduli spaziali.

Quante di queste coreografie sono effettivamente legate alla pratica coreica festiva? Alcune di esse, come ad esempio le bassedanze *Cupido*, *Lauro* e *Venus* (attribuite a Lorenzo il Magnifico), *Reale*, potrebbero non aver avuto una destinazione pubblica e sociale, ma una finalità per così dire privata, legata a un significato magico ed esoterico, suggerito dallo stesso concetto, così contraddittorio in Guglielmo, del danzare senza suono. Perché l'Ebreo insiste tanto su questo aspetto, così distante dalla dimensione della prassi? Intende forse suggerire che esiste una forma di danza senza musica? A mio parere esisteva un tipo di danza *muta* e si trattava o di una pratica magica e rituale, propria di circoli chiusi, come ad esempio la ficiniana Accademia neoplatonica fiorentina; oppure di una prescrizione terapeutica, che ci si poteva somministrare per proprio conto, con l'ausilio di un aiuto di memoria. Scopo di una tale danza sarebbe stato quello di generare un moto armonico e ben misurato, in grado di assecondare il movimento universale dei cieli, per accordarsi allo spirito del mondo, recuperare all'uomo la forza per intervenire in modo magico all'interno della natura e ristabilire quell'equilibrio di salute fisica e mentale garantito dal temperamento degli umori. Se la musica *mundana* di boeziana memoria non era udibile dall'uomo, la danza che cercava di armonizzare il moto umano con quello del cosmo non poteva che essere muta, movimento puro regolato dalla misura.

Notazione mensurale e danza misurata

Nella danza di corte del XV secolo l'armonia si realizza attraverso un processo di intima connessione fra i principi musicali e quelli coreografici, che, come abbiamo visto, la trattatistica sintetizza nel concetto di misura, questa volta non più e non solo nel suo significato etico, ma in quello tecnico di movimento regolato dal numero: “Vogliando ti

² Si pensi, ad esempio a balli come *Anello*, *Giloxia*, *Mercantia*, *Sobria*, *Tesara*.

imparare e cavare el constructo de questo zentille mestiero, lui dice che el fondamento de questo sie *mexura*, la quale *mexura* tutte *presteze* e *tardeze* secondo *muxica*" (Pd, c. 1v).

Fra le caratteristiche costitutive dell'arte della danza la misura, sia in relazione allo spazio (misura del terreno), sia in relazione al tempo, è uno dei principi regolatori irrinunciabili, perché, agli albori dell'età moderna, è alla base del disciplinamento del corpo danzante, dell'insegnamento coreico e della conservazione e archiviazione, verbale e musicale, delle coreografie. Affinché i movimenti del singolo possano armonizzarsi con quelli degli altri danzatori e con la musica eseguita dai musicisti, è necessario che ci sia accordo sulla suddivisione del tempo e sulla scansione ritmica dello stesso.

I tre testi principali (Pd; Pg; V) e i testimoni manoscritti secondari (S; M) — questi ultimi riportano antologicamente brani tratti dal testo di Domenico e da quello di Guglielmo — contengono, nella parte definita la "pratica," un repertorio di composizioni coreografiche di varia attribuzione e riconducibili ai due generi del *ballo* (o *balletto*) e della *bassadanza*. Il cortigiano Antonio Cornazano, che rappresenta il punto di vista del fruitore diretto di questi balli, mette in evidenza come alcuni di essi fossero all'epoca più apprezzati di altri e come qualche composizione fosse addirittura passata di moda, soppiantata da coreografie più recenti (V. c. 28v). Di questo ricco repertorio solo alcune coreografie sono accompagnate, in quattro degli esemplari manoscritti (Pd; Pg; V; Pa), dalla notazione musicale mensurale, modalità di registrazione scritta dei suoni e della loro durata, utilizzata comunemente, proprio negli stessi anni, nelle partiture della musica polifonica.

Le linee melodiche conservate sono tutte relative al genere dei balli, ad eccezione di tre *tenores* per così dire 'generici,' riportati unicamente da Cornazano, per accompagnare l'esecuzione delle *bassedanze*.

La tradizione della scrittura mensurale della musica (Apel 1984, 93-134; Busse Berger 1993) è basata sull'idea di unità di *tempo*, corrispondente alla nota chiamata *breve*. Il tempo è detto perfetto o imperfetto se viene suddiviso rispettivamente in tre o in due *semibrevis*. Ciascuna *semibrevis* subisce poi una *prolazione* che è detta maggiore se ternaria, minore se binaria.

Le misure delle danze si adeguano al sistema mensurale, ma in modo originale.³ Quello che i trattati propongono è, infatti, un nuovo approccio alla notazione musicale, che, pur nel rispetto delle convenzioni coeve, presenta una modalità di scrittura molto più vicina alla prassi esecutiva della danza: al servizio, insomma, della memoria corporea del ballerino e del coreografo.

³ Non è possibile in questo contesto dar ragione del complesso impianto mensurale elaborato all'interno della trattatistica di danza del XV secolo. Si rimanda per un approfondimento a Pontremoli, La Rocca (1987, 110-129) e alla bibliografia indicata in nota 4.

Come ha messo in evidenza un lungo dibattito fra musicologia e coreologia,⁴ riattivatosi in anni recenti,⁵ l'innovazione del sistema e le apparenti contraddizioni teoriche tra i diversi maestri di danza in relazione alle misure, ai rapporti proporzionali che ne stabiliscono velocità esecutive differenti, alla modalità di combinarle virtuosisticamente fra loro, non si devono — come alcuni hanno sostenuto⁶ — a carenze nelle competenze musicali dei trattatisti,⁷ ma hanno origine da una impostazione corporea delle scansioni ritmiche. Descrizione verbale delle coreografie, musica e sua scrittura mensurale non aderiscono astrattamente a un sistema più o meno standardizzato,⁸ ma vengono incontro alla finalità della memoria del danzatore, come dimostra lo spostamento dell'attenzione notazionale dalla suddivisione teorica del tempo alla sua effettiva scansione ritmica nella danza, vale a dire alle così dette *botte*, le unità che corrispondono ai *motti* (movimenti) dei piedi del ballerino sul terreno.

Privilegiando la componente del ritmo come pratica prioritaria del corpo danzante, quanto prescritto dalla teoria della notazione mensurale viene piegato così a una nuova scrittura e a una registrazione musicale più vicina alla dimensione della prassi coreica.

Conclusioni

Come abbiamo cercato di dimostrare, il consolidato binomio danza-musica, messo in discussione da Merce Cunningham nel secolo scorso, ma così radicato nella tradizione della danza occidentale ancora fino ai nostri giorni, è un costrutto culturale che ha le sue radici nel Rinascimento, quando la danza viene annoverata fra le arti. La nascita di una trattatistica specifica con caratteristiche di prescrizione nei confronti del modo di danzare della classe egemone risponde all'esigenza di sistematizzare uno stile coreico in grado di disciplinare il corpo, di fornirgli tratti di distinzione sociale, di ridurre ad arte una pratica fisica attraverso la parola e la notazione mensurale e, infine, di lasciar traccia di un repertorio di composizioni coreografiche degne di memoria, alcune delle quali con

⁴ Il termine *coreologia* non è qui utilizzato in riferimento alla cinetografia di Rudolf Laban o alla scrittura della danza ideata da Rudolf Benesh, ma a una disciplina scientifica venuta enucleandosi nel corso degli ultimi trent'anni come filologia del corpo danzante e delle sue tracce storiche (Nocilli, Pontremoli 2010; Nevile 2015).

⁵ Si veda: Busse Berger 1985, 1-28; Nevile 1993, 116-128; Nevile 2004, 158-159; Lo Monaco, Vinciguerra e Cruickshank 2005, 51-78; Lo Monaco, Vinciguerra 2015, 431-448.

⁶ Sparti 1984, 189; Sparti 1986, 348-352.

⁷ Come ho dimostrato altrove (Pontremoli 2011, 46-54) l'estrazione 'borghese' di Domenico da Piacenza non mette in discussione il contenuto rigoroso del suo trattato, costruito come una lezione universitaria medievale in 'volgare' ad uso dei tecnici e scritta probabilmente da quello che oggi chiameremmo un *Ghostwriter*, presumibilmente un letterato ferrarese di formazione aristotelica.

⁸ Non condivido l'opinione di Marina Nordera (2018, 111-112) quando sostiene che, all'interno dei trattati, la descrizione verbale delle danze sia totalmente indipendente dalla musico-grafia. A mio parere è proprio in questo contesto della trattatistica quattrocentesca che notazione musicale e notazione verbale si influenzano a vicenda al punto che la scrittura mensurale/proporzionale acquisisce un nuovo significato 'corporeo' all'interno del medesimo sistema di riferimento teorico.

il proprio accompagnamento musicale, per una trasmissione che non sia più unicamente affidata a processi di sola imitazione corporea in presenza.

Il sodalizio fra le due arti raggiunge un punto di grande unità nella condivisione della *misura* (etica e numerica) finalizzata al raggiungimento estetico dell'*armonia*, costruito culturale di derivazione platonica che avrà una fortuna di lunga durata all'interno dello spettacolo occidentale moderno (Tarabochia Canavero 1999).

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

- Pd: BNF, *f. ital.* 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* (ca. 1450).
 V: BAV, Cappon. 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare* (I redazione perduta, 1455; II redazione, 1465).
 Pg: BNF, *f. ital.* 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii* (1463).
 Pa: BNF, *f. ital.* 476, Giovanni Ambrosio (*alias* Guglielmo Ebreo da Pesaro), *De pratica seu arte tripudii* (ca. 1471-1474).
 FL: BMLF, *Antinori 13* (1510).
 FN: BNCF, *magl.XIX.88*.
 NY: NYPL, (S) *MGZMB-Res. 72-254.
 M: Modena, Biblioteca Estense, *cod. ital.* 82 (*a.J.94*).
 S: Siena, Biblioteca Comunale, *L.V.29*.

Letteratura critica

- APEL, W. 1984. *La notazione della musica polifonica. Dal X al XVII secolo* [1962]. Firenze: Sansoni.
 ARCANGELI, A. 2000. "Dance and Health: The Renaissance Physicians' View." *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 18/1: 3-30.
 BAUMBACH, G. 2015. "Attraversare i confini. Studi di storia dei teatri: Il caso di Lipsia come esempio di una prospettiva metodologica." *Il castello di Elsinore* 72: 109-125.
 BAUMBACH, G. 2016. "Attraversare i confini. Studi di storia dei teatri: Theaterwissenschaft, Teatralità e Theatergefüge." *Il castello di Elsinore* 73: 91-104.
 BAXANDALL, M. 1978. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], eds. M.P. Dragone, P. Dragone. Torino: Einaudi.
 BUSSE BERGER, A.M. 1985. "The Relationship of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance." *Early Music History* 5: 1-28.
 —. 1993. *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*. Oxford: Clarendon Press.
 COPELAND, R. 2004. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York & London: Routledge.
 FICINO, M. 1995. *Sulla vita* [1489], ed. A. Tarabochia Canavero. Milano: Rusconi.
 FRANCO, S., NORDERA, M. (eds.). 2008. *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino: UTET Università.
 FRANKO, M. 2009. *La danza come testo. Ideologie del corpo barocco* [1993], ed. P. Veroli. Palermo. L'Epos.
 GINZBURG, C. 1998. *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli.
 GUARINO, R. 2005. *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*. Roma-Bari: Laterza.

- LO MONACO, M., VINCIGUERRA, S. 2015. "Transitions between Musical Measures in 15th-Century Italian Dances." *Early Music* 43/3: 431-448.
- LO MONACO, M., VINCIGUERRA, S., CRUICKSHANK, D. 2005. "The 'passo doppio' and the 'contrapasso' in the Italian 'balli' of the Fifteenth Century: Problems of Mensuration and a Conjectural Reconstructio." *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 23/1: 51-78.
- NEVILE, J. 1993. "The Performance of Fifteenth Century Italian Balli: Evidence from the Pythagorean Ratios." *Performance Practice Review* 6/2: 116-128.
- . 2004. *The Eloquent Body: Dance and Humanistic Culture in Fifteenth-Century Italy*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2015. "Decorum and Desire: Dance in Renaissance Europe and the Maturation of a Discipline." *Renaissance Quarterly* 68/2: 597-612.
- NOCILLI, C., PONTREMOLI, A. (eds). 2010. *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*. Roma: Aracne.
- NORDERA, M. 2008. "La réduction de la danse en art (XV^e-XVIII^e)." In P. Dubourg Glatigny, H. Vérin (eds.). *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, 269-291. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- . 2018. "Is Choreo-graphy a Matter of Time or Space? For an Epistemology of Perception through Dance Notation History." In P. Veroli, G. Vinay (eds.). *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, 107-121. London & New York: Routledge.
- PONTREMOLI, A. 2008. "La danza di Domenico da Piacenza fra spettacolarità gotica e teatralità umanistica." In M. Lacchè (ed.). *Il mondo cortese di Gentile da Fabriano e l'immaginario musicale. La cultura musicale e artistica nel Quattrocento europeo e la sua riscoperta in epoca moderna e contemporanea*, 57-76. Roma: Aracne.
- . 2011. *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e 'buone maniere' nella società di corte del XV secolo*. Macerata: Ephemera.
- . 2012. *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*. Bari: Edizioni di Pagina.
- . 2015. "Danza e trasformazione culturale nella Milano del Quattrocento. Il signore della corte da cavaliere a gentiluomo." In C. Kirschstein, A. Charton (eds.). *Pezzi chiusi. Geschichten, Konstellationen, Reflexe*, 87-103. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- . 2016. "Il trattato di danza in Italia fra XV e XVII secolo." In F. Porticelli (ed.). *A passo di danza. La cultura coreica nel Fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, 23-33. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- PONTREMOLI, A., LA ROCCA, P. 1987. *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*. Milano: Vita & Pensiero.
- QUONDAM, A. 2007. *La conversazione. Un modello italiano*. Roma: Donzelli.
- SPARTI, B. 1984. "Music and Choreography in the Reconstruction of Fifteenth-Century Balli: Another Look at Domenico's Vercepe." *Fifteenth Century Studies* 10: 177-194.
- . 1986. "The 15th-Century 'balli' Tunes: A New Look." *Early Music* 14/3: 346-357.
- (ed.). 1993. *Guglielmo Ebreo of Pesaro: De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. Oxford: Clarendon Press.
- . 2013. *Dance, Dancers and Dance-Masters in Renaissance and Baroque Italy*, eds. G. Giordano, A. Pontremoli. Bologna: Piretti.
- TARABOCHIA CANAVERO, A. 1995. "Introduzione." In M. Ficino, *Sulla vita*, 18-27, ed. A. Tarabochia Canavero. Milano: Rusconi.
- . 1999. *Vorrei parlarti del cielo stellato. Un viaggio tra filosofi e poeti, letterati e artisti, alla scoperta dell'armonia*. Milano: Simonelli.
- . 2002. "Lo strano nodo." In F. Botturi, F. Totaro, C. Vigna (eds.). *La persona e i nomi dell'essere. Scritti di filosofia in onore di Virgilio Melchiorre*, 475-492. Vol. 1. Milano: Vita e Pensiero.

VAUGHAN, D. 1997. *Merce Cunningham: Fifty Years, Chronicle and Commentary*, ed. M. Harris. New York: Aperture.

VEROLI, P., VINAY, G. 2018. "Introduction: Choreomusicology between Interdisciplinarity and 'Complexity.'" In P. Veroli, G. Vinay (eds.). *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, 1-16. London & New York: Routledge.

ANNARITA COLTURATO

“UNE PARTIE ESSENTIELLE DU SPECTACLE”*Il ballo nelle feste teatrali torinesi del secondo Settecento*

ABSTRACT: From *La vittoria d'Imeneo*, staged at the Teatro Regio in June 1750, by Giuseppe Bartoli and Baldassare Galuppi, to the moment when the striking French events of the end of the century upset the international chessboard, the *festa teatrale* was the genre most often used in Turin for commemorative events. *Feste teatrali* were used to solemnize the visits of foreign princes and sovereigns as well as celebrate the dynastic ties that the Savoy monarchy managed to forge with the main European courts through music. A representation of sovereignty and an instrument of consensus par excellence, this type of opera is a fertile ground for those who intend to study curial politics and its ritual practices; from a theatrical and musical point of view, it also offers many ideas for investigation, one of which concerns the constitutive and structural role of dance.

KEYWORDS: 18th-Century *Feste teatrali*; 18th-Century Ballet; 18th-Century Opera; *La vittoria d'Imeneo* (G. Bartoli, B. Galuppi, 1750); 18th-Century Turin.

“Les ballets font une partie essentielle du spectacle.” È il 1770 e la frase si deve non a Francesco Algarotti, costretto ad ammettere qualche anno prima che la “gente” andava “perduta” per quello che a lui pareva nient’altro che “un saltar disonesto” e “un capriolare sino allo sfinimento” (1755, 21); non al Metastasio, per il quale le opere serie erano divenute “una noiosa appendice degli spettacoli teatrali” e i cantanti, avendo rinunciato all’espressione degli affetti, si erano ridotti a grattare l’orecchio del pubblico e a “servir d’intermezzo a’ ballerini,” capaci invece di rappresentarli, quegli affetti, e di “insinuarsi nel cuore” degli spettatori;¹ nemmeno si deve a Stefano Arteaga, che pure, negli anni Ottanta, avrebbe definito il ballo “quasi parte essenziale del melodramma italiano” (1783-1788, vol. 2, 196-197).

A vergarla, la frase di apertura, fu un ministro degli Affari esteri sabauda, Carlo Adalberto Flaminio Raiberti, impegnato — nel 1770, appunto — a far sì che Jean Dauberval, coreografo e ballerino di punta dell’Opéra di Parigi, sotto contratto a Torino per il carnevale 1770-71, avesse il permesso di trattenervisi sino all’aprile successivo per

¹ Metastasio 1943-1954, vol. 3, 1065 (lettera ad Antonio Bernacchi; Vienna, 15 settembre 1755) e vol. 5, 125 (lettera ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte; Vienna, 16 dicembre 1771).

collaborare allo spettacolo previsto in occasione del matrimonio fra la nipote di Carlo Emanuele III di Savoia, Giuseppina, e il futuro Luigi XVIII di Francia.²

Un ministro in campo per l'ingaggio di un ballerino. Forse non servirebbe altro per attestare la passione per la danza che, specie con l'arrivo di Cristina di Francia, sorella di Luigi XIII e moglie nel 1619 di Vittorio Amedeo I di Savoia, contraddistinse la corte sabauda, capace di assimilare ed elaborare la lezione del *ballet de cour*, immortalandone gli esiti in un *corpus* di codici che si chiude con il *Lisimaco* di Cristoforo Ivanovich e Giovanni Maria Pagliardi allestito nel 1681 in vista delle nozze (poi sfumate) tra Vittorio Amedeo II e l'infanta del Portogallo:³ uno dei primi drammi per musica rappresentati a Torino, che proprio in virtù dell'inclinazione per la danza fu arricchito, e snaturato, da un prologo encomiastico, interventi di cori e *entrées* affidate a professionisti e cortigiani; una sorta di sigillo all'incompatibilità fra *ballet de cour* e dramma per musica e al tempo stesso il segno della "perplessa perifericità" della capitale sabauda rispetto a un mercato operistico altrove già rigoglioso (Bianconi 1991, 294).

La passione per l'arte coreica non si esaurì nemmeno dopo il superamento delle perplessità e la resa incondizionata al melodramma. Quando, nel 1727, quaranta esponenti delle più aristocratiche famiglie del Regno di Sardegna diedero vita alla Società dei Cavalieri, che fino al tramonto del secolo gestì la vita teatrale torinese per conto dei sovrani, uno dei primi intendimenti riguardò proprio l'istituzione di una scuola di ballo capace di alimentare il professionismo del settore. E la danza ebbe sempre una funzione centrale nelle strategie del sodalizio, che mantenne nutrite compagnie di ballerini e profuse le migliori energie per far calcare il palcoscenico di corte ai coreografi e ai ballerini più in vista della scena internazionale: sforzi premiati nel caso di Vestris, Angiolini, Dauberval, Hus, Pitrot, Lany e Gallet, a fronte di assenze significative come quelle di Noverre e di Le Picq, che nello scusarsi di non essere mai in condizione di accettare un ingaggio scriveva nel 1773 — ma la tara sull'adulazione di rito è d'obbligo — di aver sempre desiderato il giudizio di un pubblico che passava per essere uno dei più competenti della penisola.⁴ Torino fu una delle non numerose piazze teatrali italiane in cui ai drammi per musica si abbinarono tre balli anziché due (l'ultimo dei quali spesso in forma di ciaccona o di ballo nobile); i libretti d'opera diedero precocemente risalto al nome del coreografo e del musicista e ospitarono dettagliate descrizioni dei balli, talvolta pubblicate come libretti autonomi, in qualche caso bilingui

² Lettera scritta il 20 ottobre 1770 da Raiberti a Filippo Francesco Maria Ferrero della Marmora, ambasciatore sabauda a Parigi; Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie politiche per rapporto all'estero, Lettere Ministri, Francia*, m. 211 ("s'agissant d'un Spectacle où le Roi et la Famille Royale interviennent, et dont les Ballets font une partie essentielle").

³ Per la localizzazione dei tredici codici conservati a Torino, e una sintetica bibliografia ad essi relativa, cfr. Colturato 2006, 169-178, 238-239. Sul quattordicesimo e ultimo dei codici conosciuti (*Il carnevale languente*), conservato in una collezione privata, cfr. Arnaldi di Balme, Varallo 2009, 98-100.

⁴ Torino, Archivio Storico della Città, Collezione IX, vol. 8, *Ordinati*, 208, 21 luglio 1773 ("J'ai toujours désiré avec ardeur d'être jugé par un public, qui passe avec justice pour le plus célèbre de l'Italie").

(lo furono, ad esempio, in italiano e francese, quelli di alcune creazioni di Sébastien Gallet).⁵

Cahusac scriveva nel 1754 che la danza era stata “intimement unie” alle *tragédies-lyriques* di Quinault, costituendone “une portion essentielle” (1754, vol. 3, 54); negli anni Ottanta — come si è anticipato — Arteaga l’avrebbe considerata “quasi parte essenziale” del melodramma italiano. Lo “spectacle” al quale alludeva il ministro Raiberti nel 1770, tuttavia, non era una *tragédie-lyrique* o un dramma per musica, bensì una festa teatrale: genere encomiastico per eccellenza cui, nella capitale sabauda come altrove, si faceva ricorso specie per celebrare fastosamente le nozze di qualche membro della casa reale o per onorare i visitatori illustri di passaggio in città; genere che, a prescindere dal ventaglio di opzioni praticabili, non solo — in forza della sua alterità — era al riparo dalle discussioni sulla liceità di integrare il ballo all’azione dell’opera (uno dei temi su cui si accapigliavano intellettuali e letterati della penisola), ma proprio alla danza e al suo portato spettacolare riconosceva un ruolo costitutivo e strutturale.⁶

Lo riconosceva da sempre; con esiti — anche a voler limitare lo sguardo al principale palcoscenico torinese e al secondo Settecento — significativi e, almeno in un caso, assai singolari.

Ci riferiamo alla *Vittoria d’Imeneo*, andata in scena al Teatro Regio il 7 giugno 1750 per celebrare il matrimonio del futuro Vittorio Amedeo III con la figlia di Filippo V di Spagna, Maria Antonia Ferdinanda, e suggellare in musica la fine delle ostilità fra due dinastie che nella recente Guerra di successione austriaca avevano combattuto su fronti opposti: festa teatrale in cui Giuseppe Bartoli, professore di eloquenza italiana e di lettere greche all’Università di Torino, e autore del libretto, fallì il tentativo di tenere l’incensiere lontano dal naso dell’incensato — per dirla con il Metastasio⁷ — e nondimeno concepì un lavoro che, pur nella modestia del risultato artistico, costituisce un documento di grande interesse alla luce del dibattito sull’opera in musica, e sul rapporto fra azione coreutica e drammaturgia operistica, che agitava gli ambienti culturali del tempo.⁸

Convinto del fatto che l’*Eneide* fosse “una perpetua allegoria, sotto la quale si spiega[va]no le vicende della Repubblica Romana” e che di simili allegorie abbondassero molti poeti greci e latini,⁹ Bartoli scelse di sviluppare l’encomio intorno a quello che, non senza discordanze e lacune, “molti antichi Autori” avevano posto “tra i

⁵ Cfr. *Descrizione de’ balli* [1779], *Descrizione de’ balli* [1780]. Sul ballo al Teatro Regio nel Settecento si vedano fra l’altro Bouquet 1976, Basso 2016, Pappacena 2019.

⁶ Sulla festa teatrale e la bibliografia a essa relativa cfr. tra l’altro Colturato, Merlotti 2011, Yordanova, Maione 2018.

⁷ Metastasio 1943-1954, vol. 3, 265 (lettera al fratello Leopoldo; Vienna, 22 gennaio 1746).

⁸ Su Bartoli (Padova, 1717-Parigi, 1788), allievo di Domenico Lazzarini a Padova, successore di Girolamo Tagliacozzi nell’ateneo torinese dal 1745 al 1763, Regio antiquario e direttore del Museo dell’Università dal 1751 al 1773, eletto a Parigi fra i quaranta immortali dell’Académie Française, si vedano fra l’altro Paravia 1842; Vallauri 1846, vol. 3, 127-131, 136-137; Moretti 1964. Sui festeggiamenti per il matrimonio e sulla *Vittoria d’Imeneo* cfr. in particolare Viale Ferrero 1980, 180-187; Viale Ferrero 1986; Colturato 2012, 25-30; Basso 2016, vol. 2, 865-873; Colturato 2018, 363-367.

⁹ Metastasio 1943-1954, vol. 4, 270-271 (riferito in una lettera a Tommaso Filippini; Vienna, 6 settembre 1762).

più memorabili fatti d’Alessandro il Grande,” cioè il matrimonio con la “bellissima e virtuosissima principessa Rossane” ([1750]b). Nel libretto, il Macedone sbaraglia a Filippi i popoli ribelli della Sogdiana, ma resta appunto vittima del fascino di Rossane, figlia del re dei Battri sconfitti. Imeneo e Venere, scesi dall’Olimpo, cercano di distrarlo dalla dedizione alle armi e alle lettere, di piegarlo all’amore e farlo convolare a nozze. Il piano è ostacolato da Marte e Urania, che stringono un patto e promettono a Imeneo, figlio di Urania, di accondiscendere alle eventuali nozze di Alessandro solo nel caso — impresa ritenuta impossibile — si trovi una candidata che ne sia degna. Riconosciute in Rossane tutte le qualità richieste, Giove sancisce la vittoria d’Imeneo, che celebra la concordia fra Venere e Marte e l’unione di Alessandro e Rossane.

Considerato l’intreccio, non stupisce che il tasso di drammaticità sia lungi dal minare la funzionalità rituale e insidiare il primato della componente allegorica, tanto marcata da suggerire all’autore, tutt’altro che allergico alla piaggeria, di rinunciare alla *Licenza* finale.¹⁰ A scorrere l’avviso *A’ leggitori* pubblicato in apertura di libretto, e il testo poi intonato da Baldassare Galuppi (reduce dalla fortunata collaborazione con Goldoni nell’*Arcadia in Brenta* ma noto in quegli anni soprattutto come compositore ‘serio’), colpiscono piuttosto gli echi delle dispute intellettuali del tempo, il tentativo di indicare una via per la rigenerazione dell’opera in musica, la singolarità del progetto concepito, la miriade di spunti suggeriti — sembra di poter aggiungere — più dalle giornate trascorse in biblioteca che dalle serate passate a teatro:¹¹ un approccio tutto letterario destinato, nel passaggio dalla carta alle assi del palcoscenico, ad uscire malconco (una “disastrosa provincia” nella quale pochi potevano inoltrarsi “senza rompersi il collo,” il genere drammatico),¹² eppure meritevole di essere esaminato nei suoi aspetti salienti.

Per cominciare, Alessandro e Rossane, “scarsa, imperfetta immagine” di Vittorio Amedeo e Maria Antonia Ferdinanda (III/7), vennero interpretati non da due cantanti ma da due ballerini (Pierre Aubry e Louise-Madeleine Lany), mentre ad impersonare gli dèi dell’Olimpo furono tre dei più quotati virtuosi della scena internazionale (Imeneo/Gaetano Majorana, *Caffarelli*; Urania/Giovanna Astrua; Marte/Anton Raaf) e l’amante (poi moglie) del citato ministro Raiberti (Venere/Teresa Mazzola).

Da un lato, dunque, Bartoli volle forse liberarsi dall’impaccio umanistico di far cantare un personaggio storico, impaccio di cui i librettisti si erano sbarazzati sin dal secolo precedente ma che, ancora una dozzina d’anni dopo *La vittoria d’Imeneo*, avrebbe fatto dire a un intellettuale con il quale Bartoli condivideva le simpatie

¹⁰ L’encomio, che pervade l’intero testo e su cui non è il caso di soffermarsi in questa sede, è scoperto specie nell’unico recitativo obbligato del lavoro (“Ah non parlar...,” III/7), affidato a Urania prima del tripudio conclusivo per il “fausto, e degno, / d’alme, e di pregi innesto” (Bartoli [1750b]). La sola festa teatrale torinese a prevedere una *Licenza* fu *L’Aurora* (libr. Giandomenico Boggio, mus. Gaetano Pugnani), andata in scena al Regio il 2 ottobre 1775 (Boggio [1775]).

¹¹ “Il sig. abate Giuseppe Bartoli [...] ha assunto qui più materia di quello, che convenientemente digerire potesse,” sentenziò a proposito della *Vittoria d’Imeneo* un anonimo articolista delle *Novelle letterarie* (1750, col. 619).

¹² Metastasio 1943-1954, vol. 4, 481 (lettera a Tommaso Filipponi; Vienna, 28 luglio 1766).

illuministe che “i trilli di un’arietta” non stavano “così bene in bocca di Giulio Cesare, o di Catone” come in quella “di Apollo, o di Venere” (Algarotti 1763, 18). Costruì quindi “il viluppo” e “lo scioglimento” della “favola” sulle relazioni e gli affetti di un gruppo di personaggi mitologici che, grazie alla poesia (capace di rendere visibili “gl’interni combattimenti dando persona a chi non la ha”), esprimevano sia “ciò che [agitava] l’animo” di Alessandro, sia la loro stessa “agitazione:” *La vittoria d’Imeneo*, recita d’altronde il titolo del libretto, che dimentica l’eroe macedone e si limita a citare i nomi dei cantanti trascurando quello dei ballerini; *Imeneo e Venere*, appunto semplicemente Galuppi sulla partitura autografa conservata alla British Library.

Il trionfo d’Imeneo su Marte e Urania era “l’unica azione” del componimento, precisava l’autore. Che, sempre nell’avviso, aggiungeva:

Sarebbe stato impossibile, che tale azione oltre all’esser una d’un solo, in un solo giorno avvenuta, ed intera, fosse stata grande, verisimile, e maravigliosa, quando alle Deità che la promovono, o se le attraversano, io avessi dato qualità differenti da quelle con cui Omero, Virgilio, e i più rinomati antichi e moderni dipinsero le Deità medesime, o somiglianti. [...] Il luogo in cui essa siegue, è la campagna vicina alla nuova città di Filippi, e la città stessa.

D’altro canto — ansioso di mettere a tacere quanti, scettici circa la sua statura di studioso e letterato, avevano sconsigliato a Carlo Emanuele III di affidargli una prova tanto cruciale per la rappresentazione della sovranità sabauda — Bartoli non volle limitarsi a fornire una di quelle, pur raffinatissime, “fanfaluche” metastasiane imperniate sulla contesa dei numi¹³ e, per accrescere la spettacolarità e rendere più ambizioso il lavoro, decise di inserirvi grandi *tableaux* con cori e balli: espediente non nuovo, specie nelle varie declinazioni d’oltralpe (tradizionalmente propizie a sfruttare l’affinità tra linguaggio corale e coreutico), ma inconsueto sulle scene italiane del 1750 e reso particolarmente interessante dall’ansia esplicativa dell’autore.

I balli che dividevano “come in tre parti tutta l’azione,” sottolineava infatti il letterato,

sono inseparabilmente connessi con la medesima. E affinché con maggiore chiarezza venisse compreso il fatto, o l’affetto che debbono significare, si sono verisimilmente introdotte persone le quali a coro cantando nel tempo che i danzatori ballano a coro, meglio spieghino con la voce le cose principali accennate da essi col gesto. In somma ho tentato di riunire le Sorelle bene spesso divise, facendo sì che la Poesia, la Musica, la Pittura, e la Danza dirette in questa occasione senza violenza ad un solo fine, mostrassero la dipendenza loro da un solo principio.

Poco importa che, in coda, Bartoli facesse riferimento a una circostanza di natura pratica, cioè al fatto che l’“incorporamento del ballo con l’azione” giovasse anche a non oltrepassare “il prescritto limite allo spettacolo” (due ore o poco più, aveva ordinato il

¹³ Metastasio 1943-1954, vol. 3, 769 (lettera a Farinelli; Vienna, 16 dicembre 1752). Bartoli tentò di cimentarvisi, con motivi encomiastici simili a quelli sviluppati nella *Vittoria d’Imeneo*, in un altro lavoro per le nozze tra il futuro Vittorio Amedeo III e Maria Antonia Ferdinanda, *Le tre dee riunite*, componimento drammatico cantato a Madrid con la musica del maestro della cappella di corte sabauda Giovanni Antonio Giaj (Bartoli [1750a]).

sovrano, probabilmente pensando al calore da sopportare in teatro). Le parole dettate in precedenza la dicono lunga sulle riflessioni suscitate dall'acceso dibattito sull'opera e sulla sua pretesa candidatura a erede — in quanto restauratrice della perduta unità di parola, azione e musica — dell'antica tragedia. La dicono lunga sulle domande che lo studio del teatro antico e la frequentazione di scritti come le *Réflexions critiques* dell'abbé Dubos (nuova ed., 1733, 265-295) dovevano aver sollecitato in merito alla necessità di una corretta comprensione dei gesti nella pantomima (problema che, da lì a qualche anno, si sarebbe posto in modo nevralgico). La dicono lunga, ancora, sul desiderio di legittimazione culturale nutrito dall'autore nonché, forse, sull'aspirazione a proporre un esperimento che, libero dall'obbedienza alle leggi del mercato in virtù della commissione regia e della circostanza eccezionale, potesse offrirsi come modello di teatro in musica rigenerato.¹⁴

Certo non erano sfuggiti a Bartoli gli scritti di quei colleghi — Crescimbeni, Muratori e Gravina, per fare qualche nome — che avevano stigmatizzato la disinvoltura con cui il teatro musicale trattava regole, decoro e verosimiglianza, deplorato quanto la poesia fosse divenuta “dannosa ministra di più dannosa musica” (Gravina 1715, 6) e rilevato come la forza educativa dell'antica tragedia avesse lasciato il posto alla “quiete deliziosa, e contenta” procurata dall'arte musicale, l'unica a possedere “il segreto importantissimo del separar l'anima da ogni umana cura” per lo spazio di tempo “in cui le note possono trattenerla” (Martello 1715, 199).

Né dovevano essere estranei a Bartoli il concetto di “idea comune” da cui — stando a un passo di Gian Vincenzo Gravina — le arti imitative dipendevano tanto che, alterandola, si sarebbero alterate tutte (“e particolarmente la musica, dall'alterazione della poesia si cangia, come dal corpo l'ombra;” 1715, 71); o il “même principe” cui Charles Batteux aveva ricondotto le arti sulla scorta metodologica dei “vrai Physiciens” (ma, per il filosofo francese, il principio unificatore e il fine comune a cui tendono le arti non impedisce che i versi di un libretto siano — come già per Martello — “comme des coups de force qu'on donne à l'expression musicale, pour la rendre d'un sens plus net & plus intelligible” e “dans ce point de vue” vadano giudicati; 1746, I-II, 286-287).

Quanto alla danza e alla pantomima, l'erudito librettista aveva probabilmente letto Boulenger, Michel de Pure, Ménestrier, Calliachi o d'Aubignac e, nutrito com'era di interessi antiquari, divorato i volumi di *Mémoires* pubblicati dall'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, nel primo dei quali il musicografo Pierre-Jean Burette aveva firmato due contributi “pour servir à l'histoire de la danse des anciens,” persuaso “qu'une connoissance exacte des routes qu'[avaient] tenues les Grecs & les Romains,

¹⁴ A questo proposito si legga quanto scritto una dozzina d'anni più tardi da Algarotti nell'*Introduzione* all'edizione livornese del suo *Saggio sopra l'opera in musica*: “Al presente il teatro è in mano d'impresarij, che non altro cercano se non trar guadagno dalla curiosità, e dall'ozio di pochi cittadini [...]. Sino a tanto che non mutino le cose, inutile è ogni discorso, ogni desiderio è vano. E come mutar potriano, salvo se nella corte di un qualche principe caro alle Muse presiedesse al teatro un abile direttore, in cui al buon volere fosse giunta la possa? Allora solamente saranno i virtuosi sotto regola e governo, e noi potremmo sperare a' giorni nostri di veder quello che a' tempi de' Cesari, e de' Pericli vedeano Roma, ed Atene.” (1763, 11-12).

pour conduire certains Arts au point d'excellence" non sarebbe stata inutile per portare a perfezione quelle contemporanee (1717, 94).

Alcuni dei temi presenti nei *Mémoires* di Burette (1717) — l'avallo degli antichi alla concezione della danza come "véritable imitation" che, al pari delle altre arti, si propone di rappresentare "au naturel les diverses actions des hommes" e dipingere "par des gestes mesurés les différentes passions qui les agitent" (99); la deferenza verso il *De saltatione* di Luciano di Samosata ("qu'on doit regarder plutôt comme une apologie ou même comme un éloge de cet exercice, que comme un ouvrage didactique;" 94-95) — erano già stati sviluppati al di fuori dei circoli accademici, nei luoghi dove la danza si praticava, oltre a studiarla dal punto di vista storico (Weaver 1712). Variamente declinati, erano poi divenuti capisaldi di una produzione saggistica nella quale nomi familiari a Bartoli si erano mostrati sempre più attenti all'arte di Tersicore: nella citata edizione delle *Réflexions critiques*, uscita quattordici anni dopo la prima, l'abbé Dubos aveva ritenuto di dedicare alla pantomima una parte aggiuntiva e fatto cenno all'"essai de l'art des pantomimes anciens" proposto agli ospiti del Castello di Sceaux nel 1714 durante il quarto atto dell'*Horace* di Corneille (musica di Jean-Joseph Mouret) per dare "une idée de leurs représentations" più precisa di quella ricavabile dalle pagine dei libri (1733, 289); e, fra le belle arti, l'autorevole e già ricordato Batteux aveva elencato, dopo musica poesia pittura e scultura, proprio l'"art du geste ou la danse" (1746, 6).

Fuor di speculazione accademica, che la danza e la pantomima garantissero l'apprezzamento del pubblico era poi un fatto assodato. "Concertate un balletto. Ognun ne gode, / ognuno se ne intende; / non fa pianger, non secca e non offende," avrebbe fatto dire il Metastasio a Silango, "giovane cinese ritornato dal viaggio d'Europa:" personaggio assente nella prima versione delle *Cinesi* del 1735 e aggiunto in quella del 1753 a dirimere l'ironica e deliziosa gara fra dramma per musica, pastorale e opera buffa, non senza aver ricevuto l'ammonimento che "qui [in una città della Cina molto 'viennese'] non siamo / su la Senna o sul Po."¹⁵

L'abbondanza di stimoli, il desiderio di stupire gli spettatori, l'ambizione di fornire un contributo alla rigenerazione dell'opera in occasione di una delle massime cerimonie della liturgia politica e curiale si incagliarono in prima battuta nella vocazione poetica sfortunatamente limitata del librettista. "Rinunziate alle Muse, che elle già hanno rinunciato a voi" — avrebbe scritto una ventina d'anni dopo Vittorio Alfieri nella farsa *I poeti* a proposito dell'*Epponina*, tardo cimento di Bartoli in campo tragico — "l'immaginare non è il vostro lotto, fareste milioni di versi senza mai essere Poeta" (cit. in Mattioda 1999, 95). Quanto all'attitudine per il teatro, anche un critico meno malevolo farebbe fatica a considerare *La vittoria d'Imeneo* all'altezza delle istanze programmatiche del suo autore: proprio a partire dall'"incorporamento del ballo," principale oggetto di interesse di questo contributo a scapito di altri aspetti che pure

¹⁵ "Può dir qualcuno: / 'Novità nella scelta io non ritrovo,'" avrebbe commentato la sorella di Silango, Lisinga, invitando purtuttavia a far volare "il piede in lieti giri;" Metastasio 1943-1954, vol. 2, 344, 353. Nel 1735 l'azione teatrale era stata commissionata al poeta cesareo proprio per servire d'introduzione a un ballo cinese.

meriterebbero attenzione (ad esempio il ruolo del coro, chiamato, sull'onda della fascinazione per il teatro antico, a dar voce alla/e collettività).¹⁶

Sebbene connessi all'azione e non genericamente destinati ad accrescere il tasso di spettacolarità (come gli autonomi balli di pastori, giardinieri, marinai ecc. abbinati ai drammi per musica delle stagioni di carnevale), gli inserti coreutici sono infatti previsti, al pari di quanto era spesso avvenuto nell'opera secentesca, in coda alle parti in cui si articola la festa teatrale.

Al termine della prima, dopo il vittorioso assedio al fortino dei Sogdiani ad opera dell'esercito di Alessandro, si susseguono un primo "corpo di ballo" (sei Sogdiane che, "liete per la somma clemenza con cui veggonsi trattate dal vincitore," danzano "a coro" con sei capitani macedoni), il ballo di una coppia di contadini e, sopraggiunto il "pomposo corteggio" di Rossane, un secondo "corpo di ballo," un ballo nel quale Alessandro e la principessa "manifestano reciprocamente l'ammirazione" destatasi nel loro animo, quello di un'altra coppia e il tripudio finale. Per meglio spiegare "con la voce le cose principali" accennate dai danzatori "col gesto" — intendimento, come si ricorderà, espresso dal librettista nell'avviso *A' leggitori* — un coro di dodici seguaci del condottiero sottolinea di volta in volta il contento generale per la cessazione delle ostilità, l'apprezzamento dei vinti per il vincitore, lo stupore collettivo per la bellezza e le virtù di Rossane.¹⁷

Ambientata in un tempio dedicato a Ercole, la seconda parte si chiude con i cori intonati da sacerdoti e sacerdotesse durante la cerimonia di ringraziamento per la vittoria, con un primo "corpo di ballo," un ballo dei due giovani incapaci di nascondere "il veemente amore" che li accende, quello dei loro seguaci.¹⁸ Il contesto rituale permette ai coristi di evocare in chiave pedagogica il *topos* del bivio tra Virtù e Piacere e di ricordare allo sposo — anche a quello che dal palco reale assisteva allo spettacolo — che "giunto ad Onor si vide / Amor sovente ir seco:" connubio, ed equilibrio, fra cuore e ragione che qualche anno più tardi avrebbe ispirato al Metastasio, ancora in occasione di un evento nuziale e dinastico, una delle feste teatrali più fortunate dell'epoca.

Nella terza e ultima parte della *Vittoria*, la "pompa trionfale del vincitore Imeneo" convoca i protagonisti nella reggia di Alessandro e mescola esercito vincitore e popoli

¹⁶ Si vedano su questo gli spunti interpretativi presenti in Viale Ferrero 1986, 308-309. Quanto alla fascinazione per il teatro antico, sappiamo che Bartoli si cimentò fra l'altro in una traduzione in volgare della *Poetica* di Aristotele (Paravia 1842, 136).

¹⁷ Contratti e quietanze confermano che, come riportato dal libretto, i coristi furono dodici, e altrettanto attento fu Bartoli circa i ballerini (tre coppie: i citati Aubry e Lany; Pierre Bodin e Louise Joffroy; Domenico Lenzi e Anna Tagliavini-Lenzi) e i figuranti (dodici); Torino, Archivio Storico della Città, Collezione IX, voll. 3 (*Ordinati*, 115-126), 23, 85; *Carte sciolte* 6188, 6192, 6193. Sui ballerini e sul coreografo Claude Le Comte, come loro dimenticato dal libretto, cfr. Pappacena 2019. Le carte d'archivio attestano fra l'altro l'impiego di bande militari, presumibilmente chiamate a suonare sul palcoscenico la "pacifica sinfonia" di strumenti a fiato che segna la fine dell'assedio (I/5), il "lieto concerto" che accompagna la cerimonia nel tempio d'Ercole (II/6), il "suon di crotali, e flauti" prodotto dai seguaci di Bacco (II/7), gli eventuali segnali militari.

¹⁸ "Pocchia ballano due loro seguaci: quindi altri due. All'ultimo si danza a coro, mentre a coro in questa forma si canta," recita la didascalia.

sconfitti, cittadini, deità e figure allegoriche. Tenuti sino a quel momento distinti,¹⁹ i due livelli — quello storico degli amori e delle vittorie del condottiero e quello mitologico delle contese e delle ruggini fra gli dèi, quello di Filippi sotto assedio e quello dell'Olimpo con Giove e la sua corte, quello dei ballerini dimenticati dal libretto e quello dei cantanti di grido — si incontrano infine qui, per onorare gli “Sposi reali” Alessandro (Vittorio Amedeo di Savoia) e Rossane (Ferdinanda di Borbone).

Come si desume da questa stringatissima sintesi, non si danzava solo per danzare,²⁰ ma si esprimevano passioni e rappresentavano azioni, pur se esili e di fatto risucchiate dal contesto cerimoniale. Tuttavia i balli non erano davvero “incorporati;” tant'è che la partitura autografa di Galuppi è priva della musica per cori e danze (forse commissionata a un maestro locale) e quella che, a c. 1, il compositore definisce non a caso *Cantata a 4.o.* si presenta come un lavoro per tre soprani, un tenore e orchestra standard (oboi, corni, archi e cembalo) costruito — fatta eccezione per un duetto, un recitativo obbligato e il breve coro “Te di palme, te di rose” eseguito in chiusura dai quattro cantanti — sulla consueta successione di recitativi semplici e arie *da capo/dal segno*, peraltro non sempre poste a fine scena, com'era invece abitudine nell'opera in musica.²¹

Una sostanziale indifferenza nei confronti dello sforzo prescrittivo cui Bartoli si costrinse redigendo didascalie gestuali e sceniche minuziosissime²² mostrarono pure i fratelli Galliani alle prese con l'ideazione delle scene, poi incise da Jacques-Philippe Le Bas per il libretto uscito dai torchi della Stamperia Reale. Né le cose dovettero andare diversamente in teatro, se il 14 marzo 1750 il professore confessava a Giuseppe Gennari (cit. in Paravia 1842, 69, nota 60):

La mia salute non è ottima, ma il torto è mio. Ben v'apponete che queste reali nozze m'occupino di presente. Non potete immaginarvi quanto sia grande l'imbroglione. Pure ubbidisco al re volentieri. Il componimento drammatico di Madrid [*Le tre dee riunite*] fu un nulla rispetto alla festa teatrale che

¹⁹ Rare le eccezioni: in I/2 Marte si rivolge a uno dei Macedoni accampati, con macchine ed elefanti, sotto la rocca difesa dai Sogdiani per farsi portare lancia e scudo e, accorgendosi della presenza di un estraneo (il non riconosciuto Imeneo), chiede ai soldati di catturare e punire l'“audace;” in III/7 Venere, “che viene per aria sul carro guidato dalla Pace, e tirato da' cigni,” chiama a sé Alessandro “nel mentre ch'egli passa da un atrio all'altro” del suo palazzo.

²⁰ “On ne danse que pour danser,” avrebbe scritto invece Cahusac a proposito degli *opéras-ballets* di Antoine Houdar de La Motte (1754, vol. 3, 154).

²¹ Al termine dell'aria “Alma grande al trono eletta” (I/2), Marte “vuol partire” ma è trattenuto da Imeneo; non prevedono il congedo del personaggio neppure “Va: chi son io rammenta” (I/3), “Rispondi, favella” (II/2) e “Di spavento già smania l'altera” (III/6; Urania “nel partire incontra Marte, e torna indietro”). Su questi e altri aspetti del libretto e della partitura cfr. Colturato 2012, 25-30, e Colturato 2018, 363-367.

²² Sulle didascalie, altro bersaglio del sarcastico Alfieri a proposito dell'*Epponina* (Mattioda 1999, 93-94) si veda ad esempio la scena I/3, nella quale le scaramucce fra Venere e Marte prevedono, nel giro di una manciata di versi, queste didascalie: “Con grande turbazione,” “Con serietà,” “Affettuosamente,” “In atto grave,” “Con isdegno,” “Adirata,” “Con gravità,” “Sdegnata;” e poco oltre, nella stessa scena: “Parlando a Venere [Marte] adocchia Imeneo con turbamento,” “Nel seguir Marte [Venere] fa cenno ad Imeneo, che confidi in lei.” Cfr. anche le scene II/5 (“[Marte] Si porta alla destra del tempio, e va cercando Venere con ansietà,” “Tornato nella scena dice fra sé,” “Si porta alla sinistra con impazienza come sopra,” “Torna nella scena agitatissimo”) e III/3 (“[Venere] Parte. Quest'ultimo verso è sentito ancora da Urania sopravvenuta in quel mentre”).

per Torino ora vo formando, coll'obbligo di diriger tutti e musici e ballerini e pittori. Questo e il venturo sono i due mesi della maggiore fatica: e tuttavia non ho ommesso cosa alcuna quanto all'Università, benché volessero dispensarmivi.

Non occorre essere dotati di una fantasia particolarmente sbrigliata per immaginare le reazioni che dovettero suscitare negli artisti (su tutti il capriccioso *Caffarelli*, noto per il pessimo comportamento in scena) l'erudizione e la pedanteria di Bartoli, il suo proposito di avere — da autore del testo — il controllo complessivo dello spettacolo (tema caro, fra gli altri, al Metastasio, ad Algarotti e Cahusac). Senza poter contare sulla puntuale intermediazione della Società dei Cavalieri, fra l'altro, giacché il sodalizio, irritato dall'imposizione regia al momento della commissione del libretto, e sentendosi in compenso minacciato dalle intenzioni del librettista di chiedere lumi ogniqualvolta lo ritenesse necessario, aveva stabilito che l'incauto professore se la vedesse direttamente con il coreografo e gli addetti ai lavori.

Stando alle cronache e agli introiti delle venti recite, in ogni caso, quella che lo stesso Bartoli avrebbe bollato l'anno successivo come “cosa assai tenue” (Paravia 1842, 70, nota 62) incontrò il favore del pubblico. Il quale, per applaudire nuovamente una festa teatrale al Regio, dovette però attendere oltre vent'anni; e furono anni cruciali e di profondo rinnovamento, per la storia dell'opera e del ballo teatrale.

Basta sfogliare libretti e partiture delle feste teatrali rappresentate fra il 1771 e il 1789²³ per accorgersene, per rendersi conto delle risposte che — ferme restando la funzionalità encomiastica e la saldatura ideologica fra scena e platea — strutture musicali e dispositivi drammaturgici messi a punto (anche nella capitale sabauda) in seno alla coeva produzione seria e ‘riformata’ furono in grado di dare ad alcuni dei problemi che Bartoli si era posto senza riuscire a offrire una soluzione men che goffa.

Gli effetti che i diversi contesti celebrativi ebbero sulla scelta dei soggetti e dei modelli, sull'assetto drammatico, sulle modalità d'intonazione e la morfologia dei brani musicali delle feste teatrali torinesi degli anni Settanta-Ottanta, hanno già sollecitato riflessioni su cui non è il caso di tornare (Blanchetti 2011, Colturato 2012, Colturato 2018). Qui, in chiusura, l'attenzione va piuttosto al ruolo che la danza ebbe in alcuni di questi lavori, al contributo richiestole per raggiungere quei picchi di spettacolarità che tali occasioni, più di altre utili alla rappresentazione della regalità e alla costruzione del consenso, esigevano per esibire magnificenza e potere a beneficio di un pubblico scelto e internazionale. A prescindere — sia precisato in margine — dalla costante presenza di

²³ Questi i lavori cui si allude: *Issea* (libr. Vittorio Amedeo Cigna Santi, mus. Gaetano Pugnani; 8 aprile 1771), *L'Aurora* (Giandomenico Boggio, G. Pugnani; 2 ottobre 1775), *Il trionfo della Pace* (Cesare Oliveri, Francesco Bianchi; 16 aprile 1782), *Bacco ed Arianna* (C. Oliveri, Angelo Tarchi; 20 maggio 1784) e *Demetrio a Rodi* (G. Boggio, G. Pugnani; 2 maggio 1789). Per i libretti cfr. Cigna Santi [1771], Boggio [1775], Oliveri [1782], Oliveri [1784], Boggio [1789]. Le partiture manoscritte sono conservate, nel caso dell'*Issea*, alla Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda di Lisbona (parte I) e presso la Fundação da Casa de Bragança (Museu-Biblioteca da Casa de Bragança) di Vila Viçosa (parte II); dell'*Aurora*, all'Ajuda di Lisbona e alla Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma (parte I); del *Trionfo della Pace*, all'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Torino e all'Ajuda di Lisbona; di *Bacco ed Arianna*, alla Biblioteca del Conservatorio “Paganini” di Genova; del *Demetrio a Rodi*, alla Biblioteca Nacional de Portugal.

balli più o meno analoghi eseguiti nell'intervallo fra le due parti in cui si articolavano le feste e al termine degli spettacoli.

Rispetto al singolare impianto congegnato da Bartoli, le feste teatrali di questi anni presentano una struttura più in linea con le consorelle allestite altrove in simili circostanze; del resto, la stesura dei libretti era affidata non a professori universitari in cerca di notorietà ma a poeti meno refrattari ai prodotti di 'mestiere' e le partiture portavano la firma di compositori al corrente della produzione italiana ed europea.

Assente nelle due feste a soggetto storico-militare (*Il trionfo della Pace*, 1782; *Demetrio a Rodi*, 1789), che puntano su una spettacolarità fatta di abbattimenti, marce, trionfi, masse corali e dispiegamento di grandi mezzi orchestrali, la danza assume in quelle a soggetto mitologico (*Issea*, 1771; *L'Aurora*, 1775; *Bacco ed Arianna*, 1784) una funzione rilevante e un ruolo strutturale: specie nelle prime due, in virtù dell'azione ridotta, del coinvolgimento di un coreografo e ballerino come Dauberval e fors'anche dell'ispirarsi a due fortunate *pastorales héroïques* e dell'occasione data dai matrimoni fra principi di Casa Savoia e dei Borboni di Francia, storicamente devoti a Tersicore.

Sia *l'Issea* sia *L'Aurora* si aprono con *tableaux* in cui massa corale e compagnia di ballo danno vita ad articolate scene collettive.

Nel caso dell'*Issea*, terminata la sinfonia, ai presenti si scopriva una scena pastorale "tutta ingombrata" da ballerini (ventotto, includendo due primi ballerini e due primi grotteschi) e coristi (ventiquattro) intenti a celebrare una festa in onore d'Imeneo (lo spettacolo coronava i festeggiamenti per le nozze di Giuseppina di Savoia e il futuro Luigi XVIII, ricordiamo per inciso). Subito s'intrecciava un "allegriissimo ballo" — recita il libretto — e le voci cantavano "intanto" un coro che Gaetano Pugnani, il compositore più in vista della corte sabauda, intonò in 3/4 (*All.o spiritoso*) anziché — come ci si sarebbe attesi sulla scorta della "generale contradanza" citata (forse genericamente) dal librettista — nel tempo binario che di norma caratterizzava questa danza: la più in voga del momento, quella che anche a Torino si praticava a corte e che, nei balli "sans étiquette," sostituiva il più formale e cerimoniale minuetto.²⁴

Ancor più protagonista è il ballo nella scena del sonno che coglieva la svenevole *Issea* poco prima dello scioglimento. Con un espediente caro specie al teatro transalpino (basti pensare all'*Atys* di Lully o alla *Circé* di Desmarest), a quel punto gli spettatori vedevano infatti i sogni della ninfa dormiente incarnarsi nei corpi dei danzatori: prima i *Sogni infausti* poi i *Sogni felici* condotti da Apollo (che ama *Issea* sotto le mentite spoglie del nobile pastore Licida), sogni ai quali Pugnani destinò due *Balli* che occupano una ventina di pagine proprio nel cuore del manoscritto della seconda parte della festa. All'*All.o spiccato* dei *Sogni infausti* (3/4, Mi bemolle maggiore), nervoso nei

²⁴ Difficile non pensare alla celebre scena del ballo nel finale primo del *Don Giovanni* mozartiano, con Don Giovanni e Zerlina che eseguono una contradanza mentre la coppia nobile Don Ottavio-Donna Anna danza un minuetto (e Leporello e Masetto un *Deutscher Tanz*). Anche se la suggestione finisce qui: nulla di meno ipotizzabile, a corte, di tre orchestre che sovrapponevano tre ritmi diversi (2/4, 3/4, 3/8), con effetti di sgretolamento non solo dell'architettura musicale ma dell'immagine di stabilità, coesione sociale e armonia ai piedi del trono.

ritmi e drammatico nell'uso di intervalli ampi e nelle inquietudini armoniche, il musicista contrappose un più danzante *And.e amoroso* dei *Sogni felici* (tempo e tonalità uguali, flauti in luogo dei precedenti oboi, oltre ai consueti corni, archi e basso), concluso da una sezione in tempo binario caratterizzata da una melodia soave e avvolgente: una di quelle pagine durante le quali anche gli spettatori più indisciplinati zittivano; forse una di quelle cui Dauberval attinse per alcune delle sue ultime creazioni di Bordeaux.²⁵

Attento e silenzioso fu probabilmente il pubblico anche quattro anni più tardi, all'apertura del sipario dell'*Aurora*, con una "vasta selva" percorsa da viali che lasciavano scorgere un "Palagio Reale di campagna" e, nel mezzo, uno splendente gruppo di nuvole su cui troneggiavano Amore e Imeneo e sotto il quale campeggiava, a beneficio degli spettatori eventualmente sordi all'encomio, "un'Aquila avente in bocca alcuni gigli." Dopo la sinfonia, l'esordio pastoral-venatorio mescolava del resto, in un articolato complesso formale, ingredienti di sicuro effetto: una *musette*, danza che anche a Torino aveva goduto di una certa fortuna²⁶ e che Pugnani interpretò con un *Andante* (6/8, Fa maggiore) opportunamente cantilenante e contraddistinto da un dispiegamento di fiati (flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni) chiamati a rendere l'effetto dell'assente cornamusa; poi un coro di ninfe e pastori, un duetto di Amore e Imeneo, ancora un coro di pastori e pastorelle, un *Allegro* di caccia in funzione realistica (*All.o*, 6/8, Mi maggiore) — probabilmente apprezzato dai presenti, partecipi di un contesto curiale di cui la caccia era espressione assai significativa — e un festoso *Rigaudon* per soli archi (2/2, Mi maggiore) al dileguarsi della folla e all'arrivo di Titone in preda ai tormenti d'amore per la ninfa Elisa (che il principe non sa essere la dea Aurora sotto mentite spoglie).

Il risalto dato agli inserti coreutici, peraltro introdotti in funzione più decorativa che drammatica, e il ricorso a spettacolari scene di massa — oltre ai solisti e al coro, erano previsti una coppia di ballerini seri, una di primi grotteschi, una "terza coppia," sei "ballerini ne' concerti" e sedici figuranti — non garantirono il successo dell'*Aurora*, le cui recite furono interrotte prima del previsto a causa della disaffezione del pubblico. Le stesse feste teatrali, del resto, erano destinate a non sopravvivere a lungo, vittime dei mutamenti in atto in seno all'opera post-metastasiana e del tramonto dell'*Ancien Régime*, dei cui simboli e delle cui pratiche erano state perfetta emanazione e rispecchiamento.

Sulle scene torinesi, tuttavia, le parole del ministro Raiberti non hanno mai smesso di suonare vere e "les ballets" hanno continuato a costituire "une partie essentielle du spectacle," a dimostrazione di un amore per la danza che ha attraversato epoche, generi e stili: un amore che la presenza nelle istituzioni cittadine di raccolte librerie preziose

²⁵ Cfr. *Le page inconstant* (2 ottobre 1786; con brani di Grétry, Monsigny, Philidor, Jommelli, Paisiello e altri), *Psyché* (16 febbraio 1788; Jommelli, Gluck, Haydn, Sacchini, Rameau ecc.), *Momus vaincu* (5 settembre 1789; Haydn, Gluck, Jommelli, Traetta, Grétry ecc.); cfr. Guest 1996, 373, 377, 390.

²⁶ Cfr. i tre tomi manoscritti della *Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro di Torino con la spiegazione de' medemi e gli nomi de' compositori* (1748-1762; Roma, Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia).

come quelle intitolate ad Alberto Testa e a Gianni Secondo testimonia ogni giorno (Colturato 2006, 90-91, 132-133; Porticelli 2016).

BIBLIOGRAFIA

- ALGAROTTI, F. 1755. *Saggio sopra l'opera in musica*. Venezia: Giambattista Pasquali.
- . 1763. *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno: Marco Coltellini.
- ARNALDI DI BALME, C., VARALLO, F. (eds.). 2009. *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*. Catalogo della mostra (Torino, 7 aprile-5 luglio 2009). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- ARTEAGA, S. 1783-1788. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. Bologna: Carlo Trenti.
- BARTOLI, G. [1750a]. *Le tre dee riunite per le nozze delle Altezze Reali di Vittorio Amedeo duca di Savoia, e di Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna; componimento drammatico da cantarsi in Madrid a' VI. d'aprile l'anno MDCCL ...* [s.n.t.].
- . [1750b]. *La vittoria d'Imeneo. Festa da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle A.A.R.R. di Vittorio Amedeo duca di Savoia e di Maria Antonia Ferdinanda infanta di Spagna l'anno MDCCL*. Torino: Stamperia Reale.
- BASSO, A. 2016. *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le musiche e gli spettacoli nella Torino di Antico Regime*. Lucca: LIM.
- BATTEUX, C. 1746. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Durand.
- BIANCONI, L. 1991. *Il Seicento*. Vol. 5 della *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia. Nuova ed., ampliata, riveduta e corretta. Torino: EDT.
- BLANCHETTI, F. 2011. "Francesco Bianchi e Angelo Tarchi autori di feste teatrali per il Teatro Regio di Torino (1782 e 1784)." In A. Colturato, A. Merlotti (eds.). *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, 217-235. Atti del convegno internazionale (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009). Lucca: LIM.
- BOGGIO, G. [1775]. *L'Aurora. Festa per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le nozze delle LL.AA.RR. Carlo Emanuele principe di Piemonte e Adelaide Clotilde di Francia l'anno MDCCLXXV*. Torino: Stamperia Reale.
- . [1789]. *Demetrio a Rodi. Festa per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro in Torino per le nozze delle LL.AA.RR. Vittorio Emanuele duca d'Aosta e Maria Teresa arciduchessa d'Austria l'anno MDCCLXXXIX*. Torino: Onorato Derossi.
- BOUQUET, M.T. 1976. *Il teatro di corte dalle origini al 1788*. Vol. 1 della *Storia del Teatro Regio di Torino*, ed. A. Basso. Torino: Cassa di Risparmio di Torino.
- BURETTE, P.-J. 1717. "Premier [-second] mémoire pour servir à l'histoire de la danse des anciens." In *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis son établissement jusqu'à présent*. Vol. 1, *Mémoires*, 93-116, 117-135. Paris: Imprimerie Royale.
- CAHUSAC, L. de. 1754. *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. La Haye: Jean Neaulme.
- CIGNA SANTI, V.A. [1771]. *Issea. Favola pastorale per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino per le auguste nozze della real principessa Maria Giuseppa Luisa Benedetta di Savoia col real principe Luigi Stanislao Saverio conte di Provenza l'anno MDCCLXXI*. Torino: Onorato Derossi.

- COLTURATO, A. 2012. *Mettere in scena la regalità. Le feste teatrali di Gaetano Pugnani al Regio di Torino*. Lucca: LIM.
- . 2018. "Non nisi grandia canto: feste teatrali e spettacoli d'occasione alla corte sabauda nel secondo Settecento." In I. Yordanova, P. Maione (eds.). *Serenata and festa teatrale in 18th Century Europe*, 357-382. Wien: Hollitzer.
- (ed.). 2006. *Torino*. Vol. 1 di *Le fonti musicali in Piemonte*. Lucca: LIM e Torino: Regione Piemonte.
- COLTURATO, A., MERLOTTI, A. (eds.). 2011. *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*. Atti del convegno internazionale (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009). Lucca: LIM.
- Descrizione de' balli da eseguirsi nel dramma di Siroe sul Regio Teatro di Torino il carnevale del 1780 [...] inventati, e composti dal sig. Sebastiano Gallet di Parigi*. [1779]. Torino: Onorato Derossi.
- Descrizione de' balli da eseguirsi nel dramma di Motezuma sul Regio Teatro di Torino il carnevale del 1780 [...] inventati, e composti dal sig. Sebastiano Gallet di Parigi*. [1780]. Torino: Onorato Derossi.
- DUBOS, J.-B. 1733. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée. Paris: Pierre-Jean Mariette.
- GRAVINA, G.V. 1715. *Della tragedia libro uno*. Napoli: Nicolò Naso.
- GUEST, I. 1996. *The Ballet of the Enlightenment: The Establishment of the ballet d'action in France, 1770-1793*. London: Dance Books.
- MARTELLO, P.J. 1715. *Della tragedia antica e moderna. Dialogo*. Roma: Francesco Gonzaga.
- MATTIODA, E. 1999. "Epponina a Torino (con postille settecentesche)." *Annali alfieriani del Centro Nazionale di Studi Alfieriani* 7: 88-109.
- METASTASIO, P. 1943-1954. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ed. B. Brunelli. Milano: Mondadori.
- MORETTI, L. 1964. "Bartoli, Giuseppe." In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, 578-581. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani.
- OLIVERI, C. [1782]. *Il trionfo della Pace. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nella primavera del 1782*. Torino: Onorato Derossi.
- . [1784]. *Bacco ed Arianna. Festa teatrale per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nella primavera del 1784*. Torino: Onorato Derossi.
- PAPPACENA, F. (ed.). 2019. *Il ballo a Torino 1748-1762. Dalla Raccolta de' balli fatti nelle opere del Real Teatro*. Lucca: LIM.
- PARAVIA, P.A. 1842. *Della vita e degli studi di Giuseppe Bartoli professore di Lettere greche e italiane nella Regia Università di Torino e antiquario di S.M. il re di Sardegna. Discorso*. Torino: Stabilimento Tipografico Fontana.
- PORTICELLI, F. (ed.). 2016. *A passo di danza. La cultura coreica nel Fondo Gianni Secondo e in altre raccolte della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*. Lucca: LIM.
- VALLAURI, T. 1846. *Storia delle università degli studi del Piemonte*. Torino: Stamperia Reale.
- VIALE FERRERO, M. 1980. *La scenografia dalle origini al 1936*. Vol. 3 della *Storia del Teatro Regio di Torino*, ed. A. Basso. Torino: Cassa di Risparmio di Torino.
- . 1986. "La vittoria d'Imeneo (1750): una festa musicale di Galuppi e l'organizzazione spettacolare." In M.T. Muraro, F. Rossi (eds.). *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, 301-326. Atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985). Firenze: Olschki.
- WEAVER, J. 1712. *An Essay Towards an History of Dancing*. London: Jacob Tonson.
- YORDANOVA, I., MAIONE, P. (eds.). 2018. *Serenata and festa teatrale in 18th Century Europe*. Wien: Hollitzer.

SUSANNE FRANCO

ARMONIA IN MOVIMENTO*La genesi della danza libera di Rudolf Laban
e le teorie musicali e pittoriche del suo tempo*

ABSTRACT: This essay analyses the thought of Rudolf Laban (1879-1950), one of the most important theoreticians of free (modern) dance in the first half of the 20th century, and particularly the concept of harmony, which he explored in close connection with contemporary theories in music and painting. Although he never arrived at an overall and definitive formulation of the concept of harmony, it became the conceptual framework within which Laban developed his analysis of body movement exploring its dynamic, expressive, emotional and psychological nuances. These theories, scattered in fragmentary thoughts and in unpublished texts or published at different times and in different languages, marked a turning point in the conceptualization of the relationship between body, movement and space, and indicated the direction along which modern dance developed.

KEYWORDS: Modern dance; harmony; dissonance; abstraction; atonal music; choreutics; movement notation.

Verso la danza libera

Questo saggio propone un'analisi del pensiero di Rudolf Laban (1879-1950), considerato uno dei maggiori teorici della danza libera nella prima metà del Novecento, e in particolare del modo in cui ha esplorato il concetto di armonia negli anni '10 e '20 del Novecento.¹ Laban ha gettato un nuovo sguardo sul rapporto tra movimento corporeo e spazio, da cui partire per rinnovare "Il mondo del danzatore," come recitava il titolo del suo primo saggio teorico scritto in Svizzera durante la prima guerra mondiale, ma pubblicato in Germania soltanto un paio d'anni dopo la fine del conflitto (Laban 1920, 86-ss; 205-ss). L'armonia rappresentò il quadro concettuale entro cui sviluppò la sua analisi del movimento del corpo esplorandone le infinite sfumature dinamiche, espressive, emotive e psicologiche. Laban delineò la sua teoria del "movimento armonico" — che divenne un punto di riferimento per la danza nel Novecento segnando una svolta nella concettualizzazione del rapporto tra corpo,

¹ Un ringraziamento particolare va a Massimiliano Locanto, i cui studi hanno contribuito in modo sostanziale allo sviluppo di molti concetti esaminati in questo saggio.

movimento e spazio — per analogia con quanto andava affermandosi in ambito musicale e pittorico. Tuttavia non arrivò mai a una formulazione complessiva e definitiva del concetto di armonia (Moore 2009, 188), disseminando pensieri frammentari in molti suoi testi, spesso rimasti inediti o pubblicati in momenti diversi del suo percorso di ricerca, come *Choreographie*, apparso in tedesco nel 1926 (Laban 1926) e *Choreutics*, scritto nel 1939 ma pubblicato postumo solo nel 1966 (Laban 1966), che ne costituisce il seguito. Laban non fece mai riferimento al concetto di armonia in termini estetici, ma solo formali e astratti sia nella pratica quotidiana con i danzatori, sia nelle ricerche teoriche che condusse sempre alternando letture e annotazioni a disegni e schizzi (Moore 2009). L'inaccessibilità e la scarsa diffusione di queste fonti dovuta a ostacoli pratici (come la gestione dei suoi archivi) e linguistici (molti sono solo in tedesco), sommate al suo modo discontinuo e asistemático di procedere nella ricerca, hanno favorito libere interpretazioni e applicazioni di alcuni dei principi introdotti da Laban (Franco 2005, 107-110). Questa complessità strutturale unita all'instabilità costitutiva di molte sue proposte teoriche, continuamente rielaborate, e alla componente esoterica del suo bagaglio culturale, costituiscono i tratti più salienti e affascinanti del pensiero di Laban, che non sempre è stato diffuso dai suoi eredi tenendo conto della cultura in cui affonda le radici (Maletic 2011; Franco 2018).²

Rudolf Laban è stato danzatore, coreografo, insegnante, fondatore di scuole di danza e ricerca sul movimento, organizzatore di festival, teorico e, infine, consulente per l'industria. Originario di Bratislava, ma sostanzialmente apolide e poliglotta, è passato alla storia per essere stato il primo a introdurre un approccio sistematico allo studio del movimento del corpo nello spazio e a inventare un metodo di notazione della danza, noto dapprima come *Kinetographie* (cinetografia) e poi come *Labanotation*, a tutt'oggi uno tra i più utilizzati. Destinato a seguire le orme del padre, Laban iniziò giovanissimo una formazione militare a Vienna, che però interruppe presto per seguire le sue passioni artistiche. In seguito compì studi irregolari di pittura e architettura tra Parigi e Monaco di Baviera e soltanto trentenne, tra il 1910 e il 1914, iniziò a interessarsi alla danza, un linguaggio e un mondo che contribuì a cambiare profondamente con le sue teorie e le sue scuole oltre che con i suoi spettacoli (Preston-Dunlop, Hodgson, 1990; Preston-Dunlop, 1998; Dörr, 2007; Dörr, 2004).

A Monaco di Baviera, dove abitò a due riprese nel 1899 e poi dal 1910 al 1912, Laban ebbe una prima formazione da artista visivo e lavorò come pittore, illustratore e caricaturista, e più saltuariamente anche per il teatro e come organizzatore di feste e parate carnevalesche. In un clima culturale molto vivace, in cui si stavano affermando nuovi approcci all'arte visiva, approfondì in particolare i rapporti tra linee e qualità dinamiche trasformando lentamente la sua consapevolezza del movimento corporeo da visiva in performativa. In particolare nel 1899 frequentò, seppur irregolarmente, un

² L'edizione italiana del volume di Vera Maletic, apparso in inglese nel 1987 col titolo *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, non è una mera traduzione dell'originale, in quanto, grazie al lavoro delle due curatrici, Francesca Falcone e Patrizia Veroli, ha rivelato in molti passaggi quanto gli snodi teorici e le argomentazioni dell'autrice abbiano oscurato il pensiero di Laban.

corso di *Lehr- und Versuchsatelier für Freie und Angewandte Kunst* (Atelier di insegnamento e sperimentazione dell'arte libera e applicata) tenuto dallo scultore e pittore svizzero Hermann Obrist, uno dei protagonisti dello *Jugendstil* (Preston-Dunlop 1990, 135; Dörr 2013, 50-ss). Di ispirazione per Laban furono certamente le teorie di Wilhelm Worringer, autore di *Astrazione e empatia* (Worringer 2008 [1908]) e da cui apprese l'importanza della risposta empatica alla forma e dunque del valore dei sensi nell'apprezzamento di un'opera pittorica. Il valore di un'opera d'arte era dato, secondo lui, dalla coerenza formale dei suoi rapporti costitutivi e dall'elaborazione della realtà da parte dell'artista. Con Worringer l'astrazione entrò a pieno titolo nella categoria dell'estetico.

A Monaco, in quegli stessi anni, viveva e studiava, proprio con Obrist, anche Vasilij Kandinskij. Fondatore del gruppo *Der Blaue Reiter* nel 1911, Kandinskij fu tra i primi ad associare la tecnica pittorica dell'astrazione al recupero della componente spirituale dell'arte. In *Dello spirituale nell'arte*, pubblicato nel 1912, Kandinskij sostenne che l'artista fosse il redentore spirituale dell'uomo e l'arte lo strumento ideale per indagare il mondo immateriale (Kandinskij 1974). Il linguaggio pittorico doveva toccare lo spirito senza ricorrere ad appigli descrittivi per dare corpo alla dimensione invisibile che esisteva oltre quella materiale e che era inesprimibile a parole e irrappresentabile con le forme della realtà. In *Sulla questione della forma*, un testo che rielabora il *Dello spirituale nell'arte*, e che pubblicò nell'*Almanacco del Cavalier Azzurro* (1912) da lui curato insieme a Franz Marc, Kandinskij ribadì che nell'arte spirituale la forma era "l'espressione esteriore di un contenuto interiore" dell'artista e il suo valore non risiedeva nella sua dimensione estetica, ovvero nel suo essere "gradevole o sgradevole, brutta o bella, armonica o disarmonica," bensì nella sua capacità di suscitare "vibrazioni armoniche" e dunque di agire sull'anima. In altre parole, l'opera d'arte doveva avere un "suono interiore," ossia essere organizzata in modo da trasmettere a chi la guardava la profonda essenza spirituale dell'opera e l'"armonia interiore" di cui era espressione (Kandinskij 1973, 117-120). Così come le forme non dovevano descrivere la realtà materiale, anche i colori dovevano essere affrancati dalle convenzioni tradizionali. Il colore non poteva esistere senza forma, mentre la forma poteva esistere autonomamente e influenzare il colore. Gli stimoli cromatici orientavano l'apprezzamento della forma e la fruizione dell'opera. La pittura, pertanto, era frutto delle innumerevoli combinazioni di forme e colori, e l'armonia era data dalle variazioni di sei colori principali (rosso, giallo, blu, arancio, viola e verde) a loro volta suddivisi in caldi e freddi. Infine, lo spazio figurativo divenne sempre più un campo attraversato da energie fisiche e psichiche, che l'artista, proprio perché sensibile alle vibrazioni immateriali, doveva riuscire a trasmettere con le sue opere. Nell'elaborare queste teorie, Kandinskij presagì anche la nascita di una nuova forma di danza:

È necessario creare la nuova danza, la danza del futuro. Anche qui varrà decisamente la regola che il significato interiore del movimento è l'elemento fondamentale della danza. Anche qui bisognerà gettare a mare la "bellezza" convenzionale del movimento e dichiarare inutile, se non dannoso, il

procedimento naturalistico (racconto = elemento letterario). E come in musica o in pittura non esistono “suoni brutti” o “dissonanze” estetiche, perché ogni accordo è bello (= utile al fine) se è dettato da una necessità interiore, così nella danza si sentirà presto il valore interiore di *ogni* movimento e la bellezza interiore subentrerà a quella esteriore. Dai movimenti “non belli” divenuti improvvisamente belli, nasce un’inaspettata energia e una forza viva. È allora che inizia la danza del futuro (Kandinskij 1974, 126).

Kandinskij immaginava una danza che, al pari dell’arte visiva, fosse astratta e capace di trasmettere le “vibrazioni dell’anima.” Il senso interiore del movimento doveva nascere in un corpo in grado di esprimersi proprio perché liberato dalle convenzioni estetiche tradizionali.

Anche grazie a queste ricerche in ambito pittorico, durante il suo secondo soggiorno a Monaco Laban mise a fuoco quanto la danza fosse oramai il suo interesse principale e cercò altrove altri stimoli.

Molti esperimenti coevi in fisica, fisiologia, psicologia, a loro volta parte di un più ampio ripensamento dei movimenti ondulatori o vibrazioni (in tedesco *Schwung*), rivelarono a cavallo tra Ottocento e Novecento l’esistenza di vibrazioni extrasensoriali e fornirono una spiegazione scientifica plausibile anche ai fenomeni psichici e occulti. Questi studi scientifici delle vibrazioni illuminarono la consistenza e la natura dello spazio, della materia e dell’energia, ma anche della percezione e della coscienza, modificando in profondità il modo in cui si pensava all’esistenza umana e al suo rapporto con l’ambiente circostante. Materia ed energia divennero fenomeni pressoché indistinguibili e di conseguenza i confini tra materialità e immaterialità si fecero labili (Erdbeer, Wessely 2009, 143-176; Enns, Trower 2013, 3-4; Franco 2019a).

L’influenza di queste ricerche sulle teorie occulte e in particolare sulla teosofia, la dottrina filosofico-religiosa basata sull’idea che i pensieri generassero modelli visivi o ‘forme di pensiero’ capaci di evocare vibrazioni simpatetiche, fu consistente. A loro volta, le teorie teosofiche esercitarono una profonda influenza sulla nascita della pittura astratta, che, come abbiamo anticipato, si basava sull’idea che la funzione dell’arte fosse l’espressione di “vibrazioni interiori” dell’artista. Sia Laban sia Kandinskij seguivano da vicino l’antroposofia di Rudolf Steiner, che in quegli anni a Monaco era solito tenere conferenze per spiegare le ragioni del suo distacco dal movimento teosofico. Secondo l’antroposofia l’uomo aveva la capacità di elevarsi grazie a una forma di conoscenza sovrasensibile prendendo atto delle forze invisibili che si celavano oltre il mondo materiale. Realtà fisica e dimensione spirituale erano viste come un’unica manifestazione del divino e in continua trasformazione. L’euritmia, la nuova disciplina artistica creata da Steiner a partire da una serie di esercizi spirituali che associavano la respirazione, utilizzava le parole, i gesti ritmici e la musica per dare una forma visibile all’anima ed esprimere “l’energia spirituale originaria” del suono e della parola in oscillazioni motorie. Laban, pur partendo da una visione analoga del corpo umano come strumento di espressione delle leggi cosmiche per superare la sofferenza causata dal “conflitto tra la volontà, i sensi e l’intelletto” (Laban 1920, 124), sosteneva che Steiner non avesse colto appieno il profondo legame tra dimensione spirituale e

movimento corporeo (Preston-Dunlop 1990, 10-13; Guilbert 2000, 31-34).

Se per Kandinskij le concezioni teosofiche delle vibrazioni dell'anima costituivano una prova dell'origine mistica dell'opera d'arte, per Laban la vocazione del danzatore consisteva nella sua capacità di percepire e interpretare l'energia nascosta nelle configurazioni della materia.

Per lui l'improvvisazione era il mezzo più efficace per sviluppare la condizione di 'assenza-presenza' necessaria a porre il corpo in quella condizione di ebrezza cinestetica capace di risvegliare le attitudini motorie sopite del danzatore. Nei suoi scritti tedeschi, Laban utilizzava il termine *Schwung* per indicare una oscillazione o vibrazione cosmica, che riteneva essere alla base della comunicazione corporea nonché lo strumento per accedere immediatamente alle vibrazioni ritmiche del cosmo.

Laban, che aveva avuto un'educazione sostanzialmente cattolica, ai tempi del suo soggiorno parigino, nei primissimi anni del Novecento, entrò in contatto con il Salone di Rose Croix e con Sar Péladan, il fondatore di un ordine assai in voga tra gli artisti del tempo, L'Ordre de la Rose Croix du Temple et du Graal. Secondo la filosofia Rosacroiciana l'uomo possiede un sesto senso latente che deve essere sviluppato. Laban divenne poi maestro di cerimonie dell'Ordine Templare d'Oriente (O.T.O.), un'organizzazione internazionale di origine tedesca di orientamento gnostico fondata da Theodor Reuss e Karl Kellner. Dotata di un proprio sistema iniziatico, l'O.T.O., per stabilire un legame fraterno e trasmettere i fondamenti spirituali, utilizzava cerimonie e forme di dramma rituale a cui Laban si ispirò per creare i suoi spettacoli e gestire il rapporto con gli allievi nelle sue scuole.

La visione labaniana della danza libera come esplorazione delle misteriose profondità dell'anima e come processo di maturazione interiore prima ancora che tecnico era dunque parte di un più ampio progetto esistenziale, che mirava a una forma di conoscenza superiore e in piena armonia con l'universo (Kant 2002). "Meine Sache"³ [le mie cose] (Dörr 2013) era l'espressione che Laban utilizzava nella corrispondenza privata con familiari e amici quando alludeva alla componente esoterica e occulta del suo sapere per non addentrarsi in spiegazioni inadatte a circolare al di fuori degli ambiti esclusivi in cui era solito dividerle.

Nel complesso, queste teorie artistiche, filosofiche, spirituali e occulte costituirono la cornice entro cui Laban concettualizzò la danza libera come una combinazione di forme e di ritmi la cui armonia risultava dal loro significato interiore, e i gesti del danzatore nello spazio come tracce di un'energia generata dal movimento. Lo studio dettagliato degli elementi che compongono il movimento umano lo portò a delineare un'articolata teoria del movimento armonico e, parallelamente, a sviluppare un metodo di notazione della danza a partire da una serie di segni studiati per rappresentare in modo astratto e non figurativo il movimento del corpo nello spazio e nel tempo.

Accanto a queste suggestioni, le ricerche che in quegli anni stavano rivoluzionando la teoria musicale occidentale furono altrettanto centrali per lo sviluppo del pensiero

³ Si veda in particolare la corrispondenza tra Laban e la sorella Renée nel periodo tra il 1912 e il 1918.

labaniano in merito al concetto di armonia e al rapporto con il movimento del corpo, e l'uso dello spazio. In particolare, Arnold Schönberg, tra il 1908 e il 1912, propose l'emancipazione della dissonanza e il rifiuto delle gerarchie del sistema tonale. Queste sue idee ebbero un effetto dirompente su quanto Laban stava elaborando per ripensare integralmente il "mondo del danzatore." Nelle prime sperimentazioni atonali di Schönberg, l'organizzazione delle altezze comportava l'assenza di un centro tonale, poiché nessuno dei dodici suoni della serie veniva impiegato con frequenza maggiore degli altri. In altre parole, egli attribuiva ai dodici i suoni della scala cromatica lo stesso valore a livello strutturale. Di conseguenza, il compositore godeva della più grande libertà nell'utilizzare questo materiale musicale. Come altri musicisti coevi, anche Schönberg sosteneva che l'armonia avesse un fondamento negli armonici naturali, ma sottolineando il fatto che l'arte che imita la natura fosse di un livello più basso, mentre quella di livello più alto dovesse liberarsene. L'atonalità rientrava nella visione dell'armonia come emancipazione dalla consonanza e dal rispecchiamento delle leggi della natura (o armonici naturali). Rifiutando le gerarchie del sistema tonale, Schönberg conferiva, dunque, grande importanza all'ispirazione del compositore, che doveva essere libero di seguire la sua creatività in quanto la forma era la rappresentazione di una dimensione interiore. Come scrisse Kandinskij nel 1911 in una lettera indirizzata a Schönberg, la "dissonanza pittorica e musicale di oggi" non era altro che la "consonanza di domani" (Schönberg, Kandinskij 2002, 17). A detta di Kandinskij, la musica di Schönberg conduceva verso "un nuovo regno," ovvero la "musica del futuro," in cui le esperienze musicali da acustiche si facevano "puramente psichiche" (Kandinskij 1974, 85).

Nell'accezione labaniana, la danza non era libera in quanto spontanea e priva di leggi, ma perché originata dal ritmo motorio e dal flusso di energia 'naturali' che, attraverso una serie di improvvisazioni strutturate a partire da variazioni ritmico-dinamiche e da esplorazioni dello spazio, si trasformavano in uno stile dinamico personale. Il compito del coreografo consisteva nel dare "una forma compositiva organica" (secondo la retorica del tempo) a questo materiale di movimento. Anche Kandinskij si era opposto alla tendenza diffusa del tempo a considerare 'anarchica' la situazione della pittura del suo tempo. Sugeriva di considerare l'anarchia non un rovesciamento disordinato e casuale, bensì "pianificazione e ordine." Se l'arte coeva andava ritenuta anarchica, era in virtù del fatto che rifletteva un punto di vista spirituale sufficientemente maturo per manifestarsi come materia, e poco importava che assumesse una forma astratta o figurativa (Kandinskij 1974, 123). La libertà che vedeva affermarsi nasceva da una necessità interiore intesa come "forza spirituale dell'oggettività" che, per esplicitarsi, si doveva "svincolare dalle forme storiche" per non "ostacolare l'espressione" (Kandinskij 1974, 128). Il futuro della teoria dell'armonia in pittura consisteva, dunque, nella coincidenza tra "l'assenza di un rapporto esteriore" e "l'esistenza di un rapporto interiore" (Kandinskij 1974, 128).

Laban, dal canto suo, introdusse il concetto di danza "libera" o "assoluta" per sottolineare la sua indipendenza dai legami che tradizionalmente la vincolavano alla

musica e al testo (il libretto), valorizzando, invece, il potere espressivo del gesto collegato solo ritmicamente al canto e alla parola (Laban 1920, 211).

Nuovi corpi, nuove armonie

Laban fondò a Monaco nel 1910 un *Atelier Rudolf v. Laban-Váralja* poi rinominato *Atelier für Tanz und Bühnenkunst* (Atelier per la danza e l'arte della scena). Qui, in linea con quanto aveva introdotto Isadora Duncan in Europa in quegli stessi anni, creò uno stile di movimento 'libero' a partire da un'espressività 'autentica' e 'naturale'. Il concetto di libertà legato alla danza era fortemente debitore delle suggestioni artistico-letterarie di Richard Wagner e Friedrich Nietzsche. Attraverso il recupero del mito e della ritualità, e la rivalutazione della dimensione fisica e della sfera dei sensi, Wagner e Nietzsche interpretavano la modernità come sinonimo di decadenza del concetto di comunità e vedevano nel corpo lo strumento adatto a ritrovare questa dimensione collettiva perduta. Il profeta di Dioniso protagonista di *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1883-1885) incarnava l'uomo nuovo ed era un danzatore perché, come notò Laban, solo un danzatore sarebbe diventato il pioniere "del nuovo mattino della cultura" (Laban 1920, 124). Nella prospettiva labaniana, la danza doveva dare forma a questo diffuso desiderio di liberazione individuale, di progresso sociale e di rinascita culturale (Baxmann 2000). Non da ultimo, il corpo naturale che sostanzava le teorie dei pionieri della danza moderna, era il risultato della trasformazione artistica di *Natura in Cultura*. La natura, cioè, non era l'origine del corpo del danzatore, piuttosto l'effetto voluto dai teorici della nuova danza, che si sviluppò nel contesto di rinnovamento culturale frutto della reazione antimodernista e antirazionalista neoromantica tesa alla rivoluzione spirituale essenzialmente tedesca.

Insieme alla moglie e cantante Maja Lederer, alla sua assistente e compagna Suzanne Perrottet e ad alcuni allievi, su invito dei suoi fondatori Ida Hofmann e Henri Oedenkoven nel 1913 Laban aprì la sede estiva dell'*Atelier Rudolf v. Laban-Váralja* presso la comunità alternativa di Monte Verità, ad Ascona (Franco 2019b, 113-127). L'offerta formativa della *Schule für Kunst* (Scuola d'arte), come si chiamò inizialmente la sede presto rinominata *Schule für Bewegungskunst* (Scuola d'arte del movimento) (Franco 2019b, 124), consisteva in quattro tipologie di corsi, vale a dire arte della forma, del suono, della parola e del movimento (*Form-Ton-Wort-Bewegungskunst*). Laban era partito da un presupposto fondamentale e innovativo per l'epoca: la danza era un'arte primaria rispetto alla musica e alla poesia perché l'unica in grado di esprimersi insieme nel tempo e nello spazio. A differenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano (parola-suono-dramma) il *Tanz-Ton-Wort* (danza-suono-parola) non doveva essere il risultato della fusione di elementi esteticamente eterogenei, bensì della loro più semplice forma di sintesi, fondata sulla forza espressiva e non soltanto rappresentativa del gesto, del suono e della parola intrinsecamente uniti tra loro. Era la

musica, dunque, a doversi adattare al movimento naturale e spontaneo del corpo e non il contrario.

Gli impulsi ritmico-motori nascevano da stimoli sonori e verbali, ma anche dall'alternanza costante di tensione e rilassamento (*An- und Abspannung*). Laban pensava, inoltre, che la musica fosse “un respiro”, un movimento che “a partire da un impulso si sviluppa in altezza o in profondità e negli accordi” (Wolfensberger 1991, 113), proprio come un corpo esegue un movimento dal suo centro verso gli arti. Prima di danzare con la musica gli allievi dovevano imparare a sentire il proprio corpo e a muoversi seguendo le proprie inclinazioni (Laban 1920, 187). Le lezioni erano accomunate da alcuni principi di base come l'idea che il suono e la parola dovessero essere pronunciati spontaneamente, cioè senza seguire una logica o un ordine predeterminati, per sottolineare il loro aspetto evocativo. L'accompagnamento era quasi sempre affidato a strumenti percussivi, che Laban riteneva particolarmente adatti a sviluppare una dinamica ritmica individuale (Laban 1920, 187). L'uso delle percussioni, peraltro molto diffuso nella danza libera e moderna degli anni '10 e '20, si basava anche sulla convinzione che le vibrazioni fossero una forma di comunicazione non linguistica, capace di evocare un mondo in costante vibrazione e armonioso, e provocassero una risposta istintiva da parte sia del danzatore sia dello spettatore (Enns, Trower 2013, 23).

Le ricerche pittoriche intorno all'astrazione avevano spinto Laban ad approfondire le relazioni tra linee di movimento e qualità dinamiche e a definire un insieme di principi motori della danza libera a partire dallo studio del rapporto tra corpo e spazio. Come per Kandinskij l'armonia dei colori si basava sulle variazioni di sei colori principali, per Laban il movimento del danzatore era dato dal rapporto tra tensione e rilassamento, che ne caratterizzava il flusso, tra accelerazione e decelerazione, che ne determinava la durata, e tra contrazione e dispersione, che ne orientava l'andamento spaziale (Preston-Dunlop 1990, 133-150). Per Laban, inoltre, nella danza l'armonia delle forme era l'esito del loro significato simbolico che, per esempio, faceva della linea retta l'espressione della calma e di quella curva la manifestazione del movimento (Laban 1920, 206). L'artista disponeva di uno strumento in più rispetto all'uomo comune, vale a dire il suo “occhio corporeo” (Laban 1920, 214), per vedere le cose non per quello che sembrano bensì “per la loro essenza, ovvero per la tensione dell'energia che le attraversa” (Laban 1920, 216).

La profonda influenza esercitata dalle ricerche di Kandinskij sul pensiero di Laban è rintracciabile fin dal titolo, *Form ist Inhalt* (Forma è contenuto) (Laban s.d.), di un suo testo inedito, in cui descrive la danza come l'espressione di una dinamica scaturita dalla forma. E se la forma è “espressione dello spirito,” allora per Laban è possibile “riconoscere lo spirito solo nella forma” (Laban 1920, 216). Al pari di Kandinskij, Laban sosteneva, inoltre, che ogni artista dovesse esprimere la sua visione personale dell'armonia e disarmonia, sebbene il danzatore dovesse farlo spesso in una situazione relazionale con altri danzatori e/o con un coreografo. Kandinskij era convinto che il nuovo concetto di armonia si basasse soprattutto sul contrasto, da lui ritenuto un

principio fondamentale dell'arte, salvo intenderlo come una dimensione interiore e autonoma, che rifiutava “ogni aiuto (oggi dannoso e inutile) di altri principi armonizzanti!” (Kandinskij 1974, 118). A suo dire, Schönberg era riuscito a raggiungere in musica l'obiettivo di non seguire le gerarchie tonali della tradizione per conferire importanza all'ispirazione del compositore e al suo istinto. Considerava inoltre che l'armonia del suo tempo fosse formata da:

una lotta dei toni, dall'equilibrio perduto, dal venir meno dei ‘principi,’ da inattesi rulli di tamburo, da grandi interrogativi, da un tendere apparentemente senza scopo, impulsi e nostalgie apparentemente incoerenti, catene e legami spezzati, che riducono la molteplicità all'unità, *contrast* e *contraddizioni* (Kandinskij 1974, 118).

Così come nella pittura di Kandinskij la *dissonanza* si concretizzava nell'uso di masse di colori accostate liberamente o di forme astratte senza seguire disegni e schemi, con l'avvento della stagione atonale in musica, la dissonanza non indicò più soltanto una certa grossolanità o cacofonia, bensì le tensioni formali all'interno di una struttura. E indagare le tensioni formali create dal movimento corporeo all'interno di una struttura data, spinto dalla tendenza verso il disequilibrio e da quella opposta verso il ripristino del bilanciamento e della stasi, è precisamente ciò che fece Laban nel corso della sua carriera. Come Kandinskij, la cui propensione a utilizzare per i suoi dipinti termini tratti dal lessico della musica, quali *improvvisazione* e *composizione*, fu alimentata dal rapporto anche personale con Schönberg (Kropfinger 1999), anche Laban integrò i concetti di *armonia* e *dissonanza* nel suo nuovo approccio all'arte della danza.

Laban chiamò *coreosofia* il complesso delle conoscenze relative all'arte del movimento e che comprendevano la *coreologia* (lo studio del movimento), la *coreutica* o studio delle varie forme di movimento — poi sostituito dalla locuzione “armonia del movimento” — la cui definizione oscilla spesso tra analisi del movimento e studio pratico delle forme, più o meno armoniche, e dei principi di movimento; e infine l'*eucinetica* (lo studio dettagliato delle dinamiche e dei ritmi del movimento). Più precisamente, Laban, che ha continuamente ridefinito queste sotto-divisioni della sua visione d'insieme del rapporto tra movimento corporeo e spazio, intendeva per “armonia dello spazio” tutto ciò che riguardava le relazioni tra la struttura del corpo e i modelli di movimento nello spazio, e per “armonia del movimento” la relazione tra dinamica delle azioni e gli schemi spaziali (Maletic 2011, 131-133).

Modelli spaziali e teorie del movimento armonico

Non c'è limite alle possibilità dello studio e della pratica della coreutica. Essa permea ogni azione e reazione umana poiché tutte le azioni e le reazioni scaturiscono da un movimento interiore (Laban 1966, 114, trad. in Maletic 2011, 301).

Forte di questa constatazione, così profondamente debitrice delle riflessioni che attraversavano in quegli anni l'arte visiva e musicale, Laban avviò le sue ricerche pratico-teoriche a partire dalla rielaborazione delle leggi e delle regole della danza accademica, di cui conosceva bene il funzionamento e di cui fece tesoro. Laban partì dal presupposto che esistesse una "relazione armonica" tra la forma del corpo e le funzioni del movimento e che la forma spaziale e l'energia cinetica fossero elementi strutturali ugualmente importanti. Nel complesso, però, più che in termini di emancipazione, il percorso di Laban va visto come un tentativo di superare, inglobandolo, il quadro teorico della danza accademica. Vera Maletic suggerisce anche un'analogia tra la teoria labaniana del movimento e quella musicale, in cui alla teoria degli intervalli fondamentali segue lo studio dell'armonia e del contrappunto (Maletic 2011, 133). Un primo indizio di questa affinità è il nome dato da Laban a questo ambito dei suoi studi, *Harmonielehre* (teoria dell'armonia), che echeggiava quello utilizzato per i manuali di armonia nella tradizione teorico-musicale tedesca, non da ultimo il celebre testo di Schönberg del 1911 (Schönberg 1974). A partire dagli anni '40, quando con il suo trasferimento in Gran Bretagna si rese necessario tradurre o introdurre tutto il vocabolario tecnico originariamente pensato in tedesco, Laban chiamò *choreutics*, tradotto in italiano con *coreutica* questa parte delle sue ricerche pratico-teoriche.

Nella tecnica della danza accademica, che valorizza le proporzioni del corpo e la simmetria per ottenere la corretta coordinazione tra arti superiori e inferiori, il corpo è attraversato verticalmente da una linea immaginaria, che lo divide in due parti, destra e sinistra. La linea evidenzia l'effetto di armonia simmetrica del corpo e ne valorizza le proporzioni. L'*appiombò* che ne consegue, ovvero l'allineamento di testa, torace e del piede portante lungo un asse verticale e perpendicolare al suolo, costituisce la base per regolare tutti i passi e le pose e garantire stabilità. Infine, l'equilibrio del corpo è garantito dall'opposizione esercitata alla gamba che si muove dal tronco o, a seconda delle diverse scuole ed epoche, unicamente del torace o della testa (Pappacena 2001, 29). La costruzione dei movimenti di base e di quelli complessi parte sempre dal centro del corpo del danzatore, che è virtualmente inscritto in un quadrato attraversato da due linee diagonali: l'incontro delle diagonali rappresenta il punto di equilibrio o baricentro. Nello sviluppo tridimensionale del quadrato il corpo si trova inscritto virtualmente all'interno di un cubo, che per la danza accademica rappresenta il solido di riferimento per l'orientamento spaziale del danzatore.

Laban era convinto che la danza accademica si poggiasse su una teoria statica del movimento, connessa alle posizioni di base e in cui la successione di pose, giri, passi, salti e le loro combinazioni avveniva soltanto in senso planimetrico, lungo otto direzioni principali. Al contrario, la sua era una teoria stereometrica oltre che ritmico-dinamica del movimento, in cui lo spazio era creato dal danzatore con il movimento del suo corpo. Più specificamente, Laban considerava lo spazio "una caratteristica nascosta del movimento" e il movimento "un aspetto visibile dello spazio" (Laban 1966, 4-5). Di conseguenza, riteneva la sua dettagliata analisi del movimento alla stregua di un'"architettura vivente" composta da "forme-tracce," vale a dire delle concatenazioni

motorie che lasciavano delle tracce nello spazio (Laban 1966, 5).

Per studiare le direzioni spaziali del movimento e visualizzare e schematizzare le direzioni nello spazio circostante anche Laban fece ricorso ai solidi platonici. La visualizzazione del movimento all'interno di questi solidi era debitrice anche della tendenza a proiettare un ordine insieme matematico e spirituale sulla natura e sul corpo umano sottesa a molte teorie di studiosi e scienziati dell'epoca, come Wilhelm Wundt, Ernst Haeckel, Ludwig Klages, che nelle loro ricerche sulla grafologia e la cristallografia concepivano la dimensione fisica dell'uomo come il crocevia di energie e ritmi riflesso delle leggi dell'universo (Baxmann 2000, 151-160; Guilbert 2000, 27-35).

Nella fattispecie, Laban partì dall'evidenza che i vertici di un cubo sono dati da otto direzioni diagonali e che l'ottaedro (l'altro solido platonico che Laban scelse per studiare ulteriori possibilità di movimento) determina una suddivisione dello spazio in sei direzioni del movimento, vale a dire le due linee della verticalità (alto/basso), le due linee sagittali (avanti/indietro) e le due linee laterali (destra/sinistra). Se eseguite nei due sensi, queste sei direzioni diventano dodici (Maletic 2011, 136). A differenza della danza accademica, tuttavia, Laban elesse a modello spaziale ideale di riferimento entro cui situare il corpo e analizzarne il movimento e le sue leggi, l'icosaedro, un solido composto da venti facce triangolari, trenta spigoli e dodici vertici, che contiene in sé un cubo e un ottaedro. Le ventisei direzioni che si irradiano dal corpo in piedi al suo centro sono la somma, infatti, delle sei direzioni dimensionali che formano un ottaedro, delle otto direzioni diagonali che formano i vertici di un cubo, e delle dodici direzioni diametrali date dall'intersezione di tre piani. In questo sistema geometrico di riferimento tutte le direzioni hanno uguale valore e i dodici vertici dell'icosaedro non solo rendono possibile la divisione dello spazio, ma costituiscono essi stessi delle "unità di interrelazioni armoniche" (Laban 1966, 82). Per passare da una direzione all'altra è possibile, secondo Laban, una modalità periferica (restando alla periferia della cinesfera), centrale (passando per il centro del corpo) o trasversale (avvicinandosi al centro ma evitandolo).

Laban sosteneva che le componenti di qualsiasi movimento corporeo, i "fattori di moto," fossero quattro, vale a dire *flusso*, *peso*, *tempo* e *spazio*. Ogni individuo li gestisce e li articola in modo personale rispetto all'azione che deve compiere a partire da una serie di possibilità: un movimento può essere così libero o contenuto rispetto al flusso, rilassato o energico rispetto al peso, prolungato o abbreviato rispetto al tempo, e infine flessibile e lineare in relazione allo spazio. La forma del movimento è caratterizzata dalla combinazione di tutti questi fattori. All'interno dell'icosaedro, di cui costruì un modello a misura d'uomo, Laban studiò tutte le forme di movimento (rette, curve, spiralfornite e circolari) e con diversi gradi di energia (rapida, lenta, ritmica) avendo come punto di riferimento il corpo del danzatore posizionato al centro (Maletic 2011, 157-158).

Per distinguerlo dallo spazio infinito, definì "cinesfera" quello delimitato dai vertici dell'icosaedro, ovvero la dimensione geometrica (ma anche emotiva e creativa) entro cui erano contenute tutte le traiettorie possibili (e di fatto infinite) del movimento corporeo del danzatore. In altre parole, riconobbe quanto il movimento corporeo non

fosse solo l'esito di un'azione corporea, ma di una più complessa articolazione tra dimensione fisica, razionale e psicologica. Lungo questa direzione si sviluppò la danza moderna europea e statunitense.

A partire dalla successione di pose statiche degli arti superiori della danza accademica, Laban sviluppò una serie di movimenti da eseguire in sequenza: i gesti simultanei delle braccia, delle gambe e della testa (non diversamente dalla danza accademica) determinavano cioè degli "accordi" nello spazio, che all'epoca definiva "tensioni armoniche," in quanto comunicano una sorta di "oscillazione o vibrazione cosmica" capace di trasmettere sia a chi le eseguiva sia a chi le guardava un senso di equilibrio e di armonia. Osservando queste evoluzioni dinamiche, nel tempo Laban individuò numerosi principi e leggi di movimento come la simmetria o il bilanciamento per creare forme complesse di armonia, il principio di successione (ovvero il proseguimento del movimento a partire dal centro del corpo) e il principio di opposizione (ovvero un movimento che si oppone alla direzione del movimento iniziale).

Per favorire l'acquisizione da parte del danzatore di una certa consapevolezza del rapporto tra movimento e spazio oltre che per sviluppare la sua capacità di organizzare la sua dinamica in modo armonico, Laban mise a punto una serie di sequenze motorie che definì "gamme" o "scale," per analogia col sistema musicale. Da queste scale di movimento o *Schwungskalen* (scale oscillanti o vibranti) il danzatore poteva partire per creare altre sequenze coreutiche, così come le scale musicali rappresentano dei modelli di successione di suoni con cui comporre melodie o accordi. In ogni scala di movimento le traiettorie potevano essere eseguite un'unica volta così come ogni vertice poteva essere toccato soltanto una volta. Infine, proprio come le scale musicali dispiegano i suoni a intervalli stabiliti, le scale di movimento collegano i punti disposti in sequenza nello spazio a partire dal centro del corpo. Tuttavia, a differenza del cubo e dell'ottaedro, che contenevano un'unica scala ciascuno, l'icosaedro ne contiene molte. Praticando queste scale di movimento e pensandosi inscritto in questi solidi, o cristalli come li chiamava Laban, il danzatore si abituava a percepire l'interrelazione tra le linee e i piani che li attraversavano.

Laban predispose per ciascuna scala una sequenza in cui ogni movimento aveva la sua controparte, abbinando, per esempio, un movimento all'indietro a uno in avanti, uno verso l'alto a uno verso il basso, un salto a una caduta, e così via. In questo modo affiancò elementi stabili della danza accademica (le pose di braccia e gambe) ed elementi dinamici e talvolta anche in disequilibrio, dando vita a un sistema in cui i danzatori potevano sperimentare il contrasto e la dissonanza come parte integrante di una nuova concezione dell'armonia. Queste sequenze motorie potevano essere eseguite nel rispetto delle convenzioni, ma anche con un certo grado di creatività nella dinamica e nella forma. Infine, tutte le scale di movimento, pur seguendo un ordine logico nello sviluppo del movimento del corpo nello spazio, dovevano essere funzionali a generare una vera e propria esperienza psico-fisica del movimento nello spazio, non la sua mera esecuzione. In altre parole, secondo Laban la pratica costante delle scale di movimento

sviluppara nel danzatore la consapevolezza spaziale, migliorava l'equilibrio corporeo e non da ultimo lo aiutava a reagire in modo armonico al contesto in cui era immerso, sia che fosse la vita quotidiana o una situazione di rappresentazione teatrale.

Simmetrie, asimmetrie, armonie

Nella danza accademica il corpo è uno strumento che riproduce una forma stabilita a priori e il danzatore esegue, pertanto, delle sequenze di movimenti che tracciano nello spazio una linea ideale codificata nei dettagli secondo una struttura formale predefinita. Per Laban, al contrario, la danza era essenzialmente movimento e sebbene pensasse all'armonia come a una condizione collegata alla tendenza verso la stabilità e ne identificasse la sua forma più semplice nella simmetria e nell'equilibrio (Maletic 2011, 126), studiò come ogni impulso motorio portasse inevitabilmente ad abbandonare questa condizione di bilanciamento di partenza. A differenza della tecnica accademica, infatti, secondo Laban, il danzatore, muovendosi nello spazio, ha sempre la tendenza a deviare dalle tre direzioni principali verso quelle diagonali e diametrali, dando vita a forme di fraseggio sia curvilinee sia angolari.

L'asimmetria deriva sempre dalla simmetria tramite un atto di risolutezza unilaterale [...]. Il ritorno all'equilibrio, alla simmetria, così come la persistenza temporale nell'unidimensionalità, nell'asimmetria, sono manifestazioni di moto e di quiete — la grande simmetria della tensione universale. Un equilibrio stabile o labile è del resto ciò che differenzia queste manifestazioni ai nostri occhi (Laban 1920, 238, trad. in Maletic 2011, 126).

Per comprendere le analogie instaurate da Laban con i vari tipi di scale e di armonia musicale è necessario accennare brevemente al contesto storico e teorico musicale primo-novecentesco, in cui il concetto di simmetria e l'opposizione simmetria-asimmetria assunsero un ruolo centrale e in particolare in relazione al passaggio dall'armonia tonale alla cosiddetta 'atonalità,' un concetto che andò delineandosi nei circoli musicali viennesi. Mentre nella pratica compositiva andava affermandosi una concezione simmetrica fondata sull'equiparazione dei dodici semitoni temperati — premessa essenziale a una varietà di tecniche compositive 'atonali' e poi dodecafoniche — sul piano della teoria musicale permaneva l'idea ottocentesca secondo cui l'armonia fosse fondata sugli intervalli naturali contenuti nella serie armonica e che, invece, l'uso del temperamento equabile (la suddivisione simmetrica dell'ottava in dodici semitoni di uguale ampiezza) costituisse solo un adeguamento della teoria alla pratica nel caso di strumenti a intonazione fissa. In questa prospettiva teorica, quindi, le scale diatoniche (eptafoniche) non risultano simmetriche, non solo a causa della successione irregolare di toni e semitoni all'interno dell'ottava, ma anche perché, adottando un sistema basato sugli intervalli della serie armonica, contengono intervalli di tono, uno detto maggiore e uno minore, che non sono tutti della medesima ampiezza.

Questa impostazione era frutto di una consolidata tradizione teorica di orientamento positivista particolarmente radicata nei paesi di lingua tedesca fino ai primi del Novecento. Il suo superamento a favore della definitiva assunzione del sistema temperato equabile come base teorica sancì anche nella teoria ciò che di fatto avveniva da tempo nella pratica della composizione musicale. Il collasso del sistema tonale tradizionale aprì così a nuove modalità di organizzazione delle altezze nelle quali il concetto di simmetria divenne pervasivo (Locanto 2007). In Schönberg l'introduzione della "tonalità fluttuante" e poi della "sospensione tonale" aprì le porte all'atonalità, e dunque alla sospensione di una centralità (e gerarchia) tonale. Se quest'ultima era, per Schönberg una 'rete di relazioni' che si instaura con un unico centro (la tonica), la dodecafonia divenne, per lui, un sistema di relazioni in cui tutte le dodici note sono in relazione soltanto "l'una con l'altra" (Schönberg 2008, 178). L'intero universo dei suoni appare qui come uno spazio perfettamente simmetrico e privo di gerarchie, uno "spazio assoluto" in cui "non v'è [...] sopra o sotto, destra o sinistra, avanti o dietro" (Schönberg 1974, 80-4; 88-9). Schönberg accordava alla simmetria un ruolo fondamentale non solo sul piano dell'organizzazione dello spazio dei suoni, ma anche su quello della forma musicale, sebbene da questo punto di vista le sue idee possano sembrare andare in una direzione opposta. Difatti, la simmetria rappresentava per lui un criterio basilare, ma al contempo insufficiente per organizzare la forma della musica: nel suo approccio essa assunse un significato equivalente a "regolarità" e "ripetizione," e pertanto antitetico al concetto di "contrasto." L'arte 'evoluto', a suo avviso, doveva tendere fortemente al "contrasto" e all'irregolarità.

In definitiva, in questo dibattito teorico musicale si profilò un'opposizione tra due visioni dell'armonia: da un lato, quella dei sistemi teorici musicali a base naturale, strettamente legati alla tonalità tradizionale, nei quali le scale diatoniche erano concepite come organismi 'asimmetrici' (nel senso che abbiamo visto); dall'altro, l'universo perfettamente simmetrico (e ciclico) delle teorie basate sulle dodici note equidistanti del sistema temperato equabile, ascrivibile già alle composizioni tonali 'tarde,' ma soprattutto alle composizioni atonali, e successivamente dodecafoniche (Locanto 2007).

Nell'instaurare un'analogia tra i sistemi musicali e il suo sistema teorico per lo studio del movimento corporeo, Laban sembra avere presente proprio questa distinzione. Ma ciò che lega in modo ancora più profondo la sua riflessione alle teorie musicali coeve è il fatto che in queste ultime il concetto di simmetria divenne una sorta di paradigma epistemologico in base al quale giustificare anche il suo opposto: l'asimmetria e l'irregolarità. La rilevanza accordata al concetto di simmetria fu un fenomeno che conobbe molte dimensioni e investì vari ambiti del sapere, compresi gli studi che Laban aveva ben tenuto presenti nell'elaborare le sue teorie, come quelli di Ernst Haeckel o le teorie sulla simmetria applicate alla mineralogia e alla cristallografia. Laban si convinse che tra le componenti armoniche della musica e della danza non ci fosse solo una "somiglianza esteriore," ma una "congruità strutturale," da indagare e verificare punto per punto (Laban 1966, 122-123). Nel suo modello spaziale per lo studio del

movimento corporeo, Laban trovò il modo di farsi erede del modello musicale diatonico pur aprendosi alle innovazioni apportate dall'approccio atonale per dare vita a una visione unitaria sintomatica di una nuova e diffusa sensibilità estetica alimentata dagli studi sulla simmetria diffusi all'epoca. Nello specifico, nell'icosaedro le sette sezioni dell'orientamento spaziale (date dalla somma delle tre dimensioni dell'ottaedro e delle quattro sezioni diagonali del cubo) sono paragonabili alle sette note della scala diatonica. L'uso delle scale dimensionali e diagonali nella composizione di una sequenza di movimento è pertanto assimilato da Laban alla scala maggiore e minore nel sistema musicale occidentale tradizionale. Organizzando, però, le sette sezioni trasversali di un cubo in modo da avvicinare ciascuna delle tre dimensioni dell'ottaedro alle quattro sezioni diagonali del cubo, le dodici sezioni temperate che si ottengono presentano "distanze uniformi tra loro" (Laban 1966, 118-120) paragonabili alla serie di dodici note del sistema temperato equabile, che l'orecchio può distinguere come equidistanti, soprattutto in un contesto musicale non più tonale e a base naturale, ma atonale e fondato sulla suddivisione simmetrica (in parti uguali) dell'ottava. Le distanze tra le sezioni spaziali usate dal danzatore per orientarsi nello spazio formano quindi delle scale equiparabili alla serie di note e possono essere di due tipi: le scale "diaformiche" (come le definisce Laban per analogia con le "diatoniche"), che egli propone di utilizzare in danza, consistono in sette inclinazioni; aggiungendone altre cinque, si ottiene invece una scala "cromatica" di dodici punti, la cui analogia strutturale con il sistema atonale era evidente anche a Laban (Maletic 2011, 302). In pratica, laddove l'esecuzione delle scale all'interno del cubo e dell'ottaedro contenuti nell'icosaedro offre modalità compositive simili a quelle praticabili nell'ambito del sistema musicale tradizionale, le scale periferiche (e i percorsi che Laban chiamava "anelli") che collegano i dodici vertici dell'icosaedro paragonabili ai dodici semitoni delle spaziature dell'ottava nel sistema cromatico, consentono al danzatore di eseguire composizioni di movimenti simili alle coeve composizioni musicali atonali (Maletic 2011, 302).

Nel sistema labaniano, l'armonia scaturisce, dunque, dalle relazioni tra movimento e spazio in una visione dell'orientamento dimensionale del corpo che comprendeva sia la tendenza all'immobilità e alla stabilità, sia al movimento e all'instabilità. In tutte queste situazioni spaziali e motorie, la verticalità perdeva il ruolo dominante attribuitole dalla danza accademica, e più in generale dalla cultura occidentale, rivelando l'instabilità e l'obliquità come altrettanto costitutive del movimento corporeo. In altre parole, il movimento secondo Laban consisteva sempre nell'abbandono di uno stato di equilibrio lungo la direzione diagonale, che portava a sbilanciare il corpo verso la periferia del suo spazio motorio e oltre il suo baricentro (Maletic 2011, 149). In questo modello spazio-dinamico la combinazione degli accordi motori si basava pertanto sull'alternanza di consonanze, che davano la sensazione di quiete e serenità, e dissonanze, che creavano, invece, instabilità nel danzatore, facendogli esperire una sensazione di non finito e di sospensione.

Con le teorie di Laban si affermò, in sostanza, la necessità di esplorare il rapporto tra corpo, movimento e spazio, superando l'analisi delle linee dell'equilibrio e delle proporzioni alla base del concetto più "classico" di armonia per dare "voce e corpo" ai turbamenti e alle tensioni della sua epoca. Lungo questa direzione Laban continuò ad approfondire le sue ricerche dapprima nella Germania weimariana e poi nazista, e successivamente in Bretagna durante e dopo il secondo conflitto mondiale. Per il fatto di essere state poste a servizio di ideologie politiche, sociali ed economiche così differenti, che hanno influito profondamente sul loro senso mutandone in parte il valore, queste sue ricerche sono tutt'oggi oggetto di studio e di non poche controversie, ma nella loro complessa ricchezza e problematicità costituiscono senza dubbio uno dei maggiori lasciti coreutici della modernità.

BIBLIOGRAFIA

- BAXMANN, I. 2000. *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. Munich: Wilhelm Fink.
- DÖRR, E. 2013. *Also, Die Damen voran! Rudolf Laban in Briefen an Tänzer, Choreographen und Tanzpädagoginnen 1912–1918*, vol. I. Norderstedt. Hamburg: Books on Demand.
- . 2004 (2^a ed. rivista 2008). *Rudolf Laban: Das choreographische Theater*. Norderstedt. Hamburg: Books on Demand.
- . 2007. *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*. Lanham, Md.: The Scarecrow Press.
- ENNS, A., TROWER, S. (eds.). 2013. *Vibratory Modernism*, London: Palgrave Macmillan.
- ERDBEER, R.M., WESSELY, C. 2009. "Kosmische Resonanzen. Theorie und Körper in der Esoterischen Moderne." In K. Lichau, V. Tkaczyk, R. Wolf. (eds.). *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur*, 143-176. München: Fink.
- FRANCO, S. 2005. "Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti." In S. Franco, M. Nordera (eds.). *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, 91-114. Torino: UTET.
- . 2018. "The Motion of Memory, the Question of History: Recreating Rudolf Laban's Choreographic Legacy." In M. Franko (ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, 143-161. New York: Oxford University Press.
- . 2019a. "Energy, Eukinetics, and Effort. Rudolf Laban's Vision of Work and Dance." In S. Huschka, B. Gronau (eds.). *Energetic Forces as Aesthetic Interventions: Wahrnehmungspolitiken von Körper/Szenen*, 155-174. Bielefeld: transcript Verlag.
- . 2019b. "Nuove danze per un nuovo mondo. Rudolf Laban a Monte Verità." In G. Guerra (ed.). *Tra ribellione e conservazione. Monte Verità e la cultura tedesca*, 113-127. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- GUILBERT, L. 2000. *Danser avec le IIIe Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruxelles: Complexe.
- KANDINSKIJ, W. 1973. "Sulla questione della forma [1912]." In Id., *Tutti gli scritti*, vol. 1, 117-120. Milano: Feltrinelli.
- . 1974. "Dello spirituale nell'arte [1912]." In Id., *Tutti gli scritti*, vol. 2. Milano: Feltrinelli.
- KANT, M. 2002. "Laban's Secret Religion." *Discourses in Dance* 2: 43-62.
- KLINGENBECK, F. 1979. "Begegnungen mit Rudolf von Laban." In J. Mayerhöfe (ed.). *Tanz 20 Jahrhundert in Wien*. Wien: Österreichisches Museum.

- KROPFINGER, K. 1999. "Composizione come forma critica. Studio sul rapporto tra Schönberg e Kandinskij." In G. Borio (ed.). *Schönberg*, 59-89. Bologna: Il Mulino.
- LABAN, R. 1920. *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart: Seifert.
- . 1926. *Coreographie: Erstes Heft*. Jena: Diederichs.
- . 1935. *Ein Leben für den Tanz*. Reissner: Dresden.
- . 1966. *Choreutics* [1939]. London: MacDonald&Evans.
- . s.d. *Form ist Inhalt*, ms., Nachlass Rudolf von Laban, Universitätsbibliothek. Leipzig, Rep 028 IV, b. 1.
- LOCANTO, M., 2007. "Armonia come simmetria. Rapporti tra teoria musicale, tecnica compositiva e pensiero scientifico." In G. Borio, C. Gentili (eds.). *Armonia, Tempo. Storia dei concetti musicali*, vol 1, 199-246. Roma: Carocci.
- MALETIC, V. 2011. *Rudolf Laban: corpo spazio espressione* [1987], ed. F. Falcone. Palermo: L'Epos.
- MOORE, C.L. 2009. *The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban: An Examination of His Unpublished Writings and Drawings*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.
- PAPPACENA, F. 2001. *Teoria della danza classica*, vol. 1. Roma: Gremese.
- PRESTON-DUNLOP, V. 1990. "Laban, Schönberg, Kandinsky 1899-1938." In L. Louppe (ed.). *Dances tracées*, 133-153. Arles: Actes Sud.
- . 1998. *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*. Dance Books: London.
- . HODGSON, J. 1990. *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence*. Plymouth: Northcote House.
- SCHÖNBERG, A. 2014. *Trattato di armonia* [1911]. Milano: Il Saggiatore.
- . 2008. *Composizione con dodici note* [II]. In Id., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, 174-202, ed. A.A. Morazzoni. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- . KANDINSKIJ, W. 2002. *Musica e pittura*, ed. J. Hahl-Koch. Milano: SE.
- WOLFENBERGER, G. 1991. *Suzanne Perrottet. Ein bewegtes Leben* [1984]. Bern: Benteli.
- WORRINGER, W. 2008. *Astrazione e empatia: un contributo alla psicologia dello stile* [1908], ed. A. Pinotti. Torino: Einaudi.

PATRIZIA VEROLI, GIANFRANCO VINAY

42nd STREET (1933)

Un musical cinematografico tra danza, musica e politica

ABSTRACT: The authors analyse one of the most important film musicals of the Golden Age of this genre, *42nd Street* (Warner Bros, 1933) which was produced in the same year when the newly elected president of the United States, F.D. Roosevelt, started to implement his New Deal. A so-called backstage musical, *42nd Street* is an excellent representative of this musical subgenre for several reasons. Not only is it ideologically consonant with the political moment, but his plot is well-balanced with the musical and danced numbers. These are authored by Busby Berkeley, one of the most authoritative names of those years for dance groupings. His geometrical and caleidoscopic arrangements were enhanced by the technological innovations which became his signature, and were set up with the music of Harry Warren and the lyrics of Al Dubin, whose joint work could attain extremely effective results in terms of rhythmical and rhymic consonances.

KEYWORDS: film musical; backstage musical; music and memory; eroticization of female images; chorus girls (chorines).

Introduzione

42nd Street, che la Warner Bros. presentò allo Strand Theatre di New York il 9 marzo del 1933, cinque giorni dopo l'Inauguration Day di Franklin Delano Roosevelt, è il primo film che viene messo in commercio colla qualificazione di 'musical.' Come Rick Altman (2004, 54) ha messo in evidenza, questo termine, fino ad allora usato come aggettivo (es.: commedia musicale) diventa a questo punto il nome di un preciso genere, che si stabilizza, almeno per un certo tempo, all'interno della fluida dinamica che nella cultura della comunicazione caratterizza la riconduzione di una commedia musicale ad un genere codificato secondo l'identificazione di certe categorie.

42nd Street è un 'backstage musical,' e cioè, letteralmente, un 'musical dietro le quinte,' ovvero una commedia musicale la cui trama è imperniata sull'allestimento e sulla produzione dello spettacolo stesso. Come lo stesso Altman ha evidenziato in una monografia rimasta esemplare, *The American Film Musical* (1987, 200-271), questo genere di film deriva la sua struttura sintattica dalle forme di intrattenimento che caratterizzavano ormai da un secolo la società statunitense: il vaudeville, il minstrel show, il burlesque, la rivista e varie forme di quella che veniva chiamata extravaganza, tra cui soprattutto gli spettacoli che Florence Ziegfeld Jr presentava a Broadway a

partire dal 1896.¹ Alla nascita del sonoro, i produttori tesero a guardare agli spettacoli che più incontravano il successo del pubblico, contendendo al teatro soggetti, trame, musicisti, performer e scenografi per inserire così i loro prodotti in un mercato più disposto a ricevere la loro novità. La tensione tra l'attore e il personaggio che incarna nel musical che si sta realizzando, caratterizza il backstage musical, è tipica del 'dietro le quinte' e appartiene del resto da secoli alla cultura del teatro.

A Broadway non erano mancate commedie sul backstage: un esempio per tutti, *The Gold Diggers*, del 1919, titolo che non a caso sarebbe stato ripreso più volte da Hollywood.² Un nuovo medium (il cinema sonoro) cannibalizzava insomma un vecchio medium (il teatro) secondo il meccanismo tipico della storia dei mass media. La formula del backstage peraltro rappresentava del 'dietro le quinte' solo certe tensioni insite nel lavoro teatrale, non includendo ad esempio quelle di tipo etnico e di genere.³ Salvo pochissime eccezioni, tutti gli attori e i ballerini erano bianchi. La formula del backstage presentava un chiaro vantaggio: quello di legittimare il doppio binario tipico del musical, secondo cui il *ductus* narrativo si accompagna a numeri danzati e cantati, rendendo spontaneo e soprattutto realistico il passaggio dalle sezioni recitate alla danza 'naturale.'

Nel 1933, anno in cui la società americana era ancora affondata nella Depressione, e a pochi mesi dalla morte di Ziegfeld, non si trattava tanto di trasformare una commedia di Broadway in un film, come era stato fatto, quanto di mettere a punto prodotti originali che, nel loro impiego consistente di masse, potessero inserirsi anche meritoriamente tra le iniziative in grado di dare un po' d'ossigeno all'industria cinematografica.⁴ Il 9 novembre del '32 Roosevelt aveva sconfitto il presidente in carica Herbert Hoover. I fratelli Warner erano accaniti rooseveltiani: Jack Warner era a capo del dipartimento cinematografico dei Democratici, e, contemporaneamente agli inizi delle riprese di *42nd Street*, nel settembre del '32 curò a Los Angeles i grandi raduni di

¹ Meditando ulteriormente negli anni Novanta sulle proprie convinzioni e in particolare ragionando sulle teorie 'recezioniste' di H.R. Jauss, Altman ha accostato allo studio sintattico (linguistico) del film (e del musical in particolare), su cui è incentrato il suo *The American Film Musical*, riflessioni mirate all'"orizzonte di attese" (*Erwartungshorizont*) del pubblico, della critica e in genere a tutte le circostanze (inerenti alla produzione, la distribuzione, le star, ecc.) che fanno sì che un certo film venga commercializzato e recepito come appartenente a un determinato genere. Da queste considerazioni è nato il volume del 2004 già menzionato, *Musical/Genere*. Molte delle osservazioni avanzate da Altman nella sua monografia del 1987 sulla struttura sintattica del musical americano fino agli anni '70 restano nondimeno valide: altro è la sintassi linguistica, e altro le strategie di comunicazione e le pratiche di vendita e fruizione messe in atto da produttori, pubblico e critica.

² Ciò a partire dalla versione Vitaphone a colori del 1929, *Gold Diggers of Broadway*. I 'cercatori d'oro' del titolo veniva ironicamente inteso al femminile: le ragazze povere scritturate come chorus girls erano rappresentate in cerca degli *sugar daddies* (i ricchi paparini) che le potessero strappare dai bassifondi, assicurando loro una vita lussuosa.

³ I tre interpreti neri di *42nd Street* svolgono i pochi mestieri che era possibile ai neri praticare nel cinema di quest'epoca, quello di cameriera, lustrascarpe, uomo d'ordine nelle strade. Nella sequenza che mostra gli eventi che si succedono sulla 42nd Street e che fa parte del 'numero' finale, vengono inquadrati per pochi secondi alcuni ragazzini neri che danzano il tip-tap. Sono gli stereotipi dei tempi. Sia in teatro che nel cinema vigeva allora la regola della non mescolanza di bianchi e neri.

⁴ Di fatto la produzione di musical, molto intensa subito dopo l'avvento del sonoro, era entrata in crisi nei primi anni '30: l'enorme successo di *42nd Street* imprimerà una nuova forte spinta a questo genere cinematografico.

massa in cui Roosevelt enunciò il proprio programma per una radicale svolta legislativa ed economica (Hoberman 1993, 27-28).⁵ La Warner produsse ben tre backstage musical nel 1933: dopo *42nd Street*, *Footlight Parade* [Viva le donne!] e *Gold Diggers of 1933* [La danza delle luci]. Tutti e tre hanno elementi in comune, a partire dai più importanti collaboratori.⁶ *42nd Street*, presentato dalla Warner nella campagna promozionale come “a new deal in entertainment” (Hoberman 1993, 32),⁷ respira di quel senso di scoramento, paura, ma anche di audacia e speranza che accompagnò l’ascesa di Roosevelt. Esso voleva porsi in qualche modo come esemplare rispetto ai numerosi musical di backstage prodotti fino ad allora, e ciò anche nel titolo: la “naughty, bawdy, gawdy, sporty 42nd street” (come recita l’ultimo verso del *song* eponimo) che dà il titolo al film era, specialmente attorno all’intersezione con Broadway, in Times Square, proprio il centro del quartiere teatrale. Non a caso i titoli di testa di *42nd Street* scorrono all’interno di una veduta aerea filmata di grattacieli newyorchesi e poi in un close-up delle targhe della 42nd Street East e West, nonché di alcune delle strade ed avenues che la 42nd incrocia. Non sfuggono allo spettatore le folle in basso sui marciapiedi, mentre assordano lo strombazzare dei clacson, il rombo dei motori e i fischi dei vigili.⁸ *42nd Street* non esitava a usare toni duri per rappresentare la realtà metropolitana, contrapponendola ai luoghi inesistenti di musical come, ad es.

⁵ Un treno, chiamato ‘42nd Street Special,’ su cui erano vari attori e chorines, e decorato con la scritta luminosa ‘Better times,’ accompagnò la ‘prima’ del film a Denver, Colorado, e fu a New York in tempo per partecipare alla sfilata dell’Inauguration Day (Hoberman 1993, 33).

⁶ A parte il regista (Lloyd Bacon per *42nd Street* e *Footlight Parade*, e Mervyn LeRoy per *Gold Diggers of 1933*), i ‘numeri musicali’ sono sempre affidati al duo formato da Harry Warren (musica) e Al Dubin (lyrics), Busby Berkeley è incaricato delle danze, e la coppia protagonista è formata da Ruby Keeler e Dick Powell. La Warner presentò al pubblico *Gold Diggers of 1933* nella stessa settimana di giugno in cui il Congresso varò il National Recovery Act (NRA). In *Footlight Parade* l’attore James Cagney si segnalava anche come danzatore: la sua danza impettita, spavalda, col mento in avanti e il corpo bilanciato sulla pianta dei piedi va riferita ad una prevalenza dello stile sud-irlandese del tip-tap, forma di danza che era nata come fusione di ascendenze irlandesi, nere e inglesi. Questo stile si può vedere in una parte del ‘numero’ ‘Shanghai Lil’ di *Footlight Parade*, in *Yankee Doodle Dandy* (*Ribalta di gloria*, 1942), biopic di un grande del vaudeville, George Michael Cohan, e in *Seven Little Foes* (*Eravamo sette fratelli*, 1955), dove Cagney appare in un duo con Bob Hope. Cagney aveva recepito lo stile di tip-tap ‘buck-and-wing’ di Cohan, e lo trasmise ad altri danzatori, tra cui Gene Kelly, non a caso come lui, di origini irlandesi. Il *buck*, termine con cui a fine ‘800 negli Stati Uniti era chiamato il tip-tap, consisteva in una danza percussiva con i piedi del tutto posati a terra che battevano un tempo di 2/4 e 4/4. Il *wing* consisteva in un passo laterale che ritmicamente raschiava o ‘spazzolava’ il suolo. Nel ‘buck-and-wing’ non c’era elevazione, il corpo era leggermente piegato all’altezza della cintura ed il movimento era per lo più confinato dalla vita in giù.

⁷ Si riprendeva chiaramente la famosa frase di Roosevelt: “I pledge myself to a new deal for the American people” (*Democratic Convention Acceptance Speech*, in Franklin D. Roosevelt Library and Museum, fdrlibrary.org/dnc-curriculum-hub [22 settembre 2019]). Ne derivò, come è noto, lo slogan ‘New Deal.’ Nel ‘33 Warner inserì nei cartelloni dei suoi film il simbolo della NRA: un’aquila blu ad ali spiegate.

⁸ Questa sequenza era indebitata colle riprese aeree di grattacieli dei titoli di testa di *The Broadway Melody* (1929) che aveva stabilito filmicamente il quartiere come mecca del teatro. Si era trattato del primo musical della MGM e del primo film ‘all talking-all singing-all dancing,’ come lo definì la promozione: in esso per la prima volta si era messo a punto il processo di pre-registrazione, play back e doppiaggio (la cosiddetta lip-synchronization, o lip-synch), che liberava attori, cantanti e ballerini di tip-tap dalla costrizione della vicinanza al microfono, permettendo riprese mobili e inquadrature variate. Non a caso René Clair commentò che con *The Broadway Melody* il sonoro aveva finalmente trovato la sua forma: “né teatro né cinema ma qualcosa di completamente nuovo” (cit. in Barrios 2010, 67).

Love Parade, con ambienti aristocratici di matrice europea e tipici dell'operetta. Nel contempo mitizzava New York come capitale della modernità: questo mito costituirà un filo rosso nella storia del musical americano, assieme al mito di Parigi, vissuta come la capitale del 'vecchio mondo,' e ritenuta un modello di raffinatezza insuperabile soprattutto nell'ambito teatrale.

Adattamento cinematografico di un romanzo di Bradford Ropes, un chorus boy di Broadway, che di intrighi sottostanti alle recite teatrali ovviamente se ne intendeva,⁹ *42nd Street* snocciola ciò che avviene soprattutto dietro le quinte prima della messinscena di una commedia recitata, cantata e danzata, *Pretty Lady*. Le caratteristiche sintattico/strutturali del genere musical identificate da Altman sono lì: la sua tipica struttura dualistica si avvale di una doppia vicenda amorosa, l'una, secondaria, tra la protagonista ingaggiata per la commedia, Dorothy Brock (interpretata da Bebe Daniels) e un suo innamorato, Pat (George Brent), che diversamente da lei non è riuscito nell'ascesa dal vaudeville a Broadway, e l'altra vicenda, quella principale, tra una novellina, Peggy (interpretata da Ruby Keeler),¹⁰ spesso chiamata 'kid' nel film per la sua freschezza e ingenuità, e l'attor giovane dello spettacolo, Billy (Dick Powell), che l'esperienza nell'ambiente sembra aver lasciato ancora immune da quegli aspetti del far teatro additati come moralmente riprovevoli. La storia, e il suo adattamento filmico, sottolineano infatti gli aspetti immorali legati, secondo la coscienza comune dell'epoca, alla professione delle ballerine e delle attrici, e su cui esisteva un'abbondante letteratura scandalistica anche in Europa. La strumentalizzazione del sesso, a vantaggio sia della donna (per ricavarne lavoro e denaro) che dell'uomo che gestisce più o meno potere (dai finanziatori dello spettacolo, ai registi e a tutti coloro che possono vantare un 'di più' in termini di potere commerciale rispetto alla donna) viene messa in bella vista nel film, e anche cinicamente.¹¹ Ma è innegabile che nella storia a lieto fine soprattutto dei giovani Peggy e Billy si voglia mostrare la possibilità di una condotta virtuosa e di conseguenza riscattare il mondo dello spettacolo da una fama negativa: è una finalità per niente incongrua rispetto al New Deal rooseveltiano, che manderà in pieno vigore nel '34 il già esistente Motion Picture Production Code (il cosiddetto Codice Hays), che stabiliva precise regole morali cui produttori e registi dovevano attenersi. La figura determinata del regista dello spettacolo, Julian Marsh (Warner Baxter), il quale riesce con ferrea volontà a superare ogni intralcio e a realizzare lo spettacolo, poteva ben suggerire al pubblico che solo una persona forte e anche spregiudicata poteva, e anzi

⁹ Il primo adattamento cinematografico fu di Whitney Bolton e James Seymour, e quello definitivo di Rian James, che inserì battute frizzanti e osé in slang per caratterizzare realisticamente l'ambiente del backstage.

¹⁰ Keeler aveva seguito corsi di ritmica, di tip-tap ed anche danza classica alla scuola del Metropolitan. Era apparsa in vari spettacoli di Broadway finché il matrimonio con la star del sonoro, Al Jolson, la lanciò verso Hollywood.

¹¹ Ancorché gli aspetti più marcatamente osé del racconto di Ropes fossero stati eliminati, restano nel film battute pesanti. Di Ann (Ginger Rogers) si parla come 'Anytime Annie.' "Say — who could forget her! She only said no once, and then she didn't hear the question!" (Fumento 1980, 71). Pur così rappresentato, il personaggio di Ann sarà risolutorio rispetto alla riuscita dello spettacolo, e lancerà Rogers verso i film con Astaire che costruiranno la sua carriera.

doveva prendere in mano le sorti collettive per il bene di tutti.¹² In questo senso *42nd Street*, come gli altri due musical Warner dello stesso anno, sono fortemente segnati dall'ideologia rooseveltiana.

Il trattamento dei *song*

La qualificazione di 'musical' attribuita a *42nd Street* non è una semplice specificazione terminologica. I film musicali ereditano dalla commedia musicale teatrale dei decenni precedenti il principio del *song* come elemento fondamentale di questo tipo di intrattenimento. Sia nel teatro che nel cinema i *song* assolvono a diverse funzioni estetiche, spettacolari e comunicative. Un *song* deve innanzitutto adattarsi in qualche modo alla situazione drammatica e agganciarsi quindi alla recitazione secondo l'evoluzione della trama, un po' come l'aria nei confronti del recitativo nell'opera barocca settecentesca. Un *song* deve creare una comunicazione immediata col pubblico e fissarsi ben bene nella mente perché da esso deriva il successo della commedia musicale non solo nell'immediato della rappresentazione, ma nella diffusione, attraverso i dischi, la radio e come supporto musicale delle danze di sala. Naturalmente anche il talento dell'interprete conta parecchio per il successo che il *song* può riscuotere sia nella versione teatrale che in quella cinematografica. Per imprimere nella mente degli spettatori i *song* che si prevede possano avere un notevole successo, la commedia musicale deve ricorrere alla ripetizione. Si deve combinare la struttura drammaturgica della commedia in modo che essi siano ripetuti una o più volte.

Con l'evolversi della commedia musicale in forme più complesse, verso la fine degli anni '20, altri meccanismi vennero sperimentati. In *Show Boat* (1927, musica di Jerome Kern, lyrics e libretto di Oscar Hammerstein II), per narrare una vicenda che si svolge durante diversi decenni il compositore scrisse un *song* di grandissimo successo, 'Ol' Man River' (parafraresi di uno spiritual, *Deep River*) che, ripreso più volte, sta a rappresentare lo scorrere eterno del fiume, e quindi la dimensione del tempo ciclico. Sempre in *Show Boat* la ripresa dell'incipit di altri *song* del musical o di altri *song* tout court sono principi drammaturgico-musicali del teatro operistico (come i temi di reminiscenza) adattati alla dimensione della commedia musicale.

La nascita del cinema sonoro offrì nuovi modi di valorizzare i *song* destinati ad avere successo (i cosiddetti 'hits'). Busby Berkeley, che conosceva perfettamente le regole della drammaturgia teatrale, le riprese e le innovò avvalendosi delle tecniche proprie del

¹² Mark Roth (Altman 1981, 41-56) ha osservato che nei mesi che precedettero le elezioni del '32, da più parti, su suggestione di quanto avveniva in Europa, si evocò negli Stati Uniti la necessità di un dittatore. Se *42nd Street* si chiude con l'immagine del regista, che, pur dopo il successo dello spettacolo, si lamenta tutto solo nella certezza che il proprio nome verrà dimenticato a favore della nuova stella (e per questo secondo Roth sarebbe un personaggio tipico di un'era pre-rooseveltiana), nel successivo musical della Warner, *Footlight Parade*, la capacità del direttore di unirsi ai suoi subordinati e danzare assieme a loro per riuscire a accaparrarsi una importante scrittura, ben mostra l'ideologia di questi musical Warner del '33: tutti i cittadini debbono collaborare in modo egualitario per conquistare il benessere collettivo.

cinema sonoro. Le sue mansioni alla Warner Bros concernevano essenzialmente le sequenze musicali dei film. Soltanto nel caso di due film (*Gold Diggers of 1935* e *Hollywood Hotel*, del 1937) della quindicina a cui collaborò per questi Studios, si occupò anche delle sequenze parlate. Per gli altri film, ivi compreso *42nd Street*, si occupò esclusivamente della parte danzata.

I *song* del musical furono commissionati a Harry Warren e Al Dubin, una coppia di creatori di *song* che proveniva da Tin Pan Alley, la mitica strada di New York che era diventata un'autentica industria dei *song* per tutti gli usi. Gerald Mast (1987, 116-143) identifica alcune caratteristiche salienti nel trattamento del *song* e nel carattere dei *song* composti per i film della Warner cui il duo collaborò per la trilogia di musical prodotta dalla Warner nel corso del 1933.¹³ Egli individua tre tipi di *song*. Un primo allude a un luogo deputato per gli incontri amorosi tra le coppie, sposate o no (nel caso di *42nd Street*, 'Shuffle Off to Buffalo,' si riferisce alle Cascate del Niagara, luogo divenuto già meta turistica e popolare per la luna di miele). Un secondo tipo riguarda un *song* che dà origine a un numero astratto-geometrico, basato su un oggetto visivo o un'idea (nel caso di *42nd Street*, 'I'm Young and Healthy'). Un terzo tipo di *song* dà origine a un numero di carattere più sociale (il *song* eponimo '42nd Street'): il suo testo si riferisce anche e soprattutto alla mescolanza di ceti sociali diversi in questa strada di New York. Mast riconosce tre modi di trattamento musicale in riferimento ai tre tipi di *song*: "un vivace fox-trot dalla struttura AABA" nel primo caso, una melodia ben ritmata nel secondo, e infine un *song* in modo minore, in un tempo di marcia o che suggerisce un tempo di marcia (Mast 1987, 124). Questi caratteri sono però un po' troppo generici e non permettono di cogliere gli aspetti salienti della comunicazione musicale. La coppia Warren-Dubin costituì in effetti una presenza importante nel mondo del *song* americano e dei suoi risvolti teatrali. Nonostante il gran numero di *song* di successo prodotti come coppia o singolarmente, e spesso ripresi anche in ambito jazzistico come basi per l'improvvisazione, questo duo non viene considerato alla stregua di altre coppie famose celebri o, presi singolarmente, di altri *songster* o *lyricist*. In effetti i loro *song* sono di una notevole efficacia comunicativa, ma sia da un punto di vista musicale che poetico non sono all'altezza di quelli dei fratelli George e Ira Gershwin, di Jerome Kern, Oscar Hammerstein II e Cole Porter, per limitarsi ad alcuni dei giganti delle prime stagioni del *song* e del musical americano. Tale efficacia comunicativa deriva da una buona mistura di alcuni elementi: l'utilizzazione di motivi semplici — da un punto di vista sia melodico che armonico — e ricchi di stimoli ritmici (ritmi puntati, introduzione di terzine, sincopi, etc.). L'insieme di questi elementi attribuisce a questi *song* un carattere danzante o marziale, che li rende particolarmente atti sia a rappresentazioni sceniche di tipo coreografico, sia ad esser utilizzati come musica da ballo o come motivi per l'improvvisazione jazzistica. Anche il rapporto fra musica e lyrics è molto semplice, basato com'è sulla regolarità rimica ad ogni costo. Se ne dà qui un solo esempio. Per far

¹³ Il capitolo dedicato a Busby Berkeley è intitolato significativamente *The Kaleidoscope Waltz*.

rimare “away”, della frase “I’d keep away,” con la fine della seconda sezione di “I’m Young and Healthy,” Dubin utilizza l’espressione “A’ say.”

Il chorus intero segue il seguente schema:

A I’m young and healthy, and you’ve got **charms**; / it would really be a **sin** not to have you **in my arms**.

A I’m young and healthy, and so are **you**; / when the moon is in the **sky**, tell me, what am **I** to **do**?

B If I could **hate ‘you,’** I’d keep **away** / but that ain’t my **nature**, / I’m full of vitamin **‘A’ say**.

A I’m young and healthy, so let’s be **bold** / in a year or two or three / may be we will be too **old**.

La rima a tutti i costi fa parte di un meccanismo in cui la ripetizione è il principio fondamentale: ripetizione tematica, ripetizione ritmica, ripetizione rimica, ed anche e soprattutto ripetizione come fondamento della struttura formale. La formula AABA in frasi regolari non è esclusiva delle canzoni appartenenti alla categoria 1, ma è uno schema pressoché fisso. Il che significa che nel *song* la melodia iniziale è ripresa due volte (e quindi la si ascolta tre volte).

Tale meccanismo ripetitivo è poi ingigantito da Berkeley nel suo trattamento cinematografico. In *42nd Street* vi sono quattro canzoni principali: oltre alle tre menzionate e categorizzate da Mast, ‘You’re getting to be a habit with me,’ è una dichiarazione d’amore in cui si afferma la necessità di restare a fianco della beneamata tutti i giorni, con la regolarità dei riti quotidiani, come sorbire il caffè o il tè: “Oh, I can’t break away, / I must have you every day; / as regularly as coffee or tea,” intonata nella ripresa di A su un tema giocato sull’alternanza di ritmi puntati e di terzine. Poiché A è ripetuto due volte sia all’inizio del chorus, sia nella sua ripresa, dopo una piccola deviazione di B — il cui ritmo è basato su ritmo puntato e sincopi —, quando il chorus è eseguito per intero lo si ascolta quattro volte, leggermente variato e prolungato alla fine (**A'**), alla seconda ripresa dopo **B**:

A Ev’ry kiss, / ev’ry **hug** / seems to act just like a **drug**; / you’re getting to be a habit with me.

A Let me stay in your **arms**, / I’m addicted to your **charms**; / you’re getting to be a habit with me.

B I used to think your love was something that **I** / could take or leave **alone**, / but now I couldn’t do without my **supply**, / I need you for my **own**.

A Oh, I can’t break **away**, / I must have you ev’ry **day**; / as regularly as coffee or **tea**.

A' You’ve got me in your clutches, and I can’t get **free**; / you’re getting to be a habit with **me**, / (can’t break it!) You’re getting to be a habit with **me**.

Il gioco delle rime in relazione alla ripetizione tematica trasforma il chorus di ‘You’re Getting to Be A Habit with Me’ in una sorta di filastrocca. E questa sorta di regressione all’infanzia del pubblico, specialmente quello anglofono, fa parte di uno dei principi

fondamentali del successo del musical basato su questo tipo di *song*: è una sorta di ritorno all'infanzia personale, linguistica e musicale ad un tempo.

Questo *song*, assieme a quello eponimo, '42nd Street,' è ripreso costantemente nel corso del film, sia durante le prove del musical *Pretty Lady*, sia in altre occasioni. Ad esempio, è utilizzato come musica di sottofondo quando Dorothy Brock è al caffè col suo innamorato Pat (23:25-24:50), o quando gli stessi personaggi, nell'alloggio di Pat, parlano del loro destino e Dorothy decide che per il bene di entrambi è meglio si separino (39:45-40:21).¹⁴ Ciò fa sì che, moltiplicando il numero di ripetizioni tematiche insite nel *song* per il numero di volte in cui esso viene interamente o parzialmente ripetuto nel corso delle prove del musical o come musica di sottofondo (7 in tutto, tenendo anche conto che esso ricorre già nel corso dei titoli di testa e ritornerà per l'ultima volta nella sequenza finale in cui il regista è ripreso nella sua sconsolata solitudine dopo il successo del musical), si giunge a un totale vertiginoso. Con il risultato che anche lo spettatore meno dotato di memoria musicale dopo aver visto il film rimarrà ossessionato da questa melodia per un bel po' di tempo.

Lo stesso vale per il *song* eponimo, '42nd Street,' anch'esso già ripetitivo di per se stesso. In questo caso il motivo è una sorta di fanfara in modo minore che inizia sulle note della triade fondamentale per poi discendere verso la tonica non senza qualche scivolata cromatica. Mentre la triade ascendente è in ritmo piano e occupa tre battute, la triade discendente conclusiva è una brusca discesa in due battute con sincope su 'Second' di '42nd Street.' Nel caso di questo *song*, il gioco delle rime è ancor più ripetitivo, basato com'è sulla iterazione delle rime in 'eet' di 'Street'.

A Come and **meet** these dancing **feet**, / on the avenue I'm taking you to / Forty Second **Street** **A** Hear the **beat** / of dancing **feet**, / it's the song I love the melody of, / Forty Second **Street**.

B Little '**nifties**' from the **Fifties**, / innocent and **sweet**; sexy **ladies** from the **Eighties**, / who are **indiscreet**.

A They are side by **side**, / they're **glorified** / where the underworld can **meet** the **elite**, / Forty Second **Street**.

Coda naughty, bawdy, gawdy, sporty, / Forty Second **Street**.

Anch'esso già presente nei titoli di testa e immediatamente messo in relazione a vedute di New York e al suono del traffico metropolitano, il *song* è ripreso diverse volte nel corso delle prove dello show per esplodere poi verso la fine del film in un'interpretazione di Ruby Keeler, prima canora, poi danzata con uno scatenato tip-tap, e infine proiettata all'esterno, in scenette della città che illustrano appunto visivamente la mescolanza di etnie, tipi umani, personaggi e ceti sociali diversi, di cui parla il *song*. Più ridotti rispetto agli altri film dello stesso anno, seppur presenti, sono i giochi visivi geometrici e circolari tipici di Berkeley. Ciò dipende probabilmente dal fatto che

¹⁴ D'ora in poi il riferimento è a *42nd Street*. 2013. DVD. Turner Classics Collection.

l'intenzione del regista e dei produttori era di mettere in particolare rilievo il tema sociale. Julian Marsh è un personaggio che non ricerca soltanto il proprio interesse personale, prestigio e successo economico, ma che con il sacrificio della sua vita privata e della sua stessa salute, incarna il modello dell'impresario che salva non solo la propria azienda, ma anche i propri dipendenti. Siamo nel '33, in piena Depressione e all'inizio del New Deal. Anche per Peggy Sawyer vale un discorso simile: salvando il musical, non persegue soltanto un successo personale, ma salva dalla disoccupazione un numero rilevante di colleghi. Missione, che peraltro le viene affidata da Julian Marsh per inchiodarla alle sue responsabilità.¹⁵ Peccato che l'interpretazione dell'attrice che la impersona sia piuttosto mediocre.

Degli altri due *song* menzionati e categorizzati da Mast, soltanto 'I'm Young and Healthy' è reiterato. Una prima volta lo si ascolta come sottofondo alla festa nell'appartamento di Dorothy Brock (50:24 – 52:20). Una seconda volta, cantato per intero, versi e chorus, da Billy Lawler (Dick Powell) che si rivolge ad una bionda platinata (Toby Wing) e dà inizio al caleidoscopio finale, che si avvale di piattaforme girevoli e dei geometrismi caratteristici di Berkeley (1:18:00 – 1:21:58). Questa sequenza è preceduta da un'altra anch'essa allusiva a relazioni sessuali, ma questa volta meno licenziosa perché del tutto legalizzata dal vincolo del matrimonio (1:12:39 – 1:17:20).

Naturalmente il *song* che dà origine a questa sequenza matrimoniale è 'Shuffle off to Buffalo,' intonato dapprima dalla coppia di sposi, poi danzato e infine ripreso dalle chorines a gruppi di due, tre, e poi dall'insieme delle voci. La scena, ambientata nel treno che reca la coppia di giovani sposi e la troupe di chorines e attrici alle Cascate del Niagara, termina con un nero che recupera le scarpe delle ballerine per pulirle. Il gesto di spazzolare le scarpe è un'allusione simbolica non troppo velata all'atto sessuale.

Questo *song* è un'altra filastrocca in ritmo per lo più puntato con scivolamento cromatico in corrispondenza dell'invocazione ("Ooh!"), sempre in forma AABA, con B in ritmo piano:

A I'll go home and get my **panties**, / you go home and get your **scanties**, / and away we'll go / Mm! / **Off**, we're gonna **shuffle**, / shuffle off to **Buffalo**.

A To Niagara in a **sleep**, / there's no honeymoon that's **cheaper**, / and the train goes **slow (Ooh!)** / **Off**, we're gonna **shuffle**, / shuffle off to **Buffalo**.

¹⁵ "Now listen to me", le dice prima dello spettacolo. "Two hundred people / two hundred jobs / two hundred thousand dollars / five weeks of grind / and blood and sweat / depend on you. It's the life of all these people who have worked with you. [...] You can't fall down / you *can't* / Your future's in it / my future's in it / and everything that all of us have is staked on you / [...] Now keep your feet on the ground / and your head on those shoulders of yours / and go out / and Sawyer — you're going out a youngster / you've GOT to come back a star!" (Fumento 1980, 182).

B Someday, the stork may pay a **visit** / and leave a little **souvenir** / Just a little cute what **is it**/ but we'll discuss that later **dear**.

A For a little silver **quartet**, / we can have the pullman **porter** / turn the light down **low** (**Ooh!**) / Off we're gonna **shuffle**, shuffle off to **Buffalo**.

Un altro *song*, che però ricorre soltanto nel corso delle prove, è 'It Must Be June.' La prima volta che ricorre intonato dal coro e con l'accompagnamento del pianoforte in una rapida sequenza (15:00-15:32), la cinepresa inquadra anche la partitura.

La frequenza con cui i *song*, per intero o a frammenti, compaiono nel corso del film, trasforma il tradizionale principio del *song* legato a un affetto, una vicenda, una narrazione. Anche le immagini musicali, come le immagini visive, soggiacciono al principio del montaggio, un principio che è in sintonia con le sperimentazioni delle avanguardie dell'epoca.

Busby Berkeley tra coreografia e regia

In *42nd Street* sono frequenti le danze durante le prove,¹⁶ e le danze durante lo spettacolo di cui il film racconta la preparazione, oppure le danze evocate dai *song*. Nei titoli di testa del film Berkeley viene accreditato come ideatore della messa in scena (*staging*) e della regia (*directing*) delle danze. Ruby Keeler affermò di avere coreografato sempre lei stessa le sue routine (Frank 1990, 35).¹⁷ In quella più estesa, sul *song* '42nd Street,' l'attrice danza il tip-tap in stile 'buck and wing' col busto leggermente inclinato.¹⁸ All'epoca le scarpe da tip-tap avevano soles di legno, e mancavano delle piastrine di metallo (i *tap*) che cominciarono a usarsi alla fine degli anni '20: se la suola era di legno, il piede doveva battere forte a terra per produrre sonorità. La danza necessitava di gambe forti e il suono comunque era assai meno nitido che nel tip-tap 'soft-shoes,' per cui si usavano scarpe colla suola di pelle.¹⁹ In quest'epoca la qualità dell'esecuzione si misurava non solo dal punto di vista visivo ma anche da quello sonoro: negli anni '40, quando allo swing succederà il bebop, l'aspetto sonoro del tip-tap diventerà molto più importante di quello visivo, tanto che alcuni grandi danzatori,

¹⁶ Per le sequenze relative alle prove si guardi a 24:56-26:05; 27:36-28:18; 35:53-36:27; 39:21-40:05 (in quest'ultimo tratto gambe e volti delle chorines si moltiplicano in dissolvenza).

¹⁷ Vi è invece chi ha affermato che esse furono sempre create da Bobby Connolly, ancorché non venisse mai accreditato (Billman 1997, 374). Di Connolly, autore delle danze di parecchi film, si ricorda in particolare 'We're Off to See the Wizard,' danzato da Judy Garland, Bert Lahr, Ray Bolger e Jack Haley in *The Wizard of Oz* (Il mago di Oz, 1939).

¹⁸ La sua routine (1:22:53-1:23:24) integra varie modalità di tip-tap, tutte riconducibili al tipo di prevalente ascendenza irlandese (Valis Hill 2010, 119). Sul 'buck-and-wing' si vada alla nota 6.

¹⁹ Una delle più grandi attrici-danzatrici-cantanti di Ziegfeld, Marilyn Miller, danza anche lei collo stesso tipo di scarpe nel film *Sally* (1929). Cfr. il 'numero' 'All I want to do do do is dance' in <https://www.youtube.com/watch?v=LaEA1V3OTVA> (21 settembre 2019).

come Babe Lawrence, incisero dischi come veri e propri musicisti. Non bisogna dimenticare che, all'epoca in cui *42nd Street* venne realizzato, le sonorità erano ancora pre-registrate, ed è possibile che altri abbia provveduto a integrare il tip-tap di Keeler della parte sonora, aspetto cruciale di questa danza.²⁰ Quanto all'unico numero formale, 'It Must Be June' (con Bebe Daniels e cinque danzatori), alla successiva sequenza di prove con danzatori e danzatrici che manipolano grandi ghirlande di fiori (sullo stesso *song*), e alla chorus line che appare subito dopo la levata del sipario sullo show, Berkeley ha sicuramente seguito le formule spettacolari in voga a Broadway. Vi aveva lavorato infatti come regista, anche se mai con Ziegfeld, dal '25 al '30. Certe routine di danza erano consolidate e se ne avvalevano tutti i coreografi che passarono dal teatro al cinema: i dance director Sammy Lee (MGM), Seymour Felix (Fox), il già citato Bobby Connolly (attivo per vari studios). Erano sequenze composte di varie forme di tip-tap, per lo più prive di elevazione, secondo una tipologia caratteristica in voga negli anni '20 e '30, di rotazioni e saltelli eseguiti senza spostarsi nello spazio, di marce (il tipico 'Ziegfeld walk': un passo avanti col piede frontale rispetto al pubblico sul primo *beat* di un tempo in 4 e un passo dell'altro piede a raggiungere il primo sul terzo *beat*), di corse e sfilate ritmiche e all'unisono (Cohen 1996, 56-57). Esisteva dunque una tradizione teatrale che si trasferì al cinema, dove fu soprattutto Berkeley a espanderla, portandola a configurazioni inedite.

È nei tre e soprattutto negli ultimi due 'numeri' che accompagnano il quarto d'ora finale di *42nd Street*, che infatti possono apprezzarsi alcuni degli aspetti stilistici per cui Berkeley è rimasto giustamente famoso e viene ancora citato nei film.²¹ I tre 'numeri' si presentano come parte del musical *Pretty Lady*. Il primo, il già citato 'Shuffle off to Buffalo,' potrebbe ancora verisimilmente farne parte per motivi tematici, mentre la stessa cosa non può dirsi per gli altri due, 'I'm Young and Healthy' e '42nd Street.' In 'Shuffle off to Buffalo' si apprezzano diverse inquadrature, tra cui anche quella con cui la danza veniva tradizionalmente filmata, e cioè posizionando la cinepresa in platea, al 5° posto della seconda fila, così da fingersi l'occhio di uno spettatore in teatro. Viene rappresentata una scena su cui un treno si apre a mostrare una serie di cuccette in cui

²⁰ È quanto avvenne, sembra regolarmente, col tip tap di Gingers Rogers nei film da lei interpretati assieme a Fred Astaire. Questi doppiava il proprio tip-tap, mentre quello di Ginger era doppiato da Hermes Pan, che inoltre talvolta coreografava le sue routine con Astaire e le provava con quest'ultimo prima di lei (Croce 1972, 88). Il doppiaggio del tip-tap di Rogers è confermato da Franceschina 2012 (capitolo 4: "The Man Who Danced with Fred Astaire," *passim*), e da Mueller (1986, 16). Nella sua autobiografia Rogers si limitò a citare il 'numero' 'I'll be hard to handle' (nel musical *Roberta*, da lei pure danzato con Astaire), come l'unico in cui il loro tip-tap non fu doppiato, perché, dato il tipo di pavimento, le sonorità risultarono perfette (e dunque anche le risatine della coppia mentre danza sono rimaste registrate) (Rogers 2008, 162). Il possibile (e all'epoca consueto) scarto tra chi appariva come danzante nel film e chi di fatto produceva i suoni associati alla danza pone un chiaro problema di autorialità particolarmente per una danza che, come il tip-tap, ha una doppia componente parimenti importante, visiva e sonora.

²¹ Persino in un film come *Big Lebowski* [Il grande Lebowski], dei fratelli Coen, in cui il protagonista sogna di volare disteso (supino e bocconi), tra le gambe delle girls disposte a 'V' rovesciata, una delle inquadrature più osé di Berkeley, su cui si veda oltre nel testo.

cantano o occhieggiano coppie di attrici, oltre alla coppia principale, formata da Ruby Keeler ed un altro attore.²²

A parte i sottintesi erotici alla Lubitsch, cui si è già accennato, 'Shuffle off to Buffalo' non è particolarmente originale dal punto di vista della danza, e fa riflettere il fatto che, pur corrispondendo il suo titolo anche a un vecchio tipo di tip-tap, questa danza non vi si esegua: probabilmente l'impossibilità di scritturare danzatori neri deve essere stata determinante al riguardo. Nel 'numero' successivo, 'I'm Young and Healthy,' le novità apportate da Berkeley si fanno invece evidenti: la composizione del discorso visivo avviene in sala di montaggio, dove varie tipologie di ripresa, realizzate con una sola macchina (invece che le 4 usate all'epoca), e funzionali a collegare seppur minimamente il 'numero' alla scena del teatro in cui la storia vorrebbe situarlo, si accompagnano a straordinarie riprese dall'alto, realizzate grazie ad una elevazione a dismisura della gru.²³ A questo si arriva gradatamente, giacché il 'numero' si apre con Dick Powell che, cantando, va a sedersi su una panca dove lo aspetta una danzatrice, Toby Wing. Dopo il primo chorus, la panca affonda lentamente nel suolo e i due si ritrovano su una piattaforma circolare rotante attorno a cui stanno sdraiati 16 danzatori. Dopo varie evoluzioni, i corpi supini delle chorines e dei chorus boys (cui spetta una funzione di supporto) appaiono disposti in senso circolare: sollevando ritmicamente il busto o spostando le gambe accostate ambedue a destra o a sinistra, essi creano incidenti visivi fondati sulla ripetizione che creano vere e proprie rime (concordi con quelle musicali) e fanno pulsare l'immagine come scatti di un caleidoscopio. Diverse dinamiche visive tipicamente berkeleyane si ritrovano nel numero, come la 'parade of faces' (le chorines vengono una dopo l'altra verso lo spettatore, guardandolo) e la sequenza a 'V' rovesciata: la macchina da presa passa sotto le gambe divaricate di una fila di girls fino al punto in cui lo spazio è sbarrato dai volti di Dick Powell e Toby Wing, che, anche qui, guardano direttamente lo spettatore.²⁴ La geometria visiva è sottolineata dal bianco dei costumi e dal nero delle piattaforme e dello sfondo: lo spazio manca di connotati narrativi ed il tempo si situa fuori di ogni storia. In un certo senso la 'filosofia' di Berkeley è quella del primo cinema: non è a narrare che si mira, ma a stupire, ad attrarre lo spettatore con giochi visivi. È quello che Tom Gunning ha chiamato "cinema of attractions", che mirava a sfruttare le potenzialità del nuovo medium e non a caso attrasse le avanguardie futuriste, dadaiste e surrealiste (Gunning 1990, 56).

Quale funzione assolvono i 'numeri' congegnati da Berkeley rispetto alla sintassi del musical? Come è noto, si è a lungo interpretato la storia del musical come una

²² La sequenza occupa il tempo che va da 1:11:49 a 1:16:40.

²³ Intriga constatare che Berkeley è in sintonia con le inquadrature panottiche che negli anni '30 venivano realizzate negli stadi italiani come omaggio al duce: se ne ritrovano anche in *L'Accademia dei vent'anni*, sull'Accademia Femminile di Educazione Fisica di Orvieto, un documentario peraltro debitore di certi 'numeri' di Berkeley. Cfr. *L'Accademia dei vent'anni. Realizzato presso l'Accademia femminile della G.I.L. ad Orvieto*, regia Giorgio Ferroni, 1941, e Veroli 2017.

²⁴ Tutto il numero va da 1:17:13 a 1:21:28. La sequenza a 'V' rovesciata inizia a 1.21:17. Nel 'numero' 'By a Waterfall' di *Footlight Parade*, Berkeley usa questo tipo di ripresa in modo ancora più osé, colla macchina che 'guarda' all'insù, tra le cosce delle chorines.

progressiva evoluzione verso una sempre maggiore integrazione del plot colle parti musicali e danzate. In questa visione teleologica film come *42nd Street* apparterrebbero ad una tipologia di musical che, proprio in virtù (o a causa) dei ‘numeri’ congegnati da Berkeley, è stata superata nel tempo. Se si prende nella dovuta considerazione l’unicità del genere musical, la sua storia, d’accordo con Rubin (1993, 13), va piuttosto vista come “il succedersi dei vari modi in cui si è articolata la tensione e l’interazione tra elementi miranti all’integrazione (principalmente narrativi) ed elementi che non si integrano (eminentemente spettacolari).”²⁵ D’altro canto una visione della storia del musical basata su categorie drammaturgiche proprie di altri generi musicali sembra tradire la specificità dei modi con cui il musical si è presentato nella sua storia ormai più che secolare. I ‘numeri’ di Berkeley del resto pongono ogni tipo di difficoltà a chi vuol farli rientrare a tutti i costi in una logica narrativa. In *42nd Street*, i due *song* ‘Shuffle off to Buffalo’ e ‘42nd Street’ concordano a malapena tematicamente con la vicenda, e non mandano avanti di per sé la narrazione. In ‘Shuffle off to Buffalo,’ che, come accennato, mette in atto una luna di miele alle Cascate del Niagara, Ruby Keeler ha un partner che non è Powell, e mostra una malizia di cui manca del tutto nella parte narrativa.²⁶ ‘I’m young and healthy’ è sicuramente estraneo alla storia. L’impossibilità pratica che questo ‘numero’ possa essere una parte dello show *Pretty Lady*, e che possa svolgersi in teatro,²⁷ il discorso che fa la macchina da presa nel suo itinerario (pur ricomposto a tavolino dal regista-montatore), il voyeurismo scoperto da cui sono animate certe riprese, come quella a ‘V’ invertita, lo sguardo a tratti diretto verso lo spettatore,²⁸ tutto ciò esclude che questo numero sia davvero quello che il film vorrebbe farci credere di essere, cioè una parte del plot. ‘I’m young and healthy’ esemplifica la tensione erotica che caratterizza tanti ‘numeri’ di Berkeley e che sarà evidente in altri musical pre-Codice Hays. Il corpo femminile è glorificato nelle sue forme e nella sua sensualità: tipici i costumi con bordi di pelliccia, colla cui morbidezza e sericità lo spettatore è portato a empatizzare. Ma nella moltiplicazione dei corpi, nel loro comporre configurazioni che viste dall’alto acquisiscono una loro realtà indipendente, nella frammentazione dei corpi stessi quasi in parti separate (gambe, testa, busto, braccia), in tutto ciò che serve a Berkeley per creare le sue ritmiche e rime visive, si evidenzia, si esalta e si estremizza quella divisione di genere che caratterizza il backstage musical del tempo, teatrale e cinematografico. Il maschio è il soggetto desiderante, e la donna è l’oggetto del suo desiderio: nel film la cinepresa rappresenta l’occhio dello spettatore, che è portato a

²⁵ Nell’estesa bibliografia in proposito ci limitiamo a segnalare anche McMillin 2006, 1-53.

²⁶ Bruce Babington e Peter Williams (1985, 65-72) invitano a leggere anche in questo numero l’atteggiamento eroticamente consapevole che i due autori rintracciano in ‘Pettin’ in the Park’ (in *Gold Diggers of 1933*). Babington e Williams rimangono tuttavia intrappolati nella necessità di decidere se i musical della Warner coi ‘numeri’ di Berkeley siano o meno integrati, e concludono che hanno “la loro specifica logica di integrazione” (65).

²⁷ L’eliminazione dell’arco di proscenio (col palcoscenico che si estendeva in platea), piattaforme rotanti e scale popolate di chorus girls non erano affatto estranee al musical teatrale: l’uso che ne fa Berkeley è tuttavia unico.

²⁸ Jane Feuer vede in questa pratica, non insolita nel musical di questi anni, una pura celebrazione dello spettacolo (Direct Address: Celebrating Entertainment, in Feuer 1993, 35-42).

identificarsi col maschio. La dinamica visiva in cui Berkeley dispone dell'immagine del corpo femminile (bianco), moltiplicandolo in vari modi, appiattendolo come una sagoma, usandone singoli pezzi, miniaturizzandolo e in definitiva reificandolo, giungerà a un estremo memorabile nel numero 'I Only Have Eyes for You' di *Dames* [Abbasso le donne, 1934], della durata insolita di circa 7 minuti, ottenuta ripetendo il chorus ben 9 volte.²⁹

L'ultimo 'numero' di Berkeley per *42nd Street* si dipana sul *song* eponimo, cantato inizialmente da Keeler contro un sipario scuro che si apre dopo pochi secondi su un fondale dove è rappresentata fotograficamente una via di New York. Qui si assiste alla sua più lunga sequenza di tip-tap, di circa 1 minuto.³⁰ Essa termina con l'attrice che scende dalla piattaforma in cui si trova e che ora si rivela essere il tetto di un taxi. Ecco (1:23:35) che il *song* è ripreso da un coro misto mentre la cinepresa inquadra i tanti dettagli di una strada della metropoli ricostruita in studio con botteghe, autobus, ponti e quant'altro. Tutti, adulti e bambini, professionisti e passanti danzano il charleston, conferendo alla scena una spumeggiante vivacità che non viene intaccata dalla drammatica vicenda di un uomo che si avventa con violenza contro una donna sul letto di un appartamento al primo piano e che si conclude velocemente col salto di lei dalla finestra tra le braccia di un danzatore che comincia a farla volteggiare, finché l'amante non la raggiunge e la pugnala a morte. A questo punto è inquadrato Dick Powell, che si unisce alla esecuzione del *song* proprio al verso che definisce la 42nd Street a "rhapsody of laughter and tears" (1:26:15), ed ecco arrivare danzando il plotone delle girls e dei boys che iniziano a salire una grande scalinata. Si tratta di un allestimento tipico delle scene di Broadway: non altrettanto tipico però è che ciò che si vede dopo. Disposti uno accanto all'altro sui gradini, le girls e i boys si voltano frontalmente mostrando ognuno una sagoma di grattacielo dietro cui sparisce, e per un attimo si crea un panorama della metropoli vista dal basso. Mentre continua la musica col ripetersi dei chorus (8 dall'inizio del *song*), girls e boys si spostano sui due lati della scalinata: quello che ci aspetteremmo essere una prospettiva in altezza della scalinata diventa sotto i nostri occhi, come in un disegno di Escher, una prospettiva in profondità, poiché riconosciamo la veduta di scorcio di un grattacielo che si assottiglia verso l'alto. Alla sua sommità sono affacciati Keeler e Powell che salutano lo spettatore. Quando lo zoom li inquadra sempre più da vicino, Powell ci guarda con un cenno di intesa e i due tirano giù un siparietto, che li nasconde dalla vista (1:28:09). È il finale del film.

In passato coreografi e critici di danza hanno più volte affermato che, non conoscendo alcuna tecnica di danza e chiedendo alle girls niente di più che movimenti

²⁹ La sequenza va da 1:08:22 a 1:15:03. Lucy Fisher ha identificato l'esito di questa strategia visiva violentemente maschilista come la trasformazione del corpo femminile in pura immagine, in icona (*The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames*, in Altman 1981, 70-84). Naturalmente la sua posizione teorica risente fortemente degli scritti di Mulvey (1989, 14-26).

³⁰ La sequenza va da 1:22:53 a 1:23:35.

semplici e ripetuti, Berkeley non è stato un vero coreografo.³¹ Il 900 ci ha lasciato sicuramente con una diversa percezione di ciò che si intende per danza. Il talento di Berkeley sfida del resto una definizione esclusiva. La sua complessità, che sicuramente include ciò che all'epoca poteva essere chiesto a un *dance director* di Hollywood (il termine *choreographer* verrà usato nei titoli di testa dei musical solo negli anni '40), merita una trattazione che rimandiamo ad altra sede.

Dei tre film che la Warner Bros. vara nel 1933 e che sono tutti segnati nella drammaturgia e anche in qualche numero musicale dalla Depression, *42nd Street* ha il finale senz'altro più gioioso, poiché si chiude con l'*happy end* più scontato: alla fine della lunga routine di danza, i due sorridenti protagonisti in primo piano stanno per baciarsi. L'ultimo *song* di *Gold Diggers of 1933*, "Remember My Forgotten Man", connota invece questo musical di un'atmosfera luttuosa e senza risoluzione, in cui si avvertono suggestioni di certe scenografie e regie di quella Weimar che è appena caduta nel gorgo nazista. Il numero finale di *Footlight Parade* sarà "Shanghai Lil", un altro inserimento che sulle prime fa pensare ai bassifondi brechtiani (se non fosse per il tip-tap di Cagney e Keeler) e la cui atmosfera si risolve in una parata durante la quale si compone, col tipico sistema "a mosaico" di Berkeley, l'immagine di Roosevelt. Il 1933 della Warner Bros. si chiude dunque con una dichiarazione di aperto sostegno al New Deal.

42nd Street, col suo finale fuoco d'artificio berkeleyano, resta il film in cui la spettacolarità si rivela pienamente per quello che è nel musical cinematografico americano degli anni d'oro: il valore supremo nel prisma del quale congegnare tutti gli elementi dello spettacolo.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, R. (ed.). 1981. *Genre: The Musical*. In association with the British Film Institute. London, Boston and Henley: Routledge & Keagan Paul.
- . 1987. "The Show Musical." In *The American Film Musical*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2004. *Film/Genere* [1999]. Milano: Vita e Pensiero.
- BABINGTON, B., WILLIAMS P. 1985. *Blue Skies and Silver Linings: Aspects of the Hollywood Musical*. Manchester: Manchester University Press.
- BARRIOS, R. 2010. *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. Oxford-New York: Oxford University Press.

³¹ Così Jack Cole: "Non capisco perché si voglia parlare di danza quando si parla dei suoi film [...] Lui non guardava mai a quello che le ragazze facevano. Si preoccupava solo di creare segni filmici visivi in rapporto alle battute musicali" (Cole in Delamater 1974, 196).

- BILLMAN, L. 1997. *Film Choreographers and Dance Directors*. Jefferson, North Carolina-London: McFarland & Company Inc., Publishers.
- COHEN, B. 1996. *Ned Wayburn and the Dance Routine: From Vaudeville to the 'Ziegfeld Follies.'* Albuquerque, NM: Society of Dance History Scholars.
- COREA, A. 2008. "L'arte della danza nel musical classico di Hollywood." *Biblioteca Teatrale*, 86-88: 187-230.
- CROCE, A. 1972. *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York: E-P. Dutton.
- DELAMATER, J. 1994. "Jack Cole Interview." In Id. *Dance in the Hollywood Musical, 191-199*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- DEL MINISTRO, M. 1994. "Busby Berkeley." In Id. *Il testo come sopravvivenza*, 71-83. Roma: Bulzoni.
- DURGNAT, R. 2002. "42nd Street. Choreography as Sociology." In F. La Polla, F. Monteleone (eds.). *Il cinema che ha fatto sognare il mondo. La commedia brillante e il musical*, 259-284. Roma: Bulzoni.
- FEUER, J. 1993. *The Hollywood Musical*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- FISCHER, L. 1981. "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames." In R. Altman (ed.). *Genre: The Musical*, 70-84. In association with the British Film Institute. London, Boston and Henley: Routledge & Keagan Paul.
- FRANCESCHINA, J. 2012. *The Man Who Danced with Fred Astaire*. New York: Oxford University Press.
- FRANCK, R.E. 1990. *Tap! The Greatest Tap Dance Stars and Their Stories 1900-1955*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- 42nd Street. 2013. DVD. Turner Classics Collection.
- FUMENTO, R. (ed.). 1980. *42nd Street*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- GUNNING, T. 1990. "The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde." In T. Elsaesser, A. Barker (eds.). *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, 56-62. London: British Film Institute.
- L'Accademia dei vent'anni. 1941. [https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/search/result.html?query=accademia+dei+vent%27anni&archiveType_string=\(1 aprile 2020\)](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/search/result.html?query=accademia+dei+vent%27anni&archiveType_string=(1+aprile+2020)).
- MAST, G. 1987. *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock-New York: The Overlook Press.
- MCMILLIN, S. 2006. *The Musical as Drama: A Study of the Principles and Conventions Behind Musical Shows from Kern to Sondheim*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- MUELLER, J. 1986. *Astaire Dancing: The Musical Films*. London: Hamish Hamilton.
- MULVEY, L. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In Id., *Visual and Other Pleasures*, 14-26. Bloomington: Indiana University Press.
- ROGERS, G. 2008. *Ginger: My Story*. New York, N.Y.: Harper Entertainment.
- ROSSO, F. 2008. *Cinema e danza. Storia di un passo a due*. Torino: UTET.
- ROTH, M. 1981. "Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal." in R. Altman (ed.), *Genre: The Musical*, 41-56. In association with the British Film Institute. London, Boston and Henley: Routledge & Keagan Paul.
- RUBIN, M. 1993. *Showstoppers: Busby Berkeley and the Tradition of Spectacle*. New York: Columbia University Press.
- SALIZZATO, C. 1982. *Ballare il film*. Milano: Savelli.
- VALIS HILL, C. 2010. *Tap Dancing America: A Cultural History*. New York: Oxford University Press.
- VEROLI, P. 2017. *Landscapes of Female Bodies: Panoptical Perspectives of the 1930s*. Conferenza inedita. Roma: Istituto Culturale Norvegese.

EMANUELE GIANNASCA

LOUIS HORST*Danza e musica nel modernismo coreico americano*

ABSTRACT: Pianist, musical director, composer, but most of all theorist, Louis Horst was a pivotal figure of American modern dance and influenced generations of dancers and choreographers. A passionate advocate of the close relationship between dance and music, through this duo he identified the principles of a new discipline: dance composition. This discipline outlined the guidelines of the creative practice of a choreographic genre that embodied a renewed, authentically American way of understanding dance.

KEYWORDS: Dance and Music; Dance Composition; Modern Dance; Pianist; Musical Director.

Introduzione

Louis Horst (1884-1964) è una delle figure chiave per la definizione del modernismo coreico americano della prima metà del Novecento. Pianista, direttore musicale, compositore, ma soprattutto teorico, influenzò attraverso i suoi insegnamenti il pensiero dei principali esponenti della *modern dance* (e non solo) contribuendo a tracciare una precisa linea estetica della danza americana. Fu la stessa Martha Graham, con cui Horst strinse per buona parte della vita un sodalizio artistico che per un periodo ebbe anche un risvolto sentimentale, a riconoscerne l'effettivo contributo alla cultura coreica d'oltreoceano. Nell'introduzione al volume da lui pubblicato, *Modern Dance Forms in Relation to The Other Modern Arts*, Graham lo descrisse come colui "without whom modern dance in America would not be what it is today, and modern dance in any style all over the world would be without the magic of his imagination, his cruelty, his demonic will, and his skill" (Horst, Russell 1987, 11).

A determinare la riconosciuta autorevolezza che Horst conquistò nel panorama della danza americana (Franco 2003, 33) fu anzitutto il lungo magistero costituito dai corsi di *dance composition* che, a partire dal 1928, tenne nei principali centri didattici della *modern dance* e che contribuirono alla formazione di diverse generazioni di artisti, spesso distanti nella personale visione estetica, come ad esempio Anna Sokolow e Alwin Nikolais (Prevost 1993, 41).

Non stupisce dunque che Horst sia stato riconosciuto da alcuni come il padre della coreografia moderna (Stodelle 1994, 1366), grazie soprattutto alle teorie sulla *dance*

composition, volte a costruire una vera e propria struttura della pratica coreografica. Alla base di tali teorie vi era l'idea della stretta relazione tra danza e musica (Madden 1996, 55) laddove quest'ultima era intesa come la struttura di riferimento entro i cui confini il corpo danzante agiva e che doveva essere in grado di disciplinare ogni aspetto emotivo e irrazionale. L'obiettivo da perseguire nella composizione coreografica era quello di dare una forma all'opera danzata a partire dal materiale a disposizione — il movimento stesso inteso come forza irrazionale ed emozionale — che doveva essere organizzato entro precise strutture: “Motion is born of emotion [...] and both must be kept under control” (Lloyd 1968, 93).

Horst dedicò gran parte della sua vita allo studio del binomio danza e musica e, a partire da questo connubio, individuò gli elementi principali di una disciplina all'epoca poco esplorata: la *dance composition*. Tale disciplina tracciava le linee guida della prassi creativa di un genere coreografico in grado di incarnare il sentire comune di un rinnovato modo, autenticamente americano, di intendere la danza.

Questo saggio propone un'analisi del contributo di Horst alla *modern dance* americana, privilegiando gli aspetti di carattere pedagogico, a partire dalla biografia del compositore. Poco frequentata negli studi di danza italiani, la figura di Horst richiede l'approfondimento di alcuni momenti significativi della sua vita, di cui si dà conto nei primi paragrafi, per meglio comprendere la definizione del suo pensiero e delle teorie sulla *dance composition*, presi in considerazione nell'ultima parte di questo contributo.

Pianist concert

Louis Horst nacque il 12 gennaio del 1884 a Kansas City da genitori di origini tedesche. Nel 1892 la famiglia si trasferì a San Francisco dove il padre, musicista, si era unito all'orchestra cittadina. In questo periodo iniziò a prendere lezioni di violino, pianoforte, armonia e contrappunto, per poi intraprendere, agli inizi del Novecento, la carriera di pianista in alcuni locali della città. Sono, questi, anni di grande fermento musicale, durante i quali è probabile che egli fosse venuto a contatto con i nuovi generi — il *ragtime*, precursore del jazz, ad esempio — che si stavano diffondendo a partire dalla fine dell'Ottocento (Madden 1996, 12).

Nel 1907 cominciò a collaborare con alcuni teatri di San Francisco (Novelty Theatre e Van Ness Theatre) sino al 1910 quando venne assunto come orchestrale (*pit musician*) al Columbia Theatre, dove aveva il compito di accompagnare, al violino, le produzioni musicali del teatro e, al pianoforte, la rappresentazione delle tragedie di Shakespeare (Soares 1992, 14). Proprio in questo teatro ebbe luogo il primo incontro con l'arte della danza e con colei che avrebbe segnato una svolta nella sua carriera artistica. Nel 1911, infatti, come era consuetudine fare con le compagnie ospiti, Horst fu chiamato a suonare per Ruth St. Denis che si esibiva nel programma *Oriental Dances*.

Accanto all'attività di orchestrale, si avvicinò anche all'arte cinematografica e, grazie a questa esperienza, sviluppò competenze che si sarebbero rivelate fondamentali nel

futuro mestiere di maestro accompagnatore per la danza (Soares 1992, 16; Madden 1996, 20). I film muti rappresentavano all'epoca una delle principali forme di intrattenimento e i pianisti avevano il compito di accompagnare le pellicole con "mood music," spesso improvvisando su temi di compositori famosi e sincronizzando la propria esecuzione musicale con le immagini proiettate (Marks 1997). L'improvvisazione, nonché la capacità di riadattare la musica a una determinata scena e a un preciso contesto drammaturgico, fu all'origine di quel particolare sguardo che egli ebbe nei confronti dell'arte della danza e che gli permise non solo di definire efficaci strategie di accompagnamento, ma anche di elaborare teorie sulla composizione coreica, pur non avendo mai praticato questa disciplina.¹

Nel 1915, durante una tappa a San Francisco del *tour* della Denishawn Dance Company, fu chiamato a sostituire il direttore musicale che aveva improvvisamente abbandonato la compagnia e, dopo un periodo di prova di due settimane, venne assunto stabilmente, intraprendendo una decennale collaborazione con il complesso guidato da Ruth St. Denis e Ted Shawn. Diresse così le orchestre dei teatri che ospitavano le rappresentazioni della compagnia e, in qualità di *pianist concert*, accompagnò al pianoforte alcuni spettacoli. A partire dal 1916 si dedicò, inoltre, all'insegnamento, tenendo lezioni di contrappunto, armonia, teoria e storia della musica durante i corsi estivi organizzati dalla Denishawn School of Dancing and Related Arts.

Ben presto divenne una figura di rilievo all'interno della compagnia, ricoprendo anche mansioni di carattere organizzativo, in particolar modo durante la Prima guerra mondiale, quando Shawn venne arruolato e dovette abbandonare il suo posto. Nel 1919 intraprese una relazione con Martha Graham, all'epoca danzatrice della Denishawn, nonostante egli avesse sposato dieci anni prima Elizabeth (Betty) Cunningham, anche lei per un breve periodo nelle fila del gruppo guidato da St. Denis e Shawn.

Fu inoltre il compositore delle musiche di alcune danze, come ad esempio *Dance of the Royal Ballet of Siam* (1918), *Japanese Spear Dance* (1919), *A Sabara Romance* (1923), *Pompeian Murals*, *Introduction to Byzantine Dance*, *Danse Impertinente*, *Ylang-Ylang* (1924), incrementando così la propria visibilità nel panorama della danza dell'epoca. Contestualmente incominciò a esercitare una sempre maggiore influenza sulle scelte musicali della compagnia (Madden 1996, 41).

Oltre a indirizzare l'interesse verso compositori quali Franz Schubert, Edvard Grieg e Robert Schumann, collaborò probabilmente con Ruth St. Denis allo sviluppo della *music visualization*.² Proprio in quel periodo l'artista americana stava conducendo all'interno della compagnia le sue ricerche e sperimentando una possibile traduzione delle strutture ritmiche in azioni fisiche.³ In realtà, come giustamente sostiene Vito Di

¹ A tal proposito Horst affermò: "I never actually studied dance [...]. But, I have a photographic eye. Once I saw a dance, I felt the movement" (Soares 1992, 18).

² Osserva Soares: "Louis began to suggest experiments that were later labeled 'musical visualizations'" (1992, 25).

³ Nel 1925 Ruth St. Denis definì la *music visualisation* "la traduzione scientifica delle strutture ritmiche, melodiche ed armoniche in azione corporea, senza alcuna intenzione di 'interpretare' o rivelare un significato nascosto sentito dal danzatore" (Di Bernardi 2006, 162).

Bernardi, risulta difficile riconoscere a chi, tra St. Denis, Shawn e Horst, si debba il maggior contributo nell'elaborazione di questa teoria. Sicuramente l'influenza di quest'ultimo ebbe un certo rilievo in virtù della posizione ricoperta all'interno della compagnia e della fiducia accordatagli dai due coreografi:

Nei primi anni della scuola St. Denis, Shawn e Horst lavorarono insieme per rendere più organici i rapporti tra danza e musica. A livello tecnico l'intesa fu sicuramente raggiunta tra Shawn, danzatore di formazione classica, e il compositore americano. In seguito, collaborò anche Humphrey, che con le sue ispiratissime *music visualizations* esordì come coreografa accanto a Ruth St. Denis e ne incoraggiò la scelta formalista (Di Bernardi 2006, 162).

Oltre all'aspetto ritmico su cui si fondava il rapporto tra danza e musica, Horst in questo periodo approfondì anche altri aspetti legati all'esecuzione musicale,⁴ postulando che nell'accompagnamento il pianista dovesse prestare attenzione anche alla cosiddetta *Luftpause* — termine mutuato dalla prassi esecutiva del mondo vocale — ovvero “quel momento di esitazione nell'esecuzione musicale che il pianista utilizza per dare la possibilità al cantante di respirare senza essere costretto a spezzare le parole o il senso della frase” (Di Bernardi 2006, 147).⁵

La collaborazione con la Denishwan finì quasi bruscamente nella primavera del 1925, quando Horst rassegnò le proprie dimissioni a Ted Shawn, annunciando l'intenzione di partire alla volta di Vienna per seguire i corsi di composizione di Richard Stöhr⁶ presso l'*Akademie für Musik und Darstellende Kunst*. Si trattò di una scelta dettata dalla volontà di allontanarsi dagli esotismi degli spettacoli della compagnia, per approfondire lo studio della composizione musicale, disciplina a cui non si era mai realmente accostato da un punto di vista scientifico, e di investigare la relazione tra danza e musica attraverso gli insegnamenti di Stöhr.⁷

Il soggiorno viennese, che, secondo le intenzioni iniziali, sarebbe dovuto durare due anni, si concluse in realtà dopo pochi mesi, quando, nel settembre del 1925, Horst fece ritorno in America, carico di una rinnovata concezione della musica in relazione alla danza, condizionata altresì dal clima artistico e culturale europeo dell'epoca. Oltre all'incontro con Stöhr — con cui ebbe modo di condividere e confrontare il proprio

⁴ Tali teorie trovarono spazio all'interno di un articolo che Horst pubblicò nel 1925 su *The Denishawn Magazine. A Quarterly Review Devoted to The Art of The Dance* (1925).

⁵ Ancora oggi la gestione della *precisione esecutiva* della componente metrico/ritmica nell'accompagnamento pianistico alla danza (particolarmente nel contesto didattico dello studio della tecnica accademica) è oggetto di attenzione e dibattito per quanto concerne la relazione tra il pianista e il maestro/coreografo. Per un approfondimento critico sul ruolo del pianista accompagnatore e sul suo contributo all'arte della danza, si veda la recente pubblicazione Cocconi 2019.

⁶ Richard Stöhr fu un celebre teorico della musica che lavorò a Vienna fino al 1939, quando si trasferì negli Stati Uniti (Sittner 1965). Autore di numerose pubblicazioni di teoria musicale, tra cui *Praktischer Leitfaden der Harmonielehre* (1906), *Formenlehre* (1910), *Formenlehre der Musik* (1911), *Praktischer Leitfaden des Kontrapunktes* (1911), *Praktische Modulationslehre* (1915), studiò, come riporta Soares, anche la relazione tra danza e musica (1992, 44).

⁷ Un'altra motivazione di questo viaggio potrebbe essere ravvisata nel desiderio di allontanarsi da Martha Graham e dalla loro tormentata relazione.

pensiero durante il tempo trascorso insieme anche al di fuori dell' *Akademie* — si rivelò feconda la possibilità di respirare da vicino i rivolgimenti artistico-culturali dell'epoca grazie alle numerose visite a musei e mostre, alla frequentazione di spettacoli e concerti e alla raccolta, presso alcune librerie, di materiale musicale inedito negli Stati Uniti (Soares 1992, 48).

Per quanto concerne nello specifico l'arte della danza, sebbene Vienna insieme a Berlino e Dresda fosse uno dei centri propulsori dell' *Ausdruckstanz*, non è facile stabilire con certezza in che misura Horst, durante la sua permanenza, potesse essere venuto in contatto diretto con gli esponenti di questa corrente e con le loro opere. Di certo, come si evince da una lettera inviata a Ruth St. Denis il 21 giugno del 1925, ebbe occasione di assistere alle danze di Lucy Kieselhausen⁸ ed è probabile che, frequentando i corsi di Stöhr all' *Akademie*, fosse venuto a conoscenza del lavoro di Gertrud Bodenwieser⁹ che ai tempi insegnava danza presso la stessa istituzione. Il dubbio maggiore sul soggiorno europeo di Horst riguarda tuttavia un possibile viaggio in Germania, di cui non vi è traccia nei diari personali, ma a cui invece fa riferimento Walter Sorell:¹⁰ “Horst also went to Berlin, the hub of the revolutionary artistic trends in the twenties. He witnessed the many experimental attempts of the Bauhaus, the *Ausdruckstanz*, of Brecht, Kandinsky, and Hindemith” (1984, 89).

Quel che è certo è che, seppur di breve durata, la parentesi viennese (o più largamente europea) rappresentò più di ogni altra cosa lo stimolo¹¹ “to start something new in American modern dance” (Fornaroff 1984, 4) nella prospettiva di aiutare i danzatori americani “to find their contemporary form of expression” (Sorell 1984, 89).

Verso il modernismo

L'occasione per Horst di perseguire e realizzare qualcosa di nuovo fu l'inizio della collaborazione come pianista accompagnatore con Martha Graham che, lasciata la Denishawn, aveva iniziato a tenere lezioni a New York nella School of Dance and Dramatic Action presso l'Eastman School of Music di Rochester e la John Murray Anderson-Robert Milton School of Dramatic Arts. Consapevole che Graham fosse la

⁸ Nella lettera di cui Soares riporta uno stralcio (1992, 47), Horst racconta di essere stato poche volte a teatro e di aver assistito a un solo recital di danza. Lucy Kieselhausen era una danzatrice viennese che aveva abbandonato la danza accademica e, sulla scia di Grete Wiesenthal, aveva elaborato una propria visione del valzer che si discostava, tuttavia, da quella della pioniera della danza libera viennese: “Her embodiment of the waltz was virtually opposite that of Wiesenthal. [...] For her the waltz was not a lyrical expansion of the space into the freedom of the nature but an almost perfumed distillation of the stirrings within an opulent boudoir, with its scenography of exquisite privileges and voluptuous secrets” (Toepfer 1997, 160-161).

⁹ Gertrud Bodenwieser fu l'esponente di spicco dell' *Ausdruckstanz* viennese e contribuì a promuovere questo nuovo genere, non solo da un punto di vista artistico, ma soprattutto pedagogico. Fondò a Vienna una scuola di ispirazione labaniana e insegnò dal 1920 al 1938 presso l' *Akademie für Musik und Darstellende Kunst* (Vernon, Warren 1999).

¹⁰ Sorell sostiene che sia stato lo stesso Horst a raccontargli di questo viaggio (Madden 1996, 47).

¹¹ Questo stimolo era alimentato anche dalla presa di coscienza che la cultura musicale americana fosse in realtà più aperta alla contemporaneità rispetto a quella europea di stampo più conservatore.

sola persona in grado di mettere in movimento la propria visione della danza, a partire dal 1926 intraprese con lei una lunga collaborazione che segnò profondamente il modernismo coreico americano.¹² Il 18 aprile di quell'anno, infatti, accompagnò la coreografia *Masques* nel primo spettacolo realizzato da Graham a New York al Forty-Eight Street Theatre.

Nel 1928 fu invitato a insegnare per la prima volta *dance composition* alla Neighborhood Playhouse di New York dove per l'occasione sperimentò un corso di lezioni, impostando la didattica, come ricordò egli stesso, a partire dalla struttura delle forme musicali antiche: "I started with music forms, but I had no idea of teaching composition [...] but suddenly to get it down into a structure, I thought I'd begin with the old forms because they were dances" (Soares 1992, 69). Parallelamente all'insegnamento continuò a collaborare, oltre che con Martha Graham, anche con altri artisti come Helen Tamiris, Doris Humphrey, Charles Weidman, Ruth Page, Agnes de Mille, e si adoperò nel sostenere la "corrente tedesca della danza moderna" (Franco 2003, 168), accompagnando le esibizioni americane di artisti provenienti dalla Germania come Harald Kreutzberg e Yvonne Georgi.¹³

Nel 1929 proseguì l'attività didattica presso la Neighborhood Playhouse, dove, oltre alle lezioni sulle forme musicali antiche ora presentate sotto la denominazione di *Music Applied to Movement*, tenne un secondo corso, rivolto per lo più a coloro che avevano già frequentato l'anno precedente e dedicato allo studio delle forme moderne analizzate in relazione ai fenomeni e alle correnti artistiche coeve.

Nella prospettiva di presentare al pubblico la *modern dance* americana secondo le diverse sfaccettature e i differenti codici coreici che stavano fiorendo, venne organizzato a gennaio del 1930 il primo Dance Repertory Theatre di cui Horst fu uno dei principali promotori. L'iniziativa radunava al Maxine Elliott's Theatre di New York, in un'ottica di risparmio economico e di condivisione di risorse, le punte della seconda generazione della *modern dance* — Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Helen Tamiris — accompagnate da Horst nella veste ufficiale di *Composer-Pianist*.¹⁴ In quest'occasione Martha Graham portò in scena per la prima volta, oltre al suo celebre a solo *Lamentation*, anche *Project in Movement for a Divine Comedy*, coreografia eseguita in assoluto silenzio. Quest'opera suggerì a Horst che, per raggiungere il ricercato connubio tra le due arti in grado di rendere la musica la cornice perfetta dell'azione danzata nell'intento non di influenzarla ma di arricchirla, essa andava composta solo successivamente alla creazione coreografica (Soares 1992, 86 e 93). A partire da questa

¹² A proposito del *dance modernism* si rimanda alla recente pubblicazione Burt, Huxley 2020 che prende in esame la relazione tra la *modern dance* e le condizioni di 'modernità' in una data epoca e in un contesto geografico specifico; per un approfondimento su queste tematiche si vedano, almeno, Manning 1988, Franko 1995 e Foulkes 2002.

¹³ Si trattò a tutti gli effetti di un sostegno attivo, favorito dalla conoscenza della lingua tedesca, che comprese anche alcune recensioni pubblicate sul *Dance Magazine*, su cui iniziò a scrivere nel 1928 e dove dal 1929 curò la sezione "The Music Mart."

¹⁴ Come nota Soares è probabile che il contributo di Horst al progetto fosse stato maggiore e che comprendesse anche altre mansioni, come ad esempio quelle di direttore musicale, *costume and light designer*, direttore di prova e *general manager* (1992, 85).

riflessione venne infatti realizzata, in collaborazione con Graham, l'opera *Primitive Mysteries* per la seconda edizione del Dance Repertory Theatre nel 1931 in cui Horst fu *Music Director*. La coreografia, realizzata senza musica, traeva ispirazione dalla tradizione dei nativi d'America che era stata oggetto di studio e di ricerca a seguito di un viaggio intrapreso l'anno prima da Graham e Horst nel New Mexico.

Alla base delle ricerche sulla cultura dei nativi d'America, vi era la necessità di promuovere una tradizione coreica autoctona che si contrapponesse a quella europea che stava prendendo piede negli Stati Uniti (Manning 2007, 71-89; Huxley 2015) in particolar modo con le *tournées* di Mary Wigman e con l'insediamento, sostenuto dall'impresario Sol Hurok, di una sua scuola a New York nel 1930. Era fondamentale dunque ricercare una linea estetica fondata su specifici presupposti culturali che caratterizzassero lo spirito americano, come scrisse lo stesso Horst alcuni anni dopo a proposito delle differenze tra le due correnti:

the dissimilarity is perhaps to be expected one resulting from differences in cultural surroundings. The Wigman dance, characteristic of German culture, was concerned principally with the relationship of man to his universe. Mary Wigman conceived of space as a factor, like time, with which to compose. The emphasis was thus taken off the body of the dancer and put onto the idea which the dance wished to make manifest. The American Dancer, living in a new, developing country, did not feel the enmity of limiting space, was less conscious of his use of it. His subject matter was chiefly an objective comment on his people and his times (Horst, Russell 1987, 18).

Uno degli aspetti della così detta 'americaness,' infatti, consisteva per Graham (e quindi Horst), così come per molti loro contemporanei, nella "rejection of the idea then current that their modern dance styles were merely derivative of the then more developed and more mature work of visiting German artists like Wigman and Kreutzberg" (Burt 1998, 112).

L'operazione culturale portata avanti da Horst e Graham accomunava dunque molti degli esponenti della prima e della seconda generazione della *modern dance* americana che agirono, per l'appunto, con l'intento di "cercare le radici autoctone" e distaccandosi dalle influenze europee per porsi "come superatori della tradizione, come più avanzati e innovativi dell'esistente" (Randi 2018, 15).

Un silenzioso osservatore

La necessità di promuovere una danza moderna americana, valorizzandone le radici e i processi di disseminazione, fu altresì l'elemento che animò il manifesto programmatico della rivista *Dance Observer*, fondata da Louis Horst insieme a Ralph Taylor nel 1934. La rivista aspirava a un criticismo costruttivo e non corrotto da pregiudizi, come quello, ad esempio, che il balletto accademico di tradizione europea rappresentasse la forma di danza più autentica. Il discorso critico doveva invece riconoscere e valorizzare le creazioni della nuova generazione di coreografi, foriera di un

nuovo modo di intendere la danza, così come si legge nell'editoriale del primo numero uscito nel gennaio del 1934 (cit. in Madden 1996, 100):

we affirm that America has and will produce great dancers; that these dancers will be the product of modes and styles conditioned by current life, not of techniques related to a distant past. Our sympathies will lie with those dancers whose expression is the result of a search for a form and content responsive to contemporary ideology. While we will be sympathetic to their efforts, we will not permit our critical judgment to soften, nor do we intend to mitigate the severity of our comments, where deserved, because the dancer is an American.

Come osservò Sorell: “Taylor and Horst thought that modern American dance needed a voice” (1984, 90). Fu una voce che trovò posto per trent'anni nei numerosi articoli del *Dance Observer*¹⁵ ad opera di un fitto gruppo di autori che animarono un vero e proprio forum a favore della *modern dance*, decostruendo il mito della superiorità del balletto accademico (Thomas 1995, 131). La rivista rappresentò un concreto sostegno alla promozione della danza americana attraverso la pubblicità di libri, annunci di lezioni di danza e di eventi imminenti, offrendo elenchi dei centri di formazione e dei dipartimenti di danza dei vari college (Soares 1992, 115; Madden 1996, 99-106).

Nel 1934 Horst venne chiamato da Martha Hill (Soares 2009), una tra le prime componenti della compagnia di Graham, a tenere dei corsi presso il Bennington College nel Vermont (McPherson 2013) che di lì a poco sarebbe divenuto “l'epicentro di una nuova ondata di interesse per la *modern dance*” (Franco 2003, 46). L'affermazione del modernismo coreico segnava una svolta nella prassi pedagogica della danza: non più incentrata su un sistema univoco e condiviso come quello classico-accademico, ma fondata ora su un approccio eclettico a linguaggi diversi. Si trattava di ‘codici’ legati all'esperienza personale di ciascun docente e costruiti molto spesso a partire da basilari principi fisici e dinamici:

there are as many physical techniques as there are performer-teachers. Instead of the universal ballet principle of a secure powerful center of gravity in an upright back from which the brilliant movements of arms and legs give an unreal and superhuman impression, the modern dancers talk of movement based on the principles ‘tension and relaxation,’ ‘fall and recovery,’ ‘contraction and release.’ The flexibility and shift of movement to various parts of the body give it a range of expression as wide as life experience (Horst, Russell 1987, 18).

L'intuizione di Hill di riunire nelle sessioni estive di Bennington gli esponenti di punta della danza dell'epoca testimoniava quindi l'esigenza di centralizzare la diffusione di una didattica plurale attraverso la fondazione di “central schools where young dancers could study more than one artist's approach” (Martin 1968, 76). Accanto all'insegnamento delle diverse tecniche e a seminari-spettacolo che presentavano le opere e le estetiche dei principali coreografi della *modern dance*, Bennington alimentò

¹⁵ Nel 1964, a seguito della morte di Horst, la pubblicazione della rivista venne interrotta.

anche la costruzione di discorsi sull'arte coreica grazie alle lezioni di teoria e storia della danza di John Martin e a quelle di *music e dance composition* di Horst.

Nel 1935 Horst compose le musiche della coreografia *Frontier* di Martha Graham a partire da quanto la coreografa aveva creato senza musica, come era accaduto precedentemente con *Primitive Mysteries*: “After she showed me the dance, I wrote the music to the counts she gave me” (Madden 1996, 59). L'anno successivo a Bennington divenne direttore del programma di composizione musicale per la danza e l'anno dopo, incoraggiato da Ralph Taylor, pubblicò il volume *Pre-Classic Dance Forms* che raccoglieva alcuni articoli apparsi sul *Dance Observer*.¹⁶

Sempre a Bennington nel 1940 Martha Graham portò in scena la coreografia *El Penitente* su musiche di Horst. Si trattò dell'ultima partitura che egli compose per Graham e che realizzò, a differenza delle precedenti, prima della creazione dei movimenti. Sebbene avessero interrotto la loro relazione sentimentale nel 1938, Horst e Graham continuarono tuttavia a collaborare sia in campo artistico, sia in campo didattico, fino al 1948 quando la coreografa sposò il danzatore Erick Hawkins. In quell'anno Horst fu chiamato a tenere corsi al Connecticut College Summer School of Dance dove ricoprì, per l'ultima volta, il ruolo di direttore musicale della Martha Graham Dance Company.

Nell'ultima fase della sua carriera Horst si dedicò totalmente all'insegnamento in prestigiosi istituti come il Barnard College e l'Adelphi University, raccogliendo inoltre importanti riconoscimenti per il contributo allo sviluppo della cultura coreica americana. Ricevette, ad esempio, nel 1945, il premio promosso da National Section on Dance of the National Education Association Ruth Bloomer e, nel 1954, il rinomato Capezio Award.¹⁷

Nel 1951 la Juilliard School of Music istituì un dipartimento di danza diretto da Martha Hill che proponeva un programma formativo, articolato in cinque anni, per danzatori professionisti e che annoverava tra i docenti i principali artisti dell'epoca quali Antony Tudor, Margaret Craske, Doris Humphrey, José Limón e Martha Graham. Louis Horst venne chiamato a insegnare e tenne, sino al 1964, anno della morte, i corsi di *Pre-Classic Dance Forms*, *Modern Dance Forms* e *Group Forms*,¹⁸ dedicandosi alla formazione di una nuova generazione di coreografi come, ad esempio, Pina Bausch, Lucinda Childs, Martha Clarke, Jennifer Muller e Meredith Monk. All'interno del dipartimento Horst rappresentò “the acknowledged authority of dance composition training, respected for his principles of abstraction and his belief in collaborations between composers and choreographers” (Soares 2009, 181).

¹⁶ Come osserva Soares (1992, 138), in questo periodo la pubblicazione di studi critici sulla *modern dance* americana era stata sollecitata dal desiderio di porre “doctrines into print,” a partire dai contributi fondamentali di John Martin *The Modern Dance* (1933) e *America Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance* (1936) dove peraltro, sottolinea sempre Soares, viene omesso il nome di Horst.

¹⁷ Tale premio gli fu assegnato “for his unique contribution to the modern dance as composer, accompanist, teacher, critic and general force for progress” (Soares 1992, 191).

¹⁸ Questo corso rappresentava una naturale evoluzione dei primi due ed era incentrato sullo sviluppo coreografico di composizioni corali formate da “duetti, trii, ecc. che erano più complessi e spesso più avventurosi” (Madden 1995, 87).

Accanto all'attività didattica proseguì il suo impegno con il *Dance Observer*, mentre fu costretto a ridurre le esibizioni come pianista a partire dal 1952 a causa di un attacco di cuore. Nel 1961 venne pubblicato in collaborazione con Carroll Russell il volume *Modern Dance Forms in Relation to the Others Arts* che rappresentava l'attesa prosecuzione della precedente pubblicazione sulle forme musicali antiche. Il testo era il frutto delle lezioni registrate e trascritte dalla stessa Russell e integrate con alcuni approfondimenti critici pubblicati sul *Dance Observer*.

Louis Horst morì il 23 gennaio del 1964, dopo aver ricevuto l'anno precedente un dottorato *ad honorem* dalla Wayne State University di Detroit. Molti dei suoi documenti, come appunti, spartiti e altre carte di carattere privato, vennero donati alla New York Public Library, nel rispetto, così, della promessa che Horst aveva fatto a Genevieve Oswald, curatrice della Dance Collection presso la biblioteca newyorkese. L'eredità didattica fu invece tramandata per diversi anni all'interno del dipartimento di danza della Juilliard dove continuarono ad essere tenuti corsi di *dance composition* fondati sulla metodologia da lui proposta e dove vennero istituite borse di studio a suo nome.

Alla ricerca della forma

Le teorie di Horst sulla *dance composition* sono il risultato del suo lungo magistero didattico e delle due pubblicazioni sull'argomento. L'avvento della *modern dance* e la relativa proposta di un linguaggio coreico plurale fondato su tecniche differenti alimentarono la costruzione di discorsi, oltre che su una nuova estetica della danza, anche più propriamente sui processi creativi. A partire dagli anni Trenta del Novecento i coreografi della prima generazione della *modern dance* iniziarono infatti a interrogarsi sulla pratica coreografica e sulle motivazioni ad essa sottese, dando vita in alcuni casi anche a pubblicazioni dedicate a questo specifico argomento.¹⁹ Nella maggior parte dei casi tali discorsi furono dettati da necessità di carattere pedagogico, nella prospettiva di una razionalizzazione delle teorie artistiche volta a promuovere e diffondere efficaci strategie compositive tra gli aspiranti coreografi e insegnanti.²⁰ I corsi tenuti da Horst furono fondamentali nella definizione dello statuto di questa nuova disciplina, soprattutto in contesti didattici come il Bennington College, prima, e la Juilliard, dopo, che prevedevano un'offerta pedagogica plurale ma al tempo stesso efficacemente complementare in virtù del suo stesso eclettismo. La *dance composition* si rivelò infatti un insegnamento trasversale alle diverse tecniche coreutiche, indipendente e slegato dalle

¹⁹ Nel 1959 Doris Humphrey pubblicò il volume *The Art of Making Dances*. Come ha osservato Soares (2009, 162), Doris Humphrey e Louis Horst svilupparono due sistemi pedagogici sulla *dance composition* differenti, ma al tempo stesso complementari, che diedero l'avvio agli studi in America su questa disciplina. Per un confronto dei due sistemi si rimanda a Madden 1995.

²⁰ La *dance composition* fu una disciplina significativa anche per quanto concerne la formazione dei docenti, si pensi ad esempio al contributo di una delle principali figure di riferimento nel contesto educativo: Margaret H'Doubler. Sebbene le sue ricerche fossero rivolte all'importanza dell'esperienza artistica nel processo formativo attraverso un tipo di danza accessibile a tutti, la *dance composition* fu un elemento centrale del suo insegnamento.

coretiche (Pontremoli 2004, 83) dei differenti coreografi, in grado di offrire una metodologia oggettiva sulla prassi compositiva. Si trattava di una disciplina che mirava a individuare i processi necessari a dar forma (Thomas 1995, 133) al materiale creativo e a organizzarlo attraverso delle strutture e dei modelli di riferimento.

Secondo Horst nella prassi compositiva il coreografo agiva sempre a partire da una *motivation*, un'idea ispiratrice, a cui veniva data una struttura in grado di contenere e oggettivare le sperimentazioni coreografiche. Tale struttura andava ricercata nelle forme musicali preclassiche del Cinquecento utilizzate come “basis for learning structure” (Fornaroff 1984, 8), dal momento che in esse il connubio tra movimento e musica era più che mai esplicito (Horst 1972, 5). In quel periodo, infatti, come suggerisce Ottó Károlyi, “molte danze [...] si trasformarono in pezzi strumentali fortemente stilizzati” (1969, 131) attraverso un processo di sistematizzazione che definiva il preciso rapporto tra musica e i passi utilizzati (Horst 1972, 5).²¹ Lo studio di queste danze rappresentava altresì un efficace strumento per approfondire il carattere emotivo che contraddistingueva ciascuna di esse (la maestosità e la fierezza per la Pavana o la gaiezza per la Gagliarda, ad esempio) e che poteva arricchire e migliorare la creazione coreografica. Quest'ultima non andava intesa come un'esperienza creativa estemporanea frutto di un'ispirazione, ma doveva basarsi su elementi fondanti oggettivi come il “tema” e la sua “manipulation”²² (Horst, Russell 1987, 23).

La struttura coreografica più ricorrente e largamente diffusa era quella che rispecchiava la forma musicale tripartita (ABA) costituita da un tema A che si presentava seguito da una sua variazione, un tema B (del tutto contrastante) con la sua variazione e, infine, il ritorno al tema A modificato in alcuni aspetti. Nella prassi coreografica l'opposizione tematica si traduceva nel ricorso a materiali coreici diversi che garantivano varietà alla creazione, come esemplificava lo stesso Horst affermando: “If A includes a turn, do something in B which does not turn” (25). La forma ABA costituiva la struttura basilare poiché si ispirava secondo Horst al trinomio naturale nascita-vita-morte che

²¹ Il riferimento alle forme musicali come modelli per la pratica coreografica, che Horst approfondì all'interno dei suoi corsi didattici, rappresentò una tra le strategie compositive utilizzate dai coreografi, soprattutto in una prima fase della *modern dance*. A tal proposito Doris Humphrey scrisse: “Queste forme classiche di danza sono ovviamente derivate dalla musica, che è una valida guida, specie se si usa musica che ha una forma corrispondente. I buoni compositori sanno come ottenere continuità, contrasto e stabilità. La musica antica derivava principalmente dalla danza; e ora, specialmente con gli autori moderni, è tornata al suo scopo originario e ora le due arti procedono insieme” (2001, 157). Analogamente Margaret H'Doubler affermò: “Per esempio, la musica ci fornisce dei modi standardizzati di utilizzo del suo materiale, come fughe, rondò o canoni, ognuna con le proprie caratteristiche peculiari. Si tratta di formule già sperimentate e considerate valide, e rappresentano esempi eccellenti di come altre forze operative possono contribuire al completamento della forma strutturale” (2017, 180). In tempi più recenti Jacqueline M. Smith-Autard sostenne essere compito del coreografo “organizzare il movimento secondo uno schema strutturale che dia al tutto la sua forma” (2011, 45), ricordando a proposito delle diverse modalità compositive che “per molto tempo si è fatto ricorso alle forme musicali per classificare le danze, che siano accompagnate o meno dalla musica. Queste includono arrangiamenti in forma binaria e ternaria, il Rondò, il Tema e Variazioni e la Fuga” (75).

²² Secondo Horst ogni tema possedeva già all'interno il ‘germe’ di un possibile sviluppo che si realizzava attraverso aspetti differenti quali la ripetizione, l'inversione, l'amplificazione e la contrazione che caratterizzano per l'appunto la ‘manipolazione’ del tema stesso (Horst, Russell 1987, 24-25).

comprendeva appunto un inizio, uno sviluppo e una fine. Tale struttura poteva eventualmente essere ampliata, introducendo un tema C dando così luogo a sequenze di movimento più complesse e rappresentate dallo schema ABCA o da quello ABCBA (25). Una struttura ancora più elaborata era quella che si riferiva alla forma musicale del Rondò (ABACADAEAFA). In questo caso la struttura accoglieva una maggiore varietà tematica alternata a un ritorno del primo tema all'interno della sequenza.²³

A partire, dunque, dalle forme musicali preclassiche, Horst, osserva Madden (1995, 84), “inventò nuove strutture compositive nel movimento, nuove forme di sperimentazione per la danza moderna.”

Una volta organizzato secondo precise strutture, il materiale coreografico doveva trovare una forma, ovvero il tipo di movimento adatto per rappresentare l'idea ispiratrice (Horst, Russell 1987, 142). Tutto ciò era reso possibile dall'esercizio in diversi stili, intesi come differenti linguaggi espressivi, che egli desumeva dalle arti contemporanee. Si trattava in questo caso di un processo di astrazione del movimento nella prospettiva “to express in aesthetic form the drives, desires, and reactions of alive human beings” (19). Tale processo ricorreva frequentemente nelle ricerche coreografiche della *modern dance* americana che, suggerisce Alessandro Pontremoli, agiva “per progressiva stilizzazione e alterazione dei movimenti naturali del corpo, astraendo, appunto, dalla situazione particolare del soggetto per comunicare un significato universale” (2004, 94).

Sono due, pertanto, i capisaldi del modernismo coreico nella visione di Horst: da un lato il carattere psicologico delle coreografie, frutto di un processo di introspezione e, dall'altro, il principio di astrazione del movimento. Appare evidente come tali teorizzazioni siano particolarmente intrecciate con la pratica coreografica di Graham. A tal proposito Mark Franko (1995, 42-44), riprendendo alcuni appunti inediti delle lezioni di Horst agli inizi degli anni Quaranta e conservati presso la New York Public Library for the Performing Arts, ha messo in evidenza come il modernismo per il compositore si reggesse sulla tensione dialettica tra due poli opposti (“physical tension” e “choreographic design”) rintracciabili proprio nel repertorio coreografico della Graham dei primi anni. La ricerca introspettiva, infatti, viene tradotta coreograficamente in movimenti di torsione e ripiegamento su di sé del danzatore (basti pensare alle frequenti contrazioni), che producono una sorta di dissonanza nella percezione del pubblico; sul piano opposto la costruzione coreografica ha una forma architettonica che impone “lines and planes on the twisted and dissonant body” e che fa riferimento a formali e disciplinanti strutture compositive del movimento. Si trattava di combinare insieme l'aspetto emozionale e introspettivo con quello razionale e cerebrale che era per Horst strettamente connesso al concetto di ‘macchina’ (42). Il processo di astrazione acquistava una valenza universale (Foulkes 2002, 20) e archetipa che rappresentava la direzione verso cui la maggior parte degli esponenti del modernismo si stava muovendo.

²³ A tal proposito Horst offre un esempio di coreografia realizzata secondo questa struttura, presentando l'opera *Frontier* di Martha Graham, in cui la protagonista viene ritratta in varie occupazioni della sua vita quotidiana di frontiera e alla fine di ciascuna di esse ritorna nella posizione originale di partenza contro il recinto a contemplare il vasto mondo all'orizzonte (26).

Le loro opere divennero, infatti, “il luogo di manifestazione dell’archetipo” (Randi 2019, 66) che, come osserva Elena Randi, venne interpretato da ciascuno di essi in maniera estremamente variegata (76).

Nel caso di Louis Horst l’archetipo era alla base della ricerca e della pratica nei diversi stili (*Primitivism, Archaic, Medievalism, Expressionism, Cerebralism, Jazz, Americana e Impressionism*) di cui egli coglieva gli elementi essenziali, universali e ideali in grado di suggerire la possibile forma estetica per ciascuna composizione coreografica. Se ad esempio nello stile *Primitivism* gli elementi essenziali erano l’istinto e l’immediatezza che davano luogo a movimenti ispirati ai gesti inconsapevoli e irrazionali dei bambini o degli animali, nell’*Expressionism* l’attenzione era rivolta al regno dell’inconscio e alla traduzione in movimento di emozioni strettamente soggettive che acquistavano, nella loro traduzione formale, una nuova bellezza avulsa dai canoni estetici tradizionali.

Tra gli stili presi in esame, due, *Jazz* e *Americana*, esemplificavano il processo di valorizzazione della cultura coreica americana di cui Horst si fece promotore. Nello specifico lo stile *Jazz*, riferendosi alla corrente musicale omonima, modellava un preciso movimento coreografico — definito da Horst come “folk dance of the Twentieth Century” (Horst, Russell 1987, 111) — che, incorporando le istanze culturali di inizio Novecento, era caratterizzato da una particolare postura e da un riconoscibile uso del corpo: “A slouched back, negligent throw of the arms, relaxed joints, swinging hips, shrugging shoulders [...]. In contrast to the unearthly aura which the ballet strives for, its movements emanate basically in the pelvic area and often appear sensual and sometimes sexual” (115). Lo stile *Americana*²⁴ accoglieva più in generale le tradizioni e il modello di vita della cultura d’oltreoceano, caratterizzato dal desiderio di espansione e di conquista di nuove frontiere. Si trattava di elementi che nel processo di stilizzazione implicavano movimenti ampi e di estensione del corpo: “The expansive movement that can fill and reach beyond a stage is natural to the American dancer’s body” (126).

Gli stili individuati da Horst raffiguravano, dunque, dei modelli di riferimento entro cui sperimentare, attraverso differenti immagini archetipe, le personali idee di ciascun coreografo nella prospettiva di ricercare la consona forma espressiva; al tempo stesso essi incarnavano precise categorie estetiche, che consentivano una classificazione della produzione coeva di cui egli forniva, all’interno del testo, validi esempi.

Forma e struttura sono pertanto gli elementi essenziali nella pratica compositiva, così come riassume Doris Rudko ricordando i corsi tenuti alla Juilliard da Horst, con cui aveva collaborato in qualità di assistente:

Louis gave a sense of *form* and *structure*.²⁵ That’s what he developed in dancers. The basis of all composition is the relation of form and concept — the outward observable form and the inner

²⁴ Questo stile rappresenta la traduzione formale dell’‘americaness,’ concetto cardine nell’estetica coreica statunitense del Novecento. Anche in questo caso il pensiero di Horst prende forma nella pratica coreografica della Graham e nel loro studio sulla storia dei nativi d’America. L’‘americaness’ è infatti connessa allo stile *Primitivism*, inteso come ricerca delle radici della cultura originaria americana che veniva ‘teatralizzata’ attraverso un processo di astrazione del movimento.

²⁵ I corsivi sono miei.

concept. A work of art must have a combination of personal language and uniqueness, which is all wrapped up in one's being, supported by that other element called craft which formalizes it, puts it rightness and order, and makes it a crafted work of art. He taught that craft is discipline with the outward observable form at one with the inner content (Soares 1992, 182).

Conclusioni

Gli insegnamenti di Horst a proposito della *dance composition* facevano riferimento a una precisa concezione della coreografia, tipica del modernismo coreico, che interpretava questa prassi come una “organizzazione del movimento di corpi nello spazio e nel tempo” (Pontremoli 2018, 99). La *dance composition* nella visione di Horst può essere intesa come una sorta di formalismo espressivo ancorato a quello che è stato definito il “dogma della coincidenza fra danza, movimento ed espressione emotiva della soggettività” che ha animato il fare coreografico principalmente nella prima metà del Novecento (85). Si tratta del formalismo che ha contraddistinto la *modern dance*, frutto di una nuova concezione della danza intesa non come mezzo descrittivo o narrativo, ma, attraverso un processo di astrazione, come “self-reflexive configurations of movement” (Manning 1988, 35). L’aspetto psicologico ed emotivo (inteso da Horst come *motivation*) ha rappresentato per la generazione modernista sia il motore, sia l’oggetto del processo creativo, mentre la musica ha contribuito a renderne più strutturata la traduzione formale. Tutti questi aspetti hanno portato a una visione organica della coreografia che, tuttavia, tra gli anni Quaranta e Cinquanta iniziò a essere messa in discussione proprio a partire dall’aspetto musicale e dalla volontà di superare l’idea dell’interdipendenza tra danza e musica. Quest’ultima, come si è visto, fu decisiva — non solo per Horst, ma anche per la maggior parte dei coreografi dell’epoca — nell’intento di definire la struttura della composizione coreografica. Tale struttura, tuttavia, venne a un certo punto percepita più come un limite che come un modello formale entro cui agire. In questa direzione Merce Cunningham (Copeland 2004; Celant 2000), che aveva seguito i corsi di Horst a Bennington, fu il primo a tentare di superare la relazione danza/musica, grazie soprattutto all’incontro con John Cage:²⁶

My experience with Cage led me to the idea that musical structure per se was not necessarily what was involved, but that time was involved, so that you could use a time structure between the dance and music. Louis's ideas didn't seem to me to be necessary. I didn't find them pertinent, although I admired him. [...] The Horst ideas I found simply to be nineteenth century (Kriegsman 1981, 258; cit. in Soares 1992, 147).

²⁶ A proposito del ‘divorzio’ tra danza e musica nelle opere del primo periodo coreografico che vide la collaborazione fra Cunningham e Cage, si veda Callahan 2018.

Dopo Cunningham anche altri coreografi tra gli allievi di Horst come Anna Halprin, Alwin Nikolais e Trisha Brown, pur riconoscendo il valore dei suoi insegnamenti,²⁷ si discostarono nelle loro ricerche da questo rigido e chiuso formalismo compositivo per orientarsi, sebbene mediante strategie differenti, verso una nuova concezione della coreografia che metteva in crisi, nei suoi esiti performativi, l'estetica modernista. Quando questa nuova concezione arrivò in alcuni casi a negare radicalmente il “dogma del moderno,” come nel caso di Paul Taylor, Horst non esitò a dichiarare in maniera ironica il suo dissenso. Fu celebre nel 1957 la sua recensione sul *Dance Observer* in occasione del programma *Seven New Dances* (Kane 1996, 14-15) presentato da Taylor che comprendeva, tra le altre, la coreografia *Duet* su musiche di John Cage in cui lo stesso Taylor e Toby Glanternik non accennavano alcun movimento per tutta la durata della danza (Madden 1996, 105). Lo smarrimento suscitato da quest'esperimento performativo condusse Horst a individuare in uno spazio totalmente bianco di una pagina della rivista²⁸ la migliore e più adeguata critica alla performance, come ricordò Doris Rudko che era insieme a lui quella sera: “[Horst] had no perspective on the work. He didn't think a verbal attack would be right. It was nonsense to him, so he gave nonreview. It wasn't a hurtful act and got Paul a lot of publicity” (Sorell 1984, 90).

L'affermazione della danza contemporanea e gli sperimentalismi della corrente *post-modern* americana segnarono dunque un superamento del modernismo coreico che Horst aveva fortemente sostenuto e promosso per tutta la vita. Ciononostante, il suo contributo alla danza americana, sia nella prospettiva pedagogica, sia in quella culturale, fu significativo soprattutto per la definizione di una peculiare identità nazionale coreica ben riconoscibile.

In qualità di maestro accompagnatore, Louis Horst seppe realmente *accompagnare* l'evoluzione della *modern dance*, sviluppando uno sguardo attento, critico e talora severo. Ricordato da molti per il suo carattere cinico e burbero, cercò di guidare attraverso un'impostazione formalista l'operato dei suoi allievi, stimolandoli a mettere in discussione, attraverso critiche spesso dirette e feroci, ogni aspetto delle loro composizioni. Il suo fu un formalismo totalmente incentrato sulla relazione fra danza e

²⁷ Alwin Nikolais, ricordando le lezioni di Horst ai tempi in cui era studente a Bennington, affermò: “Louis was the one that changed my life. It wasn't Martha. It wasn't Hanya. It was Louis [...]. He trained my eye. I place him as one of the greatest enforcers of my career” (Soares 1992, 135). Si veda inoltre Pedroni (2000, 48), dove viene riportato un episodio relativo a un esperimento coreografico di Nikolais durante le lezioni con Horst.

Analogamente, a proposito del periodo a Bennington di Ann Halprin, Janice Ross riferisce che “although she found Horst 'very bizarre with a dry and sarcastic sense of humor,' Ann was relieved that he liked her and frequently picked her to demonstrate her solutions to his composition exercises” (2007, 25-26). Ross, riportando la descrizione di una composizione di Halprin, *Elegy, or Hymn to Dead Soldiers*, realizzata a Bennington secondo lo stile *archaic* sperimentato nelle classi di composizione (33), mette in evidenza quanto Halprin avesse assimilato e fatto propria “the structural lessons of Louis Horst's summer class” (34). Anche Trisha Brown si formò nel modernismo studiando, tra gli altri, anche con Horst, ma ben presto si allontanò dalla visione della coreografia strettamente connessa alla musica, per sperimentare un processo creativo che partisse da “una musicalità interna al corpo” slegandolo del tutto dalle “costrizioni di una musica da assecondare passo passo, come le aveva conosciute formandosi nelle classi di modern dance e con Louis Horst” (Mazzaglia 2007, 129).

²⁸ La pagina riportava esclusivamente l'indicazione della compagnia, la data e il luogo della rappresentazione, seguite dopo un lungo spazio bianco dalle iniziali di Horst.

musica che rappresentò la chiave di volta delle teorie sulla *dance composition* nel panorama del modernismo coreico americano.

BIBLIOGRAFIA

- BENTIVOGLIO, L. 1985. *La danza contemporanea*. Milano: Longanesi.
- BREMSER, M. 1999. *Fifty Contemporary Choreographers*. London & New York: Routledge.
- BURT, R. 1998. *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London & New York: Routledge.
- BURT, R., HUXLEY, M. 2020. *Dance, Modernism, and Modernity*. London & New York: Routledge.
- CALLAHAN, D.M. 2018. "The Gay Divorce of Music and Dance: Choreomusicality and the Early Works of Cage-Cunningham." *Journal of the American Musicological Society* 71/2: 439–525.
- CELANT, G. 2000. *Merce Cunningham*. Milano: Charta.
- COCCONI, B. 2019. *Quaderno del pianista 'al ballo.'* *Appunti, materiali e idee per una metodologia dell'accompagnamento pianistico alla danza*. Casalmajocco (LO): Dantone Edizioni Musica.
- COPELAND, R. 2004. *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. New York & London: Routledge.
- DI BERNARDI, V. 2006. *Ruth St. Denis*. Palermo: L'Epos.
- FORNAROFF, N. 1984. "Louis Horst." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 2/2: 3-10.
- FOULKES, J. 2002. *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- FRANCO, S. 2003. *Martha Graham*. Palermo: L'Epos.
- FRANKO, M. 1995. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- H'DOUBLER, M.N. 2017. *Danza. Un'esperienza artistica creativa*, ed. E. Viti. Gremese: Roma.
- HORST, L. 1925. "The Musician Comments." *The Densishawn Magazine. A Quarterly Review Devoted to The Art of The Dance* 1/3: 7-8.
- . 1972. *Pre-Classic Dance Forms [1937]*. Brooklyn: Dance Horizons.
- HORST, L., RUSSELL, C. 1987. *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts [1961]*. Princeton: Princeton Book Company.
- HUMPHREY, D. 2001. *L'arte della coreografia*, ed. B. Pollack. Gremese: Roma.
- HUXLEY, M. 2015. "German and American Modern Dance: Constitutional Differences." In Id. *The Dancer's World, 1920-1945: Modern Dancers and Their Practices Reconsidered*, 50-67. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- KANE, A. "A Catalogue of Works Choreographed by Paul Taylor." *Dance Research Journal* 14/2: 7-75.
- KÁROLYI, O. 1969. *La grammatica della musica*. Torino: Einaudi.
- KRIEGSMAN, S.A. 1981. *Modern Dance in America: The Bennington Years*. Boston: G.K. Hall.
- LLOYD, M. 1968. "Lloyd 1935." In M. Armitage (ed.). *Martha Graham*, 89-95. Brooklyn: Dance Horizons.
- MADDEN, D. 1995. "L'insegnamento della Dance Composition: Louis Horst e Doris Humphrey." *Chorégraphie* 5: 83-92.
- . 1996. *You Call me Louis, not Mr. Horst*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- MANNING, S. 1988. "Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*." *The Drama Review* 32/4: 32-39.

- . 2007. "L'*Ausdruckstanz* attraverso l'Atlantico." In S. Franco, M. Nordera (eds.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, 71-89. Torino: UTET Università.
- . 2016. *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, ed. P. Veroli. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- MARKS, M.M. 1997. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies: 1895-1924*. New York: Oxford University Press.
- MARTIN, J. 1968 *America Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance* [1936]. Brooklyn: Dance Horizons.
- . 1991. *La modern dance*, ed. N. Giavotto. Roma: Di Giacomo.
- MAZZAGLIA, R. 2007. *Trisha Brown*. Palermo: L'Epos.
- McPHERSON, E.M. 2013. *The Bennington School of the Dance: A History in Writings and Interviews*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- NEEDHAM, M. 1995. "Louis Horst, A Bundle of Contradictions." *Dance Chronicle* 18/3: 511-513.
- PEDRONI, F. 2000. *Alwin Nikolais*. Palermo: L'epos.
- PONTREMOLI, A. 2004. *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2018. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Roma-Bari: Laterza.
- PREVOTS, N. 1993. "Review of J. Soares, *Louis Horst: Musician in a Dancer's World*." *Dance Research Journal* 25/2: 40-43.
- RANDI, E. 2018. *La modern dance. Teorie e protagonisti*. Roma: Carocci.
- . 2019. "La creazione coreica come spazio di manifestazione dell'archetipo." In S. Onesti (ed.), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, 61-76. Bari: Edizioni di Pagina.
- ROSS, J. 2007. *Anna Halprin Experience as Dance*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- SITTNER, H. 1965. *Richard Stöhr. Mensch/Musiker/Lehrer*. Wien-München: Doblinger.
- SMITH-AUTARD, J. 2011. *La Dance Composition*. Gremese: Roma.
- SOARES M.J. 1992. *Louis Horst: Musician in a Dancer's World*. Durham-London: Duke University Press.
- . 2009. *Martha Hill and the Making of American Dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- STODELLE, E. 1994. "Review of J. Soares, *Louis Horst: Musician in a Dancer's World*." *Notes*. Second Series. 50/4: 1365-1366.
- THOMAS, H. 1995. *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. London & New York: Routledge.
- VERNON-WARREN, B., WARREN, C. 1999. *Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- VEROLI, P., VINAY, G. (eds.). 2018. *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*. London & New York: Routledge.

FOCUS II

SULLA CARTA
SULLA SCENA:
IL CASO SALOMÈ

a cura di Maria Teresa Giaveri

MARIA TERESA GIAVERI

INTRODUZIONE

ITINERARIUM MENTIS IN HERODIADEM

ABSTRACT: The biblical story of Salome has long been a favorite of poets and painters, especially during the nineteenth century (2800 titles from 1870 to 1914). In most cases the figure of Salome is emblematic of the *femme fatale*, the icon of dangerous female seductiveness (notably in regard to her dancing before Herod). But there is a most interesting interpretation, proposed by Heine and developed by Mallarmé: Salome as symbol of poetry, of pure beauty. This is a study on the aesthetic transfiguration of the figure of Salome starting with a few poems by Heinrich Heine and Théodore de Banville, and ending with Stéphane Mallarmé's theatrical project, whose fragments would have made up the poem *Hérodiade*.

KEYWORDS: Salome; Heine; Banville; Mallarmé's *Hérodiade*.

*Sie tanzt. Derselbe Tanz ist das,
Den einst die Tochter Herodias
Getanzt vor dem Judenkönig Herodes,
Ihr Auge sprüht Blitze des Todes.*

Heinrich Heine.

*Il n'y a que la Beauté; — et elle n'a qu'une expression
parfaite, la Poésie.*

Stéphane Mallarmé.

1.

Dilatandosi dai Vangeli di Marco e di Matteo alle pagine di Giuseppe Flavio, perpetuandosi nel Medio Evo quale contrapposizione sacrilega alla danza sacra di Re David, moltiplicandosi nei costumi sfarzosi e negli interni sontuosi dei dipinti rinascimentali, la serpentina di Salomè dilaga nell'Ottocento in pittura e letteratura, musica e teatro.

I sottili compiacimenti sadomasochistici che percorrevano la narrativa settecentesca, specie in Francia, fino a incarnarsi — in chiusa di secolo — nel nome e nell'opera del

Marchese di Sade¹ si fanno tematica ricorrente, a cui Salomè offre un perfetto spunto narrativo. In tal modo — come è stato ormai ben indagato da una plurima tradizione critica, e, più recentemente, approfondito dagli studi di genere — la ‘figlia di Erodiade’ la cui danza “piacque ad Erode” (secondo la sobria formula dell’evangelista) diventa l’*Idolo di perversità*² su cui si proiettano desideri e angosce di un secolo che vive con inquietudine le rapide metamorfosi tecnico-scientifiche e le continue rivendicazioni socio-politiche che lo incalzano.

L’ambiguo arricchimento dell’episodio di Salomè (il suo nome e la sua sorte, i modi e le fasi della danza, la sua alterità/compenetrazione con la madre Erodiade, la sua estraneità/passione per il profeta Giovanni) determinano un analogo, ambiguo arricchimento della sua immagine. L’ambiguità (già da secoli presente in campo pittorico, dove spesso il pennello ritocca appena il quadro per fornire ai committenti una colpevole Salomè oppure una lodevole Giuditta...) è stimolo possente di creatività nelle nuove poetiche che sottendono ed esaltano le arti in quei mirabili decenni di ricerca: poetiche variamente catalogate sotto le etichette di ‘impressionismo’ ‘simbolismo’ ‘decadentismo’ ‘tardo romanticismo’ ‘neogotico’ ‘eclettismo’ o ‘prime avanguardie’, ma che ben potrebbero definirsi come specifiche ‘rivoluzioni del linguaggio’³ in varie aree artistiche. Mentre quel capo maschile mozzato — che pur avrebbe potuto essere l’immagine con cui sanguinosamente si era chiuso il Secolo dei Lumi — si fa ora simbolo di un progresso a cui si ritiene che, per sua natura, la donna si opponga, oppure emblema di una mascolinità e supremazia intellettuale di cui l’altro sesso è invidio nemico, la fanciulla danzante o irrigidita nella contemplazione del macabro frutto della danza presta le sue forme tanto all’ossessione misogina diffusa nella nascente cultura di massa, quanto al sogno elitario di una mistica dell’arte condiviso dagli adepti dei vari cenacoli.

Del primo aspetto, come si è accennato, già si è occupata da tempo la critica storico-sociologica e iconologica, antropologica e psicanalitica, fino a sottolineare l’esistenza di “una vera e propria paranoia sociale che investì la donna nel diciannovesimo secolo” (Dijkstra 1988, 2). Particolarmente interessanti sono stati gli studi di storici dell’arte che hanno evidenziato la formazione di un immaginario misogino che avrebbe avuto “una fondamentale importanza nel determinare i nostri preconcetti sulla natura della donna. Come sa chiunque abbia familiarità con il linguaggio delle ‘arti minori’ contemporanee, — ha sottolineato Bram Dijkstra nel suo ampio lavoro su *La donna nell’immaginario artistico-filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento* — la loro eredità è ancora presente tra noi, mantenuta viva dal mondo hollywoodiano e da quello della pubblicità” (3).

¹ Compiacimenti già evidenziati nelle trasformazioni di molte storie orientali pervenute in Francia grazie alle traduzioni di Galland o di Pétis de la Croix; si veda, per esempio, le metamorfosi del personaggio di Turandot dai versi di Nizami al racconto dei *Mille et un jours* (Giaveri 2019, 291-306).

² Mutuato da un dipinto, è questo il titolo di uno dei più ampi studi sul tema, ad opera del comparatista Bram Dijkstra.

³ Formula consacrata dal titolo del celebre volume di Julia Kristeva.

Dai vari *Sansone e Dalila* che, in pittura o scultura, mostrano un eroe soccombente difficilmente discernibile da un corpo morto, alle tante *Giuditta* il cui trionfo si riverbera sulla vecchia accompagnatrice, il modello della *femme fatale* si moltiplica — oltre i tradizionali personaggi biblici — in nuove figure di teatro e di romanzo, tutte nate per incarnare, come scriveva uno scrittore francese di fine secolo (523) “la vendetta del debole sul forte, la vendetta della donna sacrificale sul maschio egoista.” Esempio la *Lulu* che Wedekind definisce creata “per allettare e avvelenare e avvincere. Per assassinare,” la cui catena di seduzioni e morti, fino all’incontro finale con Jack the Ripper, conduce dalla prosa al teatro, dalla musica al cinema fino al fumetto.

Non è un caso se, in molte stampe e disegni, la donna fatale dalle fattezze vampiresche, ma più spesso la prostituta tifica o sifilitica (i mali che incarnano le grandi paure dell’Ottocento) sostituiscono l’antica icona del vecchio con la falce, per rappresentare la morte. Né è un caso che, con la fine del secolo, si moltiplichino commenti e analisi sui tratti semitici di certe Salomè consegnate dalla contemporanea pittura, con osservazioni razzistiche camuffate da fascinazioni orientistiche ma presaghe di ben più tragici sviluppi...

Questi aspetti — come si è detto — sono stati già rilevati dalla critica; un’ampia messe di studi ripercorre la serie ottocentesca delle Salomè (a partire, per l’Italia, dall’*Erodiade* di Silvio Pellico nel 1833), e ne commenta la vertiginosa impennata numerica rilevabile nella seconda metà del secolo. Ma il ruolo e la durata dell’immagine mi paiono singolarmente testimoniati dal suo permanere quasi un secolo dopo nella memoria di un grande poeta europeo, Giuseppe Ungaretti. Una sua lettera, parte di un prezioso epistolario amoroso recentemente pubblicato, propone ancora un’opposizione fra lussuria umana (*id est* femminile) e nobile recusazione maschile, qui doppiata dall’indignazione divina.

In un vago ricordo dei quadri di Gustave Moreau (autore delle più celebri *Salomè* dell’Ottocento), il poeta italiano descrive una fanciulla che

manifesta a Giovanni il Battista la sua brama insana. Il Battista la respinge sbalordito. Più volte, ma non mai con ira, ripete la ripulsa. Esasperata dalla lussuria, Salomè chiede a Erode, che l’ama senza ottenerne consenso, la testa di Giovanni” (*Et infra*, Ungaretti 2017, 210-211).⁴

Alla decapitazione segue la danza:

Aveva già incominciato a ballare, e depone la testa al suolo, e girandole intorno, ballando, sempre, si toglie lentamente uno dopo l’altro i sette veli, fa vedere al Battista morto, che non lo può vedere e averne ribrezzo, con brama moltiplicata e resa dalla morte più vana che mai, il suo nudo frenetico. Raccatta la testa, l’offre, sempre ballando, a Erode. Tiene alta, la testa oltraggiata, tese le braccia, dal palmo delle sue piccole mani, premute con delicatezza all’una e all’altra guancia. Non c’è un quadro di Gustave Moreau con questa scena?

⁴ La lettera è datata Grottaferrata, il 26 febbraio 1967.

A riproporre il contrasto con Salomè (in una dialettica in cui la fanciulla ha il ruolo di elemento animalesco, in contrasto con quello spirituale), non è l'inerte capo troncato, ma la reazione emotiva di Gesù — che Ungaretti immagina si dilati in uno sconvolgimento della natura stessa e sia infine causa di un miracolo:

Appresa la notizia, la burrasca invade l'animo di Gesù. Salito allora su una navicella, Gesù fa partecipare il lago della furia della propria angoscia. I flutti agitati del suo animo e del lago stanno per rovesciare la debole barca e sommergerlo nel naufragio. Gesù in pericolo, scende dalla barca, quasi inghiottita dall'abisso, cammina sulle acque, si placa, torna alla navicella, arriva in mezzo ai discepoli, riprende a insegnare.

2.

Una lettura ben diversa era stata proposta all'apparire di Salomè nella poesia ottocentesca, in quel poema epico che segna l'ingresso trionfale della sua immagine nella letteratura post-romantica: *Atta Troll* di Heinrich Heine.

“Immaginato — come ci ricorda il suo miglior commentatore italiano, Giosuè Carducci — in Cauteretz, piccolo borgo de' Pirenei, nel 1841, pubblicato nel 1842 e poi ripreso e arricchito nel 1846” (*Et infra*, Carducci 1884, *passim*),⁵ il testo apre un vivace dibattito politico-letterario in Germania e poi, grazie alle immediate traduzioni, si fa prezioso giacimento di temi e di figure in vari paesi europei. Se l'irrisione del 'filisteo tedesco' raffigurato nell'orso *Atta Troll* e se le varie controversie interne al Romanticismo germanico ivi messe in scena appaiono ormai solo documenti di storia culturale, la lunga sezione del poema in cui viene evocata la Caccia Selvaggia risuona a lungo feconda. Nel variegato corteggio che percorre nottetempo la foresta, Heine disegna personaggi della Schiera Furiosa in cui si traduce — come egli stesso segnala nella prefazione — il suo “infinito amore del fiore azzurro:” sfilano poeti e critici, baccanti e damigelle e infine tre donne, su cui lungamente il poeta si sofferma. Seguendo passo passo il testo nella traduzione italiana di Giuseppe Chiarini, Carducci cita dapprima la dea Diana, dalla bellezza marmorea e dagli occhi crudeli:

Da la mezza luna in capo
L'una si riconoscea:
Fiera e bella come statua
S'avanzava la gran dea.

Poi una figura del folclore celtico:

Al dolcissimo sorriso
Ed al suon de la gioconda

⁵ Scrive il poeta: “Enrico Heine, sol nell'autunno del '46, molte cose aggiunte, altre mutate, finì la più fantastica e insieme la più serenamente aristofanea satira che egli mai scrivesse e che la poesia germanica vanta.”

Pazza voce io riconobbi
Di leggier la fata Abonda.

Infine la principessa d'Oriente:

Sede sopra una chinèa
Bianca, e a' lati uno ed un moro
Le trottava a piè, reggendo
Con la man la briglia d'oro.

Descritta con metafore attinte al *Cantico dei cantici*, la figura regale è lungamente contemplata dal poeta, che se ne dichiara affascinato; un'intesa fatta di sguardi e di cenni tessesse fra di loro un rapporto intenso, che diventa dichiarazione amorosa:

Poi ch'io t'amo sopra tutte!
Né la greca altera dea,
Né la fata amo del norde,
Quanto te, morta giudea ...

Tutte le metamorfosi dell'episodio evangelico sono già in atto nella versione di Heine: il nome Erodiade che unifica madre e figlia in una sola figura, l'insoddisfatta passione della giovane per il profeta, che ne motiva la richiesta mortale, persino l'appagamento erotico che si traduce in un macabro gioco con il capo spiccato dal carnefice.

Porta sempre nelle mani
Il vassoio con la testa
Di Giovanni; e di guardarla
Di baciarla mai non resta.

Ne la notte s'alza, ed esce
Alla caccia, e porta in mano,
Com'è detto, il capo tronco:
Che talor (capriccio strano

Femminil!) con grandi risa
Fanciullesche in aria getta,
Come palla, e su 'l vassoio
Ricader quindi l'aspetta.

L'interpretazione data da Carducci (condivisa da tutta la critica del tempo) non lascia spazio al dubbio: le tre donne sono “tre figure, tre simboli, tre età, tre poesie. Diana, la poesia classica [...], Abonda la poesia romantica del medio evo [...], Erodiade la poesia orientale.”

La Caccia Infernale vede sfilare quelli che sono i ‘dannati’ dell'arte e della bellezza: da Shakespeare a Goethe, dai critici entusiasti ai conturbanti personaggi delle opere

letterarie, fino alla personificazione stessa della poesia nelle tre grandi partizioni disegnate dalla cultura romantica. E tutt'e tre le immagini poetiche troveranno presto nuove incarnazioni nelle opere germinate dai testi di Heine:⁶ ne nasceranno balletti — realizzati, come *Giselle* di Théophile Gautier o progettati, come *Die Göttin Diana* di Heine stesso —, *pièces* teatrali — realizzate come *Diana au bois* di Banville o progettate e infine risolte in pura lirica come *Hérodiade* di Mallarmé.

Apparentemente discordi, i tre percorsi iconico-tematici proposti da Heine spesso si intrecciano. Figure attinte al folklore medievaleggiante, come le Willi del balletto, o divinità classiche diabolizzate dal cristianesimo, come Diana, Venere e Pan, si muovono nello stesso romantico ambiente boschivo e notturno, trasformando ogni seduzione in condanna mortale. Esempio, a questo proposito, appare appunto la Diana del progettato balletto scritto da Heine per il Direttore del Queen's Theatre di Londra, *Die Göttin Diana*, di cui, nel gennaio 1846, Gautier divulga in Francia il progetto dalle pagine della *Presse*: nell'avventura che nasce dalla fascinazione di un cavaliere medievale per l'immagine marmorea della dea greca e dal suo desiderio di immolarsi sui resti dell'antico altare a lei consacrato, prendono forma tematiche che domineranno la seconda metà del secolo. L'esempio più evidente è appunto la *Diane au bois* di Théodore de Banville che, pochi decenni più tardi, darà origine a ben più famosi testi lirico-teatrali — in particolare sotto la penna di Mallarmé.

3.

I nomi di Heine e di Banville non sono qui citati solo per un'episodica coincidenza tematica. Come suggerisce Stéphane Mallarmé, i due scrittori sono stati — con Edgar Allan Poe — i componenti di una triade fondamentale per la formazione di quella stagione culturale in cui egli identifica la modernità letteraria.

Proprio inaugurando a Parigi, nel Jardin du Luxemburg, un busto di Théodore de Banville, Mallarmé aveva proclamato:

Qui, des modernes, à côté ou comparable; selon un temps ne voulant aucunement en finir avec notre art éternel et vieux comme la vie, mais le dégager, en toute pureté, ainsi qu'une vocalise à mille éclats? Je nomme Heine, sa lecture préférée, si autre! Et un, que les lettrés d'ici revendiquent autant, Poe, en de certains airs cristallins, bref et jeunes (Mallarmé 2003, 144).

Tre nomi, dunque, alla radice della poesia mallarmeana: Heine, Poe, Banville — poeti attualmente dimenticati, come il francese, o ammirati solo in patria, come il tedesco, oppure misconosciuti, come l'americano, ormai letto solo per i suoi racconti del terrore. Eppure ben diverso era stato il loro impatto sulla cultura (e soprattutto sulla poesia) internazionale dell'Ottocento.

⁶ Tre testi di Heine appaiono fondamentali per l'*imagerie* ottocentesca che tramite la Francia si diffonde in Europa: *De l'Allemagne* (1835), *Atta Troll* (1842-46) e *Les Dieux en exil* (1853).

La lezione teorica della *Philosophy of Composition* di Poe — diffusa nel testo originario o nella versione francese datane da Baudelaire — così come lo specifico modello offerto dal famosissimo *The Raven* avevano proposto una poetica della lucida programmazione autoriale, in contrasto con il mito dell'ispirazione e con la tradizione effusiva del Romanticismo.

Dal canto suo, Heinrich Heine aveva fornito all'Europa tutta l'*imagerie* che sarebbe stata la ricchezza del nuovo ciclo dell'arte, dilagando fino alle arti minori. Favole tardoclassiche e medievali venivano riprese da secolari tradizioni ispaniche o tedesche per farsi balletti e opere liriche; pagine e tele si riempivano di elfi e cavalieri, mentre nelle città e campagne si sarebbero poi moltiplicati condomini turrati e villette merlate dai pozzi decorativi carichi di ferri battuti. Heine ripescava leggende, rinverdiva ballate, rovesciava ironicamente grandi temi romantici, diffondeva e deformava figure, proponendo multipli elementi fecondi per una nuova estetica. Dai suoi testi — in tedesco o in versione francese — si attingeva con entusiasmo. Non a torto, in una premessa alla pubblicazione dell'"affrettato abbozzo" della pantomima *Die Göttin Diana*, Heine stesso sottolineava: "Lo pubblico qui non per incrementare la mia fama, ma per impedire alle cornacchie che mi fiutano dietro dappertutto di adornarsi troppo superbamente con penne di pavone altrui." (Heine 1978, 93) (I lettori del 1854 ben sapevano che il poeta si riferiva alle leggende di Tannhäuser e dell'Olandese volante, che Wagner aveva fatto proprie).

Di quelle teorie estetiche e di quel bagaglio d'immagini, Théodore de Banville era stato lo squisito propagatore — traducendo principi rivoluzionari come la teorizzazione dell'"Art pour l'art" in amabili dialoghi di sonetti con l'amico Théophile Gautier, inventando la figura (destinata a lunghissima fortuna letteraria e pittorica) del funambolo/saltimbanco per definire la natura e lo statuto sociale del poeta moderno, e quella della *femme fatale* per innervare di sgomento il teatro leggero. Se i manuali letterari, ormai, citano rapidamente il poeta francese nel quadro di un movimento poetico destinato a breve fortuna — il *Parnasse* —, i documenti d'epoca sottolineano invece il ruolo fondamentale di tramite che egli ebbe in quella mirabile stagione nelle lettere, dal teatro alla poesia, e soprattutto nel promuovere l'intreccio dei vari linguaggi artistici — letteratura, pittura e musica. A metà del secolo, il nome di Banville è fra i più celebri in Francia. Il primo libro amato, scelto e acquistato autonomamente da Verlaine — come questi ricorderà nelle sue *Confessions* — altro non è che l'esordio poetico di Banville, *Les Cariatides*. È lui l'autore che permette a Verlaine di accostarsi alla poesia, già letta ma poco apprezzata perché "troppo austera e condensata" (Gaverì 1998, 20) delle *Fleurs du Mal* baudelairiane. Vent'anni dopo, i *Souvenirs* di Raymond Bonheur dipingono il giovane Debussy, al Conservatorio di Parigi, con in mano un volume di Banville. Dalle Feste Galanti che Verlaine e i Goncourt riprenderanno e che Debussy continuerà a prediligere quarant'anni dopo, alle immagini circensi che Baudelaire ridisegnerà con gusto grottesco, ai pepli delle divinità classiche ricreate attraverso l'ironia e il rimpianto di Heine, Banville saprà donare a tanti poeti una messe di suggestioni feconde.

Mentre l'immagine di Erodiade ripete la sua danza nei versi di Heine (da quelli per *Pomare* a quelli per *Mouche*) e si fa sonetto nelle *Princesses* e poi nelle *Rimes dorées* di Banville, appare — sulle scene del Théâtre de l'Odéon e poi a stampa⁷ — un testo che prolunga le fascinazioni e le ironie di Heine e che suggerirà a Mallarmé i protagonisti delle sue opere maggiori: è *Diane au bois*, 'Comédie Héroïque' di Théodore de Banville, che presenta a un tempo l'algida figura lunare di Diana

La divinité morne et farouche des nuits,
Qui teint ses mains de sang en son mâle délire (Giaveri 1998, 236-238)

e — in contrasto con la *femme fatale* cultrice di morte — il vitale e smanioso fauno Gnifon, che inutilmente persegue due ninfe nel bosco.

La commedia è un genere caro a Banville: come egli scrive nella prefazione alla raccolta delle sue *Comédies* — “essa rappresenta lo slancio della nostra anima verso il Divino;” nata infatti “direttamente dall'Ode,” ne condivide la natura eminentemente musicale. L'interesse di Banville per il rapporto parola-musica, i suoi lavori sulla metrica del verso francese interessano particolarmente Mallarmé, in quegli anni confinato nell'esilio professorale di Tournon. Ed è nel 'trou hideux,' nel 'cercle étroit' della piccola città dell'Ardèche, all'alba e nelle brevi ore rubate ai compiti scolastici o agli accudimenti familiari, che nascono — a fronte di una profondissima crisi esistenziale — due testi capitali della poesia moderna: la gelida e lunare *Hérodiade* e il bramato *Faune* che sogna o rievoca ninfe in un affocato meriggio siciliano.

4.

Già il magistero di Heine aveva proposto Erodiade come simbolo della poesia. Ed è quel nome e quel simbolo che si affacciano alla mente di Mallarmé a sigillo della disperata e disperante 'crise de Tournon' che si apre nell'aprile 1866 e in cui si distrugge, sulla base di riflessioni scientifiche e filosofiche, ogni sua illusione metafisica. Dettagliando la lotta che l'ha portato a sconfiggere “ce vieux et méchant plumage [...], Dieu,” il poeta racconta un anno dopo:

Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité (Mallarmé 1995, 342).

La crisi esistenziale coincide con una lunga e complessa crisi estetica. È stato appunto “... en creusant le vers” che Mallarmé dichiara di aver “rencontré [...] le Néant;” e di questo nulla si farà cantore:

⁷ Rappresentato nel 1863, il testo fu stampato e diffuso l'anno seguente.

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! Que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premières âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! [...] je chanterai en désespéré (297-298).

Il testo — nella cui composizione si era dichiarata la crisi ma nel cui risultato si dovrebbe incarnare la nuova poetica, squisitamente improntata alla lezione di Edgar Allan Poe — era quello suggerito da un nome già illustrato da Heine e ripreso fedelmente da Banville: *Hérodiade*.

La plus belle page de mon œuvre — scriveva Mallarmé nel febbraio 1865 — sera celle qui ne contiendra que ce nom divin, Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade entrouverte, Hérodiade (226).

Il nome riecheggia sotto la penna di Mallarmé: nel 1864 eccolo in una poesia di più immediata leggibilità, *Les Fleurs*, per la quale egli riceve gli incoraggiamenti degli amici e che sarà accolta dal *Parnasse contemporain*. Ma il nuovo progetto distrugge e distorce la scrittura poetica finora praticata:

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. — scrive nell'ottobre all'amico Henri Cazalis — Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ce deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* (206).

Come l'alessandrino permane eppure si snatura sotto la penna di Mallarmé, così l'immagine di Salomè/Erodiade trasmessa dalla tradizione è ripresa e rinnovata, in una narrazione che pare farsi mimesi della crisi stessa di Mallarmé. Si veda come l'apparizione della principessa sembri ripetere la scena descritta dal poeta nelle lettere che dettano i giorni di Tournon:

J'avoue — scrive il poeta, sempre nel celebre documento epistolare del 14 maggio 1867 — que j'ai encore besoin [...] de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table [...], je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi (343).

Ugualmente (come mostra il manoscritto della *Toilette d'Hérodiade* del 1868) la sua protagonista si guarda allo specchio, commentando

Ô miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,
Que de fois, et pendant les heures, désolée

Des rêves et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais aussi, des soirs, dans ta sévère fontaine
 Horreur, j'ai contemplé ma grande nudité (Mallarmé 1998, 140-141).

L'unico approdo alle peregrinazioni della mente umana alla ricerca di un senso ("la serpentina della coscienza" scriverà poi un critico) è la ricerca della Bellezza: "En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois le mot de la Poésie," sintetizza (Mallarmé 1995, 279). Questa religione della bellezza comprende e trascende la lezione di Heine, che in *Atta Troll* aveva fatto sfilare nella Schiera Furiosa le grandi figure della tradizione poetica: ora Mallarmé si riallaccia progettualmente alle più famose immagini femminili in cui nei secoli si è incarnato il sogno della bellezza, ma proiettandosi in una nuova dimensione estetica. Se c'è stata una bellezza classica, come la Venere di Milo, poi quella "mordue au cœur depuis le Christianisme, par la Chimère" come la Gioconda leonardesca (349), ora la sua scrittura perverrà a una terza, risolutamente moderna e auto-cosciente: "la Beauté ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses phases corrélatives, ayant eu le suprême mot d'elle" (349).

Anche il gesto 'fanciullesco' ripetuto dalla 'morta giudea' durante la Caccia Selvaggia di *Atta Troll* è ripreso e trasceso da Mallarmé. Nei versi di Heine il capo di Giovanni volava in aria "come palla" e ricadeva "su 'l vassoio;" così volerà — ma in un arco che mima quello solare e si fa segno di un'interrogazione universale di senso — il capo/sfera/astro del "Precurseur."

Il progetto descritto nel 1866 all'amico Cazalis

Je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve, qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme [...], et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! (297)

è tradotto in immagini puntuali nella prima versione del "Cantique de saint Jean:"

Le soleil que prolonge
 Mal un pompeux mensonge
 Certes, aujourd'hui, choit
 Sinistre et froid (Mallarmé 1983, 462)

fino a trasformarsi nel disegno limpido del terzo e (provvisoriamente) ultimo stadio di scrittura:

Le soleil que sa halte
 Surnaturelle exalte
 Aussitôt redescend
 Incandescent (452).

“Vision horrible d’une Œuvre pure” (Mallarmé 1995, 380), *Hérodiade* assumerà perciò caratteri simili a quelli di una liturgia; non a caso, come testimonia Mallarmé in una lettera all’amico Lefébure, la lunga “fréquentation [...] de l’Absolu” gli ha lasciato “une marque, dont [il] veu[t] faire un sacré” (385). Via via precisata come ‘tragédie,’ ‘drame,’ ‘étude scénique’ — progetto teatrale destinato a quel Théâtre-Français in cui l’amico Banville ha un ruolo dirigenziale —, *Hérodiade* si definirà infine ‘mystère’ nello schema finale di pubblicazione, messo a punto poco prima della morte e rimasto irrealizzato: scelta che sottolinea il carattere mistico-religioso del progetto estetico.

I tempi lunghissimi di elaborazione per “aboutir a un un livre” essenziale e totalizzante, “digne de Poë” (297) vedono però sorgere e intrecciarsi al primo altri progetti, in certa misura compensatori: negli anni iniziali di genesi testuale (in cui ai problemi estetici si sommano le incombenze e i fastidi di un quotidiano gravoso e frustrante), Mallarmé si concede un nuovo disegno teatrale, in cui l’omaggio a Banville è esplicito, come mostrano le puntuali citazioni di versi. Non sarà un ‘drame’ ma un ‘vaudeville’ che riprende dalla pièce banvilliana — in luogo di un’algida figura femminile — quella dello smanioso satiro dalle orecchie puntute. A un anno dal progetto di *Hérodiade*, il poeta scrive dunque all’amico Henri Cazalis:

J’ai laissé Hérodiade pour le cruels hivers: cette œuvre solitaire m’avait stérilisé, et, dans l’intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre (242).

Questa volta i tempi sembrano appena più veloci: dal *Monologue* (a cui lavora nel 1866) all’*Improvisation* e poi all’*Après-midi d’un Faune* (che sarà pubblicato nel 1876, autonomo, dopo il rifiuto del *Parnasse contemporain*) il testo si precisa, si spoglia di personaggi e scene troppo banvilliane (come l’iniziale dialogo fra le due ninfe oggetto del desiderio del fauno) e abbandona la forma teatrale; riceverà poi, da Debussy, l’omaggio di un *Prélude* per il quale il musicista utilizzerà proprio il materiale dapprima da lui previsto... per un’opera dedicata alla *Diane au bois*.

I due testi — apparentemente antitetici come soggetto e tono — in realtà si completano. La scrittura poetica si pone, nel pensiero di Mallarmé, come “les développements absolument nécessaires pour que l’Univers retrouve, en ce moi, son identité” (343): mentre l’inconsistenza del reale si sviluppa nel racconto confuso e interrogativo del fauno,⁸ la proiezione dell’unico procedimento salvifico, di valore estetico-mistico si risolve nel disegno dell’intangibile figura femminile di *Hérodiade*, fino ad ‘esultare’ (in senso etimologico) nell’immagine solare proposta appunto dal volo del capo tronco di san Giovanni, che si fa “Cantique.”

⁸ La lettura più ampia del tema è data dall’ampia opera critica dedicata all’*Après-midi d’un Faune* da Stefano Agosti.

Come sintetizzerà perfettamente Paul Valéry a nome di tutta una generazione, “Je le dis en connaissance de cause: nous avons eu, à cette époque, la sensation qu’une manière de religion eût pu naître, dont l’émotion poétique eût été l’essence” (Valéry 1957, 694).

5.

Hérodiade, come sappiamo, non sarà mai terminata e pubblicata da Mallarmé. La sua lentissima genesi sarà segnata solo dalla tardiva edizione di quello che l’autore intitolerà *Fragment d’une étude scénique ancienne d’un poème de Hérodiade*, ‘vieux vers’ degli anni 1864-65 affidati nel 1869 al *Parnasse contemporain*, e ivi apparsi nel 1871. Eppure, pur conosciuta solo da quel frammento, o trasmessa fra giovani aspiranti poeti — come molti testi fondamentali di quella stagione d’arte, per esempio *Le bateau ivre* — addirittura tramite copie manoscritte accluse alle lettere personali, l’opera fonderà una generazione di artisti uniti nell’ammirazione devota verso quel ‘Beau idéal’ che un linguaggio nuovo, ermetico, allusivo delinea sul biancore della pagina. Sarà quello che Valéry definirà ‘le démon d’aristie:’ un’utopia artistica totalizzante che qualche anno dopo l’esilio di Tournon farà convergere intorno a Mallarmé, rientrato a Parigi, un cenacolo di eletti, affascinati dalla difficoltà del linguaggio, sprezzanti del volgare successo di pubblico. Favoriti dai molti rapporti di amicizia personale, poesia e pittura, teatro e musica intersecheranno le loro ricerche, confronteranno i loro risultati. Ma gli anni del cenacolo artistico di Rue de Rome o di Valvins sono solo in prospettiva, quando il *Parnasse contemporain* pubblica i misteriosi versi d’incantamento della Nutrice e le metalliche risposte di Erodiade.

Eppure, quasi per un incantesimo, proprio da quel 1871, in una Parigi segnata dalla sconfitta militare e insanguinata dai massacri della Comune, l’attività artistica che sta riprendendo vita sembra curiosamente privilegiare il soggetto della biblica Salomè. In pittura come in letteratura si moltiplicano le riprese del tema, tanto che, fra produzione letteraria, figurativa e musicale, sono stati repertoriati dalla critica — dal 1870 al 1914 — fino a 2800 titoli (Dottin-Orsini 1993, *passim*).

Spesso le varie Salomè/Hérodias/Hérodiade hanno un carattere di omaggio fra artisti: se Baudelaire fantasima su danzatrici/serpente, e Banville cita Heine ad apertura della sua *Hérodiade*, a Banville dedicano i loro testi Jean Lorrain e Jules Laforgue, in una catena di epigrafi e citazioni. Anche Henri Cazalis, confidente di Mallarmé, riprende (firmandosi Jean Lahor) il tema su cui lavora l’amico, Antoine Sabatier si cimenta col teatro, mentre l’ironico Laforgue, dopo la lettura dell’*Hérodias* e della *Salammbô* di Flaubert, se ne diletta con gustose parodie.

A’ rebours, il romanzo di Huysmans che verrà definito ‘la Bibbia del Decadentismo,’ consacrerà nel 1884 due capolavori sul tema: in pittura l’opera di Gustave Moreau, in poesia il *Fragment de Hérodiade* di Mallarmé. Se quest’ultimo è esaltato appunto come testo che fonda quell’*aristia* di cui parlerà poi Valéry (scritto in linguaggio iniziatico, incompatibile con il possibile plauso del ‘grand nombre’), l’ekfrasis di due opere di

Moreau (l'acquarello *L'apparition* e la tela *Salomé dansant*, tratte dal ciclo di disegni e pitture che, dagli anni Settanta, Moreau dedica al soggetto) occupa tutto il quinto capitolo del libro, dettagliando con preziosismo decadente materiali e colori, fra fascinazioni lapidee e nostalgie orientaleggianti.

La lettura proposta da Moreau è, di fatto, quella che sarà infinitamente reiterata nei decenni che seguiranno: estetismo estenuato, ossessione erotica, sottili rimandi sadomasochistici, meditazioni sull'istinto di morte. Più che nelle notissime pagine di *A' rebours*, la visione di Gustave Moreau appare dettagliata dal pittore stesso nelle pagine personali vergate all'intenzione della madre. Commentando *Salomé dansant devant Hérode*, egli scrive:

Cette femme qui représente la femme éternelle, oiseau léger, souvent funeste, traversant la vie une fleur à la main, à la recherche de son idéal vague, souvent terrible, et marchant toujours, foulant tout aux pieds, même des génies et des saints. Cette danse s'exécute, cette promenade s'accomplit devant la mort qui la regarde incessamment, béante et attentive, et devant le bourreau qui frappe. C'est l'emblème de cet avenir terrible, réservé aux chercheurs d'idéal sans nom, de sensualité et de curiosité malsaine. Un saint, une tête décapitée, sont au bout de son chemin qui sera parsemé de fleurs (Moreau 1984, 78).

Approfondendo il pensiero in un'altra nota per la madre intitolata al quadro *Salomé au jardin*, Moreau precisa:

Cette femme ennuyée, fantasque, à nature animale, se donnant le plaisir, très peu vif pour elle, de voir son ennemi à terre, tant elle est dégoûtée de toute satisfaction de ses désirs. Cette femme se promenant nonchalamment, d'une façon végétale et bestiale dans des jardins admirables [...] souillés par cet horrible meurtre [...]. Quand je veux rendre ces nuances-là, je les trouve non pas dans mon sujet, mais dans la nature même de la femme dans la vie, qui cherche les émotions malsaines et qui, stupide, ne comprend même pas l'horreur des situations les plus affreuses (79).

Il tema mistico dell'arte e della ricerca dell'assoluto è dunque ben presente nella riflessione di Moreau, ma affidato al Battista ed esplicitato dall'"apparizione" della sua testa (come sottolinea il titolo stesso dell'opera più famosa del ciclo), mentre la bellissima danzatrice non rappresenta che il femminile, in una visione che coincide perfettamente con quella — celeberrima — espressa da Baudelaire: "la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable" (Baudelaire 1975, 677).

Dipinti e *poèmes*, racconti e libretti d'opera riprendono il soggetto biblico, fra Francia e Germania, Europa e America, privilegiando per lo più la lettura proposta dai quadri di Moreau. Fra le testimonianze più avvincenti, le deliziose *Esquisses* di Enrique Gomez Carillo (scrittore guatemalteco innamorato di Parigi), in cui si descrive un affascinato Oscar Wilde che sogna di andare a Madrid per vedere la *Salomé* di Tiziano, si incanta davanti alle gioiellerie immaginando le pietre che potrebbero adornare il nudo corpo della principessa e, presentato all'aristocratica scrittrice Madelaine Deslandes, la saluta quale Salomé intenta a baciare la testa di Giovanni...

Mentre i giovani poeti e musicisti che si ritrovano nel modesto tinello parigino di Mallarmé (alle pareti, quadri degli amici Degas e Renoir) si sentono “chevaliers du Graal,” iniziati, *happy few* accomunati da un “complexum d’émotions esthétiques, de renoncements et raffinements combinés, de mysticisme artistique et surtout antipathies communes” (Valéry 1957, 695), dall’estenuato francese di uno scrittore irlandese sta per nascere la più famosa Salomè teatrale, il cui pallido corpo, con il nuovo secolo, si illuminerà degli sfarzosi gioielli sonori di Richard Strauss.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 1975. *Œuvres complètes*. Vol. I, éd. C. Pichois. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).
- CARDUCCI, G. 1884. *Conversazioni critiche*. Roma: Casa Editrice Sommaruga.
- DIJKSTRA, B. 1986. *Idols of Perversity*. Oxford University Press. Edizione it.: 1988. *Idoli di perversità. La donna nell’immaginario artistico-filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*. Milano: Garzanti.
- DOTTIN-ORSINI, M. 1993. *Cette femme qu’ils disent fatale*. Paris: Grasset.
- GIAVERI, M. 1998. *Il corteggio di Diana. Heine, Banville, Mallarmé, Valéry*. Pisa: ETS.
- . 2019. “Giunge a Parigi la principessa crudele...” In F. Bellino, E. Creazzo e A. Pioletti (eds.). *Linee storiografiche e nuove prospettive di ricerca*, 291-321. Catanzaro: Rubettino.
- HEINE, H. 1978. *Gli déi in esilio*, ed. L. Secci. Milano: Adelphi.
- . 2016. *Poesie scelte*, ed. S. Carusi. Milano: Mimesis.
- KRISTEVA, J. 1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- MALLARMÉ, S. 1983. *Œuvres complètes*, éd. critique présentée par C.P. Barbier et Ch. G. Millan. Paris: Flammarion.
- . 1995. *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal. Paris: Gallimard (Folio).
- . 1998. *Œuvres complètes*. Vol. I, éd. B. Marchal. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).
- . 2003. *Œuvres complètes*. Vol. II, éd. B. Marchal. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).
- MOREAU, G. 1984. *L’Assembleur de Rêves. Écrits complets*, éd. P. Mathieu. Fontfroide: Bibliothèque Artistique et Littéraire.
- UNGARETTI, G. 2017. *Lettere a Bruna*, ed. S. Ramat. Milano: Mondadori.
- VALÉRY, P. 1957. *Œuvres*. Vol. I, éd. J. Hytier. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade).

GUIDO PADUANO

L'ARRESTO DEL TEMPO DRAMMATICO NELLA *SALOMÉ* DI OSCAR WILDE

ABSTRACT: This paper deals with the protagonist of Oscar Wilde's *Salome*. Throughout the whole play, Salome is a dominant figure, and her soft power ends up annihilating any other form of power – that of Narraboth, that of Herodias, that of Herod, and ultimately even that of Iokanaan. The paper analyses Salome's power instance by means of a close reading of her rhetorical strategies: by refusing dialogue as a form of interpersonal and dramatic development, Salome halts the dramatic time of the play.

KEYWORDS: Wilde; Salome; dramaturgy; colours; protagonist.

Sia stata pensata o no per Sarah Bernhardt, *Salomé* si fonda soprattutto sul protagonismo di una figura femminile dominante, che riduce a funzione di sé ogni altro personaggio: dapprima Narraboth, il giovane capitano delle guardie perduto innamorado di lei, che viola il divieto di Erode per consentirle il contatto col profeta Iokanaan, e che in seguito le sue profferte amorose per Iokanaan porteranno al suicidio; poi lo stesso patrigno che, impegnato a soddisfare qualunque sua richiesta in compenso della danza dei sette veli compiuta per lui, invano tenta di sottrarsi alla richiesta effettiva, che è quella di avere la testa del profeta, e in questo tentativo rivela tutta l'inanità del suo potere. Ma anche Erodiade, che si accoda all'aggressività della figlia verso Erode e alla condanna di Iokanaan, con una polemica querula e stizzosa che in sostanza la rende ridicola e le assegna il compito di lumeggiare per contrasto la figura tragica e solitaria di Salomé: semplicemente *ex silentio*, con una sprezzante assenza di considerazione, la protagonista riduce all'irrelevanza il ruolo della madre.

Per ognuno di questi rapporti risulta evidente che la prevalenza semiotica si associa a uno schiacciante predominio personale ed esistenziale, ed è la struttura formale che lo veicola: non è così invece nel confronto scenico col profeta, che Salomé non riesce ad annientare come fa con gli altri, pur mettendo tutta se stessa nel desiderio di impadronirsi di lui. O meglio ci riesce solo attraverso l'eliminazione fisica dell'amato, che confina il soddisfacimento del desiderio nell'oggettualità macabra.

Intendo portare l'attenzione sulle strategie retoriche con cui Salomé afferma la propria volontà, comunque irriducibile, sia quando si presenta come addirittura indiscutibile (verso Narraboth ed Erode), sia quando si articola nell'apparenza della disponibilità e del ripensamento (verso Iokanaan).

L'irriducibilità fa pensare a grandi personaggi del teatro classico, soprattutto di Sofocle: parallelo che sembrerà non troppo incongruo alla luce dell'operazione di Strauss, che strutturerò come gemelle *Salome* e *Elektra*.

Conformemente alle leggi non scritte dello spettacolo teatrale, valide anche per gli atti unici, l'entrata in scena della protagonista è ritardata rispetto all'incipit, una scena di ambientazione nella quale spicca dall'inizio il tema della bellezza di Salomé, attraverso lo sguardo ossessivo di Narraboth, che per questo viene criticato dal paggio di Erodiade:

Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... il peut arriver un malheur.

Da fuori scena si sente poi il proclama evangelico di Iokanaan, che annuncia la venuta di Cristo.

Lo stesso sguardo di Narraboth assume le funzioni paratestuali della didascalia, quando segue i passi di Salomé che abbandona la tavola del tetarca per venire nei pressi della cisterna-prigione, con l'"air très ennuyé," e soprattutto infastidita dallo sguardo, anch'esso insistente, di Erode, anch'esso segnale di investimento erotico e in quanto tale demonizzato:

Je ne resterai pas. Je ne peux pas rester. Pourquoi le tétrarque me regarde-t-il avec ses yeux de taupe sous ses paupières tremblantes? ... C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire ... Au fait, si, je le sais.

La ricorrenza tematica suggerisce che la negatività comunque incombe sull'eros maschile, sull'*amour-passion* come sulla grezza lussuria, che più oltre si incrociano quando Erode commenta così il suicidio del giovane siriano, suggerendo un embrione di rivalità o di gelosia:

Il avait des yeux très langoureux. Je me rappelle que je l'ai vu regardant Salomé d'une façon langoureuse. En effet, j'ai trouvé qu'il l'avait un peu trop regardée.

La frase suona provocatoria a Erodiade che subito gli rinfaccia che "Il y en a d'autres qui la regardent trop," per passare poi dall'allusione a ripetute aggressioni e proibizioni: "je vous ai dit de ne pas la regarder, il ne faut pas la regarder," tanto che il tetarca si spazientisce a sua volta: "vous ne dites que cela." Poi peraltro si allineerà alla superstizione del paggio ("il ne faut regarder ni les choses ni les personnes"), lui che dalla superstizione è ossessionato, e a più riprese dichiara di sentire "un battement d'ailes dans l'air, un battement d'ailes gigantesques."

Dal deprimente battibecco coniugale Salomé si distacca: indifferente alle *avances* lo era già da quando la voce altitonante del profeta aveva suscitato in lei un immediato interesse.

Due volte chiede se il profeta è un vecchio, un'idea ispiratale dalla violenta autorevolezza del suo discorso, e contro la quale sente il bisogno, delizioso e infantile, di essere rassicurata, per instaurare un rapporto che la affascina, innescato forse da una sotterranea condivisione dell'aggressività che egli manifesta nei confronti di Erodiade, oggetto di un'implacabile condanna morale, e di Erode, che di lui, secondo Salomé, ha paura.

Di conseguenza esprime l'intenzione di vedere Iokanaan. Il condizionale "je voudrais bien lui parler" viene presto rettificato dall'indicativo "je veux lui parler," col solo risultato, simmetrico, che da una risposta del primo soldato cauta come "J'ai peur que ce soit impossible, princesse," cortese eufemismo per comunicare il decreto tassativo di Erode, che ha vietato perfino al Gran Sacerdote di parlare a Iokanaan, si passa al successivo perentorio "c'est impossible, princesse."

Da parte di Salomé, questa rinuncia alla formula dubitativa è la sola articolazione e che coinvolga il suo atteggiamento, che da allora in poi è immutabile: può solo, e deve, essere ripetuto restando del tutto refrattario alle reazioni degli interlocutori.

Dubitativo è invece ancora l'intervento di Narraboth in soccorso del suo subordinato ("en effet, princesse, il vaudrait mieux retourner au festin"), ma Salomé passa a un'ingiunzione scopertamente pragmatica ("faites sortir le prophète") che al successivo rifiuto concentra sulla ripetizione una insistenza faticosa: "Vous ne m'avez pas entendue? Faites le sortir. Je veux le voir."

A questo punto i soldati non hanno altra via che affidare al loro capo la responsabilità della scelta, e quindi il discorso di Salomé si indirizza a Narraboth, acquisendo dalla consapevolezza della sua passione toni intimi e una complicità strumentale. Ma richiamare questa intimità ("J'ai toujours été douce pour vous"), promettere un fiore e un sorriso, come fa in successione (tra le due promesse passa l'ultima disperata negazione di lui, patetizzata da un raddoppiamento melodrammatico, "je ne peux pas, je ne peux pas"), non comporta in nessun modo avviare una trattativa con l'interlocutore, non comporta rivolgergli una preghiera, e neppure una ingiunzione, come quella che aveva rivolto ai soldati. Implica invece attingere un livello di autocoscienza demiurgica ancora superiore, con la certezza previa che il suo desiderio sia esaudito: "vous ferez cela pour moi, n'est-ce pas, Narraboth?"

In una successiva climax Salomé trasferisce questa certezza dalla propria interiorità a quella dell'uomo, ma riservando a se stessa la soglia di un sapere di secondo grado:

Régardez-moi, Narraboth. Régardez-moi. Ah! Vous savez bien que vous allez faire ce que je vous demande. Vous le savez bien, ne c'est-ce pas? ... Moi, je le sais bien.

In questo modo, la volontà della protagonista acquisisce lo statuto di una fatalità a cui Narraboth si piega, spogliato ormai di ogni resistenza.

La scena richiede un commento per le sue chiare valenze metalinguistiche: essa infatti smentisce le regole ordinarie della conversazione, che prevedono una cooperazione fondata sul contributo progressivo degli interventi alternati dei partecipanti, mentre qui abbiamo un asserto monolitico indifferente a ogni replica.

Ma c'è di più: se è vero, come dice Borges, che ogni ripetizione costituisce un'infrazione dell'ordine e del regime del tempo, quello che è minacciato dalla irremovibilità di Salomé è lo specifico regime del tempo drammatico che, in un teatro di parola qual è quello occidentale, è intesa come avanzamento dell'azione quale conseguenza del dialogo che ne esprime il divenire.

Il messaggio derivante è l'eliminazione del divenire a pro di un'ontologia intoccabile, che è altresì una fra le più perfette rappresentazioni dell'autosufficienza demiurgica.

Lo stesso schema discorsivo e scenico si riproduce dopo la danza, quando per Salomé è il momento di riscuoterne il compenso. Qui l'interlocutore è Erode, mentre le sporadiche intromissioni di Erodiade suonano come un fastidioso ma innocuo rumore: contro l'onnipotenza interiore di Salomé va dunque a scontrarsi tutto e solo il potere mondano, che ha avuto la iattanza contraddittoria di proclamarsi vincolato da se stesso:

Et je n'ai jamais manqué a ma parole. Je ne suis pas de ceux qui manquent a leur parole. Je ne sais pas mentir. Je suis l'esclave de ma parole, et ma parole c'est la parole d'un roi.

È infatti Erode, con correttezza contrattuale, a introdurre l'argomento, entusiasta per lo spettacolo e ancor più per la condiscendenza di Salomé nei suoi confronti, che ha cura di far notare malignamente a Erodiade. La risposta di Salomé ci lascia in dubbio se si interrompa per maliziosa aposiopesi, o venga interrotta dall'espansività fiduciosa e cieca di Erode: "Je veux qu'on m'apporte présentement dans un bassin d'argent..."

Comunque sia, la sospensione permette alla frase di conservare una tonalità tranquillizzante e conservativa, con l'accento posto su valori 'borghesi' (lusso, eleganza, decoro). Tanto più esplosiva risulta la conclusione laconica: "La tête d'Iokanaan."

La prima reazione di Erode è altrettanto laconica ("non, non"), ma con connotazione opposta, non di sicurezza ma di smarrimento balbettante. La mossa successiva è l'attribuzione della responsabilità a Erodiade, che si è precipitata ad approvare la macabra richiesta:

Non, non, Salomé. Vous ne me demandez pas cela. N'écoutez pas votre mère. Elle vous donne toujours des mauvais conseils. Il ne faut pas l'écouter.

La via per sottrarsi alla stretta è dunque quella di negare autenticità al desiderio di Salomé trattandolo da riflesso passivo di una volontà esterna e per di più screditata: l'assunto è tanto incompatibile con la presenza scenica di Salomé, che viene smentito con tranquillità piana e non polemica: "Je n'écoute pas ma mere. C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans un bassin d'argent."

Non sfuggirà la crescita del livello emotivo che comporta l'introduzione in questo contesto della dimensione del piacere, che in modo provocatorio accetta il rischio di slittare su quella della perversione.

Di contro, Erode le oppone una teoria di enunciati 'ragionevoli': prima, la rivendicazione delle proprie benemerienze: "Je n'ai jamais été dur envers vous." Colpisce la sovrapposibilità con l'argomento usato da Salomé con Narraboth ("J'ai toujours été douce pour vous"); ma se si risolve in controcanto ironico di quello, è perché la sua inefficacia, anzi peggio la sua natura controproducente, è garantita dall'emergere in Erode di un inatteso lapsus: "je vous ai toujours aimée ... peut être, je vous ai trop aimée."

Nel *trop* emerge la presa d'atto della passione unilaterale e sgradita, che poco dopo, rovesciando l'argomento, verrà presentata vittimisticamente come causa della stravagante pretesa di Salomé:

Non, non, vous ne voulez pas cela. Vous me dites cela seulement pour me faire de la peine, parce que vous ai regardée pendant toute la soirée.

Spuntata la mozione degli affetti, Erode ripiega su un altrettanto *raisonnable* ribrezzo fisico per la scelta di Salomé:

c'est horrible, c'est épouvantable de me demander cela. Au fond, je ne crois pas que vous soyez sérieuse. La tête d'un homme décapité, c'est une chose laide, n'est-ce pas? ce n'est pas une chose qu'une vierge doit regarder. Quel plaisir cela pourrait-il vous donner? Aucun.

Suona insicura la domanda retorica che contesta a Salomé il *plaisir* da lei rivendicato, e in assenza di risposta il discorso scivola altrove, innescando la lussureggiante sfilata dei possibili compensi sostitutivi, che inizia con la descrizione dello smeraldo più grande che ci sia al mondo, più grande di quello che porta al dito l'imperatore.

L'ormai prevedibile replica di Salomé ("Je demande la tête d'Iokanaan") è sottolineata dal tetrarca in penosi termini faticosi ("vous ne m'écoutez pas, vous ne m'écoutez pas"), prima di lanciarsi in un'ulteriore e amplificata immagine del lusso: i meravigliosi pavoni bianchi col becco dorato, offerti prima in numero di cinquanta (la metà di quelli posseduti), poi, in un crescendo spontaneo, nella totalità.

Al ripetersi del ritornello di Salomé, tiene dietro un intervallo occupato dai motivi che impongono di risparmiare Iokanaan, e sono organizzati essenzialmente, più che da esigenze di opportunità politica appena accennate, dal terrore superstizioso e dai relativi presagi. All'insuccesso di questo tentativo, Erode torna a ripetere desolato "vous voyez, vous ne m'écoutez pas:" ancora una volta l'atteggiamento di Salomé fa da modello al suo, ma in lui la ripetitività non è coerenza, piuttosto coazione a ripetere.

L'estremo sforzo è compiuto da Erode squadernando tutti i forzieri reali, elencando i gioielli più preziosi in una fantasmagoria di colori e approdando infine alla promessa di oggetti interdetti: "je te donnerai le manteau du grand prêtre, je te donnerai le voile du sanctuaire."

Quando ancora una volta la risposta di Salomé è la medesima, al tetrarca non resta che arrendersi: “qu'on lui donne ce qu'elle demande.”

In mezzo tra queste due scene, delle quali ritengo che sia risultata chiara la sovrapposibilità, si colloca quella dove si esplicita la passione che sta all'origine di entrambe: il dialogo con Iokanaan, che ne è l'oggetto.

Le maledizioni del profeta investono Erode ed Erodiade, ed escludono esplicitamente la sconosciuta che si trova di fronte, e che lo guarda fisso, commettendo ai suoi occhi la stessa violazione che Narraboth ed Erode compiono verso di lei:

qui est cette femme qui me regarde? Je ne veux pas qu'elle me regarde. Pourquoi me regarde-t-elle avec ses yeux d'or sous ses papières dorées? Je ne sais pas qui c'est. Je ne veux pas le savoir. Dites-lui de s'en aller. Ce n'est pas à elle que je veux parler.

Ma quando Salomé, contravvenendo alle sue parole, dichiara la propria identità, Iokanaan la respinge *a fortiori*, facendole il primo torto, che è quello di rapportarla alla madre presupponendo una sua identità con lei, come sappiamo che poi farà Erode:

N'approchez pas de l'Élu du Seigneur. Ta mère a rempli la terre du vin de ses iniquités, et le cri de ses péchés est arrivé aux oreilles de Dieu.

Assistiamo dunque a un paradosso: alla persona che esercita sull'azione un dominio assoluto non spetta nemmeno il riconoscimento minimale di persona autonoma; ma il suo dominio consiste anche della suprema capacità di non curarsene, come fa in questa occasione, manifestando soltanto il fascino della voce che la 'inebria'. Del successivo invito a cercare salvezza presso il Figlio dell'uomo, raccoglie solo l'eventualità che il Figlio dell'uomo sia bello come il profeta che le sta davanti, e finalmente gli rivolge una serie di tre avances amoroze organizzate nella loro espressione da una intensa ossessione coloristica.

La prima è il desiderio del corpo amato perché bianco. Bianco come il giglio e la neve, vergini entrambi, più bianco delle rose d'Arabia, dei piedi dell'aurora...

Nel discorso finale Salomé ripercorrerà con un'attenzione privilegiata questo motivo:

ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent. C'était un jardin plein de colombes et de lis d'argent. C'était une tour d'argent ornée de boucliers d'ivoire.

Metafore ovvie che l'insistenza tematica rende ossessiva, e metafore ricercate, che culminano in quella che ha valore portante nella costruzione della drammaturgia, l'immagine della luna: “il sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer.”

Salomé aveva commentato così l'apparizione di Iokanaan:

Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire.

La castità della luna l'aveva colpita già prima:

On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune. Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge. Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres Déesses.

Il candore che nell'*Otello* di Shakespeare era l'icona della virtù calunniata di Desdemona, qui assume lo stesso valore, complementare e antifrastico al desiderio sessuale.

Ma poco oltre, su Iokanaan ricade l'accusa di aver privato lei, invece, della castità virginale, per il solo motivo di aver suscitato il suo desiderio:

ni les fleuves ni les grandes eaux pourraient éteindre ma passion!... j'étais une princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu.

L'inversione dei ruoli ha il senso della *coincidentia oppositorum* come declinazione della totalità assoluta che è pertinenza dell'eros; ma ad essa Salomé era disposta fin dall'incipit del dramma, ricevendo insieme dalla passione idealizzante di Narraboth la connotazione del candore e quella lunare (assieme a un lampo profetico sull'immagine della danza). Replicando all'inquieta osservazione che il paggio fa della luna, egli commenta:

elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... on dirait qu'elle danse.

E poi tornerà a dire che la luna, "à travers les nuages de mousseline, sourit comme une petite princesse."

Ma la dimensione lirica del candore si avviluppa in ridondanze e ossessività, sempre ad opera di Narraboth, così Salomé "ressemble au reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent." Poi:

ses petites main blanches s'agitent comme des colombes qui s'envolent vers leurs colombiers. Elles ressemblent à des papillons blancs. Elles sont tout au fait comme des papillons blancs.

E ancora:

elle est comme une colombe qui s'est égarée... elle est comme un narcisse agité du vent... elle ressemble à une fleur d'argent.

Come si vede, un immaginario fin troppo compatto, che conosce una sola variante disforica, il pallore come versione malata del candore.

Narraboth la condivide con Erode, che poco prima della danza nota lo strano pallore della figliastra, e poi si avventura in un percorso immaginoso analogo, se pure abbreviato:

Ah! Vous allez danser pieds nus! C'est bien! C'est bien! Vos petits seront comme des colombes blanches. Ils ressembleront à des petites fleurs blanches, qui dansent sur un arbre ...

Erode diverge invece dalla mitologia lunare come l'abbiamo finora considerata; per la sua *Weltanschauung* grossolana e lussuriosa la luna è tutt'altro che casta:

La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Les nuages cherchent à la vestir, mais elle ne veut pas. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre ... je suis sûr qu'elle cherche des amants.

In effetti per Erode il colore della luna non è bianco, ma rosso, riproducendo l'impressione lasciata in lui dalle minacciose profezie di Iokanaan, e alludendo al sangue di Narraboth sul quale Salomé sta per danzare.

Ma torniamo al dialogo tra Salomé e Iokanaan: al suo rifiuto, rivestito della massima generalizzazione ("c'est par la femme que le mal est entré dans le monde"), Salomé ritratta il proprio encomio, fingendo che il rifiuto investa, al contrario, la massima particolarità, il corpo inteso come non esaustivo della persona. E a questo rifiuto si associa per amore, attribuendo allo stesso corpo e allo stesso colore bianco valenze negative: abbandonate le immagini dell'avorio e dell'argento, diventa pertinente quella del *mur de plâtre* e addirittura quella lessicalizzata e un po' triviale (nonostante i possibili echi evangelici) del *sepulcre blancs*.

La sua disponibilità alla contraddizione realizza per paradosso una decisione altrettanto irremovibile quanto quella dell'unico interlocutore degno che abbia nel dramma nel riaffermare con immutata forza il desiderio amoroso. Appellandosi alla scomposizione analitica dell'oggetto che è tradizionale nel linguaggio amoroso, Salomé ora sposta l'investimento emotivo sul nero dei capelli, anche qui portati a similitudini realistiche (l'uva, il cedro del Libano) e surreali (la notte, il silenzio). Nell'*imagerie* complessiva questa tonalità coloristica è meno indagata; però all'entrata di Iokanaan Salomé era rimasta turbata dai suoi occhi:

on dirait des trous noirs laissés par des flambeaux sur une tapisserie de Tyr. On dirait des cavernes noirs où demeurent des dragons, des cavernes noires d'Egypte où les dragons trouvent leur asile. On dirait des lacs noirs troublés par des lunes fantastiques ...

All'ulteriore rifiuto del profeta, i capelli vengono sconfessati con l'immagine classica dei serpenti di Medusa, oltre che con la loro somiglianza con una corona di spine, che torna a sollecitare inquietamente il repertorio cristiano.

Al loro posto si individua il definitivo oggetto erotico nella bocca, il cui colore è il rosso, che non sollecita nell'immediato quell'associazione col sangue che il profeta, e sulla sua scia Erode, riprendono da una tradizione millenaria (si pensi solo all'*Agamennone* di Eschilo).

Si sviluppa invece un'opposizione coloristica che è nient'altro che un modo sontuoso di indicare il rapporto fisiologico, insieme di appartenenza e differenziazione, che intercorre tra un organo (la bocca) e la totalità del corpo:

Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée per un couteau d'ivoire.

Poi la serie delle figure si fa torrenziale: rossa più degli squilli di tromba, segnale di regalità e di violenza (preziosa sinestesia), dei piedi dei vendemmiatori, delle colombe sacre (variazione inattesa del motivo che è stato simbolo topico del candore), di un cacciatore bagnato dal sangue della sua preda, di oggetti preziosi ancora pertinenti alla regalità, il ramo di corallo, il cinabro, l'arco del sovrano di Persia.

Al culmine del discorso amoroso, il suicidio di Narraboth si presenta come un dettaglio accidentale per le due personalità dominanti, che adesso si fronteggiano entrambe con ripetitività inflessibile in un muro contro muro: Iokanaan fermo sui suoi *arrière* e *jamais* e sulle sue maledizioni, Salomé sulla manifestazione pragmatica del desiderio, prima dichiarata in termini di richiesta ("laisse-moi baiser ta bouche"), poi trasformata in occupazione certa del futuro "je baiserais ta bouche, Iokanaan."

Sul piano meramente discorsivo, dunque, lo scontro dialogico si chiude senza vinti e vincitori, a differenza degli altri in cui abbiamo visto impegnata Salomé; è pur vero che le sue estreme parole, rivolte alla testa mozza dell'amato, certificheranno una vittoria, dapprima come un futuro a cui non può più opporsi nessun ostacolo:

Ah! Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Eh bien! Je la baiserais maintenant. Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserais ta bouche, Iokanaan. Je te l'ai dit, n'est-ce pas? Je te l'ai dit. Eh bien! Je la baiserais maintenant.

E l'explicit, appena prima del brutale assassinio che costituisce la squallida rivincita di Erode, rimarca la vittoria e la moltiplica ancora più volte nella dizione, spostandola in un passato irrevocabile: "j'ai baisé ta bouche, Iokanaan."

L'intensità dell'ultimo discorso svela l'avversario segreto che secondo Salomé ha animato la resistenza invincibile del profeta:

ah! Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi... tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée.

Il rimpianto di Salomé, tuttavia, approda all'estremo trionfalismo: "le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort."

Ma è ancora un paradosso, perché la morte è lo strumento perverso di cui si è servito l'amore.

NADIA CAPRIOGLIO

IL MITO DI SALOMÈ NELLA CULTURA RUSSA

ABSTRACT: This essay aims to trace the fascination with the figure of Salome in Russia and the different interpretations given to the biblical passages featuring the Jewish princess. It does so with reference to the distinction between 'history' and 'becoming' theorized by Gilles Deleuze. In the transition from 'history' to 'becoming,' the figure undergoes different and contrasting metamorphoses: in the age of Decadentism, she is the representation of authors' passion for the East and the epitome of destructive feminine seduction. In the first decade of the twentieth century, she comes to represent both devotion to poetry of Symbolist aesthetics and the cultural and moral decline of Russian society. After becoming an androgynous acrobat in the Soviet period, she turns into a pop icon in post-Soviet Russia. The essay focuses on the way in which Salome is represented in her different and contrasting metamorphoses through the ages.

KEYWORDS: Salome; Aleksandr Blok; Russian Literature; Russian Theatre; Modernism.

Nella cultura dell'Europa Occidentale l'immagine di Salomè, mutando attraverso i secoli, ha catturato l'attenzione di pittori, poeti e compositori, e ha prodotto una ricca tradizione di iniziative interculturali. I due brevi passi dedicati alla morte di San Giovanni Battista nei Vangeli di San Matteo (XIV, 1-13) e di San Marco (VI, 14-29) rappresentano le basi del mito di Salomè. La narrazione biblica è austera e sintetica, priva di particolari sensoriali: dipinge la principessa senza nome come una fanciulla docile che segue le istruzioni della madre Erodiade (Zagona 1960, 13-22). È, piuttosto, il materiale narrativo, emblematico per l'immaginazione artistica, a creare una cornice in cui musica, gestualità, parola e immagine si alternano in elaborazioni e sperimentazioni differenti.

Il presente saggio si propone di tracciare l'interesse per la figura di Salomè in Russia, e le diverse interpretazioni della descrizione biblica che la vede protagonista, avendo presente l'importanza della distinzione tra 'storia' e 'divenire' teorizzata da Gilles Deleuze. La storia di un evento non è mai sperimentale, è solo l'insieme delle condizioni iniziali che permettono di sperimentare qualcosa al di là della storia; il divenire dell'evento, a sua volta, non è parte dell'oggetto della storia, ma è ciò che la situazione storica rilascia in circostanze particolari, producendo qualcosa di nuovo (Deleuze 1990). In questo passaggio da 'storia' a 'divenire,' la figura di Salomè in Russia subisce diverse e contrastanti metamorfosi: è immagine della passione per l'Oriente e della seduzione femminile distruttiva nel periodo del Decadentismo, per passare, in seguito, a

rappresentare sia la devozione alla poesia nell'estetica simbolista, sia il declino culturale e morale della società russa della prima decade del XX secolo, fino a diventare un'androgina acrobata nel periodo sovietico e un'icona pop nella Russia post-sovietica.

Tony Bentley in *Sisters of Salome* (2002) descrive una 'Salomania,' un entusiasmo per la figura di Salomè, diffusasi in Europa e in America nel primo decennio del '900. Anche la Russia, nello stesso periodo, ha tratto beneficio da questa mania per esplorare la danza e le sue trasgressioni, e per creare un archetipo letterario che ha affascinato più di un autore. La prima apparizione di Salomè in Russia risale al "Secolo d'Argento," il periodo a cavallo fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. È la traduzione dell'omonima opera teatrale di Oscar Wilde, curata da Konstantin Bal'mont e pubblicata nel 1904, a farne una figura di riferimento, al punto che dal 1904 al 1908 la traduzione conobbe ben sei edizioni (Uajl'd 1904). In seguito furono allestite varie rappresentazioni teatrali negli anni precedenti e, fatto sorprendente, successivi alla Rivoluzione d'Ottobre, che fecero di Salomè un personaggio rappresentativo dei vari aspetti della danza russa negli anni '10 e '20 del XX secolo (Misler 2011, 157). Il primo tentativo risale al 1907, quando il Moskovskij Chudožestvennyj Teatr di Konstantin Stanislavskij si rivolse alla censura teatrale per ottenere il permesso di mettere in scena l'opera, ricevendo un rifiuto. Altri teatri, anche di provincia, tra il 1907 e il 1908 ne rappresentarono una versione ridotta con il titolo *Tanec semi pokryval* [La danza dei sette veli], che nella storia del teatro russo è rimasta un semplice episodio (Matič 2004, 94).

Particolarmente attiva nella battaglia per la messa in scena di *Salomè* a Pietroburgo, fu Ida Rubinštejn, un'artista ebrea che, come recita il necrologio dedicatole da *Le Figaro* alla sua morte, il 17 ottobre 1960, superò l'endemico antisemitismo del suo tempo e incantò l'alta società di Parigi e di San Pietroburgo agli inizi del XX sec. (cit. in Wolf 2000, 1). La giovane, contro la volontà della sua abbiente famiglia russo-ebrea e il severo giudizio del Sinodo Ortodosso, riuscì a coinvolgere alcune delle personalità più in vista dell'ambiente teatrale del tempo: Vsevolod Mejerchol'd per la regia, Leon Bakst per la scenografia e i costumi, Aleksandr Glazunov per la musica, e Michail Fokin per la coreografia. Lo spettacolo era previsto nella Sala Grande del Conservatorio di San Pietroburgo e Ida Rubinštejn avrebbe dovuto interpretare Salomè, evocando, anche grazie al rutilante costume orientale disegnato per lei da Bakst, la suprema incarnazione della *femme fatale*. Tuttavia, il pubblico di Pietroburgo non vide lo spettacolo, che fu proibito prima della rappresentazione. La coreografia di *Salomè* creata da Fokin per Ida Rubinštejn passò a *Cleopatra*, messa in scena da Djagilev nel 1909 al Théâtre du Châtelet di Parigi, interpretata dalla stessa Rubinštejn che, indossando il costume realizzato per Salomè, ne rappresentò la naturale estensione (Misler 2007, 160). Aleksandr Benois commentò lo spettacolo paragonando Ida Rubinštejn a un'incantatrice nella tradizione dell'avida e crudele Astarte, la dea dei serpenti (Benua 2011, 296). Il confronto è interessante, in quanto sottolinea un tema che all'epoca in Russia era nell'aria: la danza in rapporto alla riscoperta dell'Oriente come simbolo erotico, e l'immagine

dell'incantatrice di serpenti come prototipo della cultura decadente.¹ Il commento di Benois è in sintonia con il pensiero di Pavel Florenskij, filosofo, matematico e prete ortodosso, che in una lezione del 1909 presso il Seminario Teologico di Mosca, parlando del matriarcato nella cultura egea, indica una statua babilonese di Astarte, la prostituta sacra, come prototipo dell'immagine femminile nell'arte cretese e micenea influenzata dall'Oriente. Florenskij collega Astarte alla mitologia decadente della *femme fatale* e la 'serpentina' Salomè alla Madre-terra delle culture primitive, sottolineando come in queste ultime l'immagine femminile non fosse divisa tra l'amore che dà la vita e la morte che distrugge, ma possedesse entrambe le caratteristiche (Florenskij 1913, 372). Questo doppio volto di Salomè è messo in rilievo anche da Aleksej Sidorov, il primo storico della danza in Russia, nel contrasto tra la grazia innocente che caratterizza la danza della fanciulla e il suo lato di amazzone che la rende sorella di Giuditta e di tutte le altre eroine bibliche "castratrici" (Sidorov 1915, 10).

Nel 1908 ci fu un secondo tentativo di portare in scena *Salomè*: l'eccentrico Nikolaj Evreinov, grande appassionato di Oscar Wilde, ottenne il permesso di realizzarla al teatro di Vera Komissarževskaja di San Pietroburgo. Consapevole che il Sinodo era molto severo nei confronti dei soggetti biblici, Evreinov eliminò tutti i riferimenti a Giovanni Battista. I nomi biblici furono sostituiti da nomi di circostanza: Giovanni diventò il "Veggente," Erode il "Tetrarca" e Salomè la "Principessa" (Moody 1975, 674). L'episodio più audace dell'opera teatrale di Wilde, il monologo erotico con cui Salomè si rivolge alla testa mozzata di Giovanni Battista, fu eliminato. Al suo posto Salomè chiedeva di baciare il cadavere del Veggente, pronunciando le proprie parole dai margini della fossa in cui giaceva il suo corpo. Le prove generali si svolsero il 27 ottobre 1908. L'evento, cui partecipò tutta l'*élite* politica e culturale pietroburghese, è diventato leggendario. Oltre ai rappresentanti del Governo, in sala sedevano Fëdor Sologub, che nel 1907 aveva pubblicato il romanzo decadente *Melkij bes* [Il demone meschino], lo scrittore Leonid Andreev, all'epoca molto di moda, l'autrice di racconti umoristici Nadežda Teffi e il principale poeta del Simbolismo russo, Aleksandr Blok (A. A. 1908a, 3; Blok 1960-1963, VIII, 257). Come *Salomè* di Ida Rubinštejn, lo spettacolo di Evreinov fu proibito il giorno successivo, a poche ore dalla prima (A. A. 1908b; Dobrotvorskaja 1993, 139). La sua realizzazione aveva richiesto ingenti risorse: il teatro, non essendo riuscito a superare la crisi finanziaria, avrebbe chiuso poco tempo dopo.

È in questa atmosfera che la figura di Salomè, entrata nella cultura russa attraverso Wilde, si afferma e acquisisce un ruolo importante nella definizione di un nuovo tipo di danza e di intrattenimento, anche se proibito. Subito dopo la Rivoluzione di Febbraio l'interdizione di rappresentare l'opera di Wilde fu tolta, e *Salomè* andò in scena nel 1917 al Malyj Teatr di Pietrogrado, nell'interpretazione di Ol'ga Gzovskaja. Il quotidiano estone *Vaba Maa* nel recensire lo spettacolo avrebbe in seguito riferito che all'abbassarsi

¹ È famoso il quadro di Valentin Serov *Portret Idy Rubinštejn* [Ritratto di Ida Rubinštejn, 1910, Museo Russo, San Pietroburgo], in cui la donna è ritratta di spalle nuda, con un velo verde attorcigliato come un serpente alla caviglia.

del sipario il pubblico si levò in piedi in un silenzio assoluto, molto più significativo del più fragoroso scroscio di applausi (Nežinskaja 2017, 218).

A conferma che l'interpretazione di un'opera è in costante divenire e che la sua fortuna è legata alla sensibilità dell'epoca che la interpreta, nella Russia sovietica emerge un nuovo tipo di Salomè, nato dalla Rivoluzione d'Ottobre: il suo corpo perde l'elemento della seduzione che derivava dal misto di erotismo e di esotismo orientale, e si smaterializza tra le scale e le geometrie del teatro post-rivoluzionario e costruttivista, adattandosi a una danza plastica e acrobatica. Il suo prototipo è rappresentato dal bozzetto di Aleksandra Ekster per il costume di *Salomè* nell'allestimento teatrale del testo di Wilde per la regia di Aleksandr Tairov al Kamernyj Teatr di Mosca del 1917 (Misler 2011, 178): un sobrio abbigliamento, privo di veli, che permette all'androgina danzatrice di adattarsi al turbine della musica. L'immagine di Salomè trasmette l'incarnazione della donna nuova che rifiuta i ruoli di genere tradizionali. Aleksej Sidorov, nella monografia del 1922 dedicata alla danza, definisce la 'nuova' *Salomè* un dramma selvaggio e grottesco, che perde la sua sensualità, avvicinandosi, forse troppo, agli esercizi alla sbarra e alle acrobazie del circo (Sidorov 1922, 55).

Seguirà per Salomè un periodo di oblio, fino alla straniante messa in scena della compagnia Nezavisimaja Truppa di Alla Sigalova a Mosca nel 1992, subito dopo la caduta dell'Unione Sovietica (Belaga 2010). L'azione unisce toni psicanalitici e post-modernisti a un'atmosfera decadente che ricorda i famosi disegni di Aubrey Beardsley per il dramma di Oscar Wilde. Una capricciosa Salomè-bambina gioca a palla sul palco, dove un variegato *collage* musicale (Chosson, Szymanowski, Piazzolla) si alterna alla recitazione di brani tratti dal romanzo *Lolita* di Vladimir Nabokov. Alla fine della rappresentazione la nuova Salomè-Lolita stringe al petto la testa mozzata del profeta come simbolo di potere e metafora di un mondo ormai spezzato che ha perduto l'armonia (A. A. 1992). Nel 1998 Roman Viktjuk riprende il testo wildiano in un allestimento teatrale dal titolo *Solomeja, ili strannyj igry Oskara Uail'da* [Salomè, o gli strani giochi di Oscar Wilde] che andrà in scena nel teatro da lui diretto, destando scalpore e scandalo nell'opinione pubblica. Si tratta di un'opera molto sensuale e complessa, in cui alla storia biblica di *Salomè* si alternano motivi della biografia di Oscar Wilde, in particolare alcune scene del processo per oscena indecenza e sodomia cui l'autore era stato sottoposto. L'attore protagonista, Dmitrij Bozin, interpreta sia il ruolo di Salomè, sia il ruolo di Alfred Douglas, l'amante di Oscar Wilde, in un'affascinante parabola che antepone al soggetto storico e al tema strettamente biografico, il motivo della passione e del destino dell'artista in un mondo in cui amore e morte sono intrecciati.

Considerare le differenti rappresentazioni teatrali di Salomè non è sufficiente a spiegare l'interesse per il personaggio e i significati ad esso associati. Salomè, in Russia, non è solo presente nel teatro, ma anche nella letteratura del XX secolo, in particolare nella poesia. Aleksandr Blok, che sedeva tra il pubblico alle prove generali di *Salomè* di Evreinov, l'anno successivo, nel ciclo poetico *Ital'janskije stichi* [Versi italiani, 1909], inserisce Salomè nella poesia centrale del trittico veneziano. Quell'anno Blok aveva avuto un'acuta crisi creativa e familiare, e aveva intrapreso un lungo viaggio all'estero in

occasione del quale visitò molte città italiane, fra cui Venezia, dove, come scrisse in una lettera alla madre, imparò “a capire molte cose della pittura e ad amarla non meno della poesia” (Kara-Murza 2001, 101). Nei suoi taccuini leggiamo che Salomè lo interessò durante tutto il viaggio in Italia. In un appunto sul suo diario del 25 maggio 1909, Blok evidenzia la tela del XVII secolo di Carlo Dolci, esposta alla galleria degli Uffizi, rappresentante Salomè con la testa di Giovanni Battista su un piatto (Blok 1965, 140). In una nota del 28 maggio scrive dello stesso soggetto presente negli affreschi di Giannicola Manni conservati nel Collegio del Cambio di Perugia (140). Nei suoi versi italiani è Venezia, vista come città di morte, che Blok collega a Salomè.

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь — больной и юный —
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнею чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Все спит — дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.² (Blok 1960-1963, III, 102-103).

Gli studiosi di Blok sono concordi nell'affermare che la poesia sia stata ispirata dal quadro di Dolci (Orlov 1960-1963, III, 531; Vogel 1973, 65-67). Come nel quadro, l'elemento in primo piano è la testa mozzata, simbolo della voce poetica liberata da Salomè, che riveste un ruolo sostanziale nel far luce sul conflitto, caratteristico dell'epoca, fra la parte e il tutto (Matič 2008, 375). Al poeta sembra interessare più la testa di Giovanni Battista che la fatale danzatrice, la quale si trova alla periferia sia del testo poetico, sia dello spazio rappresentato: appare solo per un attimo nella galleria del Palazzo Ducale, accanto alle cui colonne “giace” il poeta, e subito scompare dalla cornice del componimento, come “un fantasma.” Salomè che passa con la testa insanguinata del

² “Vento freddo dalla laguna. / Tacite tombe di gondole. / Io in questa notte – malato e giovane – / Giaccio accanto alla colonna del leone / Sulla torre, con canto di ghisa, / I giganti battono la mezzanotte. / Marco ha annegato nella laguna lunare / La sua variegata iconostasi. / Nell'ombra della galleria del palazzo / Appena rischiarata dalla luna, / Celandosi passa Salomè / Con la mia testa insanguinata. / Tutto dorme: i palazzi, i canali, la gente, / Del fantasma solo il passo leggero, / Solo la testa sul piatto nero / Nostalgica guarda la tenebra intorno” (Traduzione di Margherita De Michiel in Blok 2002. Cit. in Colucci 2005, 34).

poeta segna la separazione del corpo dallo spirito, dividendo l'io lirico in due parti: la testa deposta sul piatto, e il corpo debole e malato che “giace accanto alla colonna del leone,” come se fosse appena stato decapitato. Da questa immagine emerge come nella versione blokiana del mito di Salomè la figura centrale sia il poeta, disposto a sacrificare se stesso per la propria vocazione (375). L'eroe lirico, che si esprime in prima persona, è “malato,” mentre la testa, a cui si riferisce in terza persona, conserva la vista e guarda angosciata nel vuoto della notte veneziana. Lo smembramento riguarda non solo il corpo del poeta, ma anche la sua voce: nel separare la testa, fonte di ispirazione e di creatività, dal corpo, Salomè affranca l'io lirico dalle pulsioni fisiche e dal determinismo biologico, liberando la sua forza creativa e permettendo alla poesia di concretizzarsi.

L'immagine di Salomè nei versi di Blok, sotto questo aspetto, rimanda alla protagonista di “Cantique de Saint Jean” nella terza parte di *Hérodiade* di Stéphane Mallarmé. Nel poema, pubblicato postumo nel 1913, la musa decapitatrice diventa la voce della poesia liberata dalla fisicità (Kristeva 2009, 157; Bernheimer 2003, 121).

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche

Les anciens désaccords
Avec le corps.³ (Mallarmé 1914, 69).

A conferma di questa interpretazione, nel saggio sull'arte “Ballets,” pubblicato nella raccolta *Divagations*, Mallarmé individua nella figura di Salomè la metafora del processo della creazione artistica che frammenta il soggetto.

La danseuse n'est pas une femme qui danse, [...] mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. (Mallarmé 1897, 173).⁴

Non ci sono prove che Blok conoscesse i saggi di Mallarmé sulla poesia, ma l'affinità delle associazioni Salomè — Erodiade con l'opera d'arte è notevole. Sviluppando questa immagine, si potrebbe affermare che il sangue che fluisce dalla testa mozzata nei versi di Blok rappresenti una metafora della poesia. Il ‘divenire’ blokiano della ‘storia’ di Salomè mette la principessa orientale in secondo piano rispetto alla sua vittima, affermando il potere dello spirito sul corpo, e il ruolo centrale della devozione alla poesia. Blok aveva espresso questo pensiero già nell'agosto del 1908 in un articolo sulla poesia di Nikolaj

³ “E la mia testa sorta / Sola vigile scorta / Nei voli trionfali / Di questa falce / Come rottura franca / Piuttosto calca o tronca / L'antico disaccordo / Con il suo corpo” (cit. in Kristeva 2009, 156).

⁴ “La ballerina non è una donna che balla [...] ma è una metafora che riassume uno degli aspetti elementari della nostra forma, spada, coppa, fiore ecc.” (qui e in seguito, se non diversamente indicato, la traduzione è mia).

Minskij, autore di una recensione a *Salomè* di Oscar Wilde pubblicata dalla rivista simbolista *Zolotoe runo*. Nell'articolo Blok mette in relazione l'atto creativo con il sacrificio di Giovanni Battista, e lo paragona a "un'anima bruciata," offerta su un piatto sotto forma di opera d'arte a Erodiade, simbolo della folla sazia e arrogante. (Blok 1960-1963, vol. 5, 278).

Un analogo smembramento del soggetto lirico è rappresentato nel prologo del poema incompiuto *Vozmezdie* [La nemesi] che Blok iniziò a scrivere nel 1910. Come nei versi dedicati a Venezia, il poeta identifica la poesia nella testa deposta sul piatto, e descrive la liberazione della propria voce riferendosi all'io lirico in prima e in terza persona nello spazio di poche righe. A ulteriore conferma del collegamento con la poesia veneziana, il riferimento al "patibolo" rimanda alla "colonna del leone" che in passato, come ricorda Gerald Pirog analizzando il ciclo italiano di Blok, era stata luogo di esecuzioni (Pirog 1983, 58).

Но песня — песнью всё пребудет,
 В толпе всё кто-нибудь поет.
 Вот — голову его на блюде
 Царю Плясунья подает;
 Там — он на эшафоте черном
 Слагает голову свою;
 Здесь — именем клеймят позорным
 Его стихи... И я пою,
 И не за вами суд последний,
 Не вам замкнуть мои уста!⁵ (Blok 1960-1963, III, 303).

Il prologo di *Vozmezdie* fu pubblicato per la prima volta nel 1917, anno in cui il riferimento alla testa del poeta sul patibolo poteva assumere un significato rivoluzionario, antireligioso e sanguinario, e rappresentare il sovvertimento della società del passato, anche se in nome dell'estetismo e non della giustizia sociale. Collegata al momento storico è anche la condizione in cui viene a trovarsi il poeta che, superato il suo isolamento, è in collisione con una folla incapace di apprezzare l'arte e di capire i suoi versi, che considera "vergognosi."

L'immagine di Salomè e dell'anima separata dal corpo ricompare nello scritto in prosa *Ni sny, ni jav'* [Né sonno, né veglia, 1921], cui Blok si dedicò per quasi due decenni a cominciare dal 1902. Nel sogno del poeta, Salomè gli passa accanto tenendo tra le mani la sua testa, che rappresenta l'anima, fonte dell'ispirazione e della poesia. Si tratta di una Salomè raffigurata in modo nuovo, dotata di una fisicità più concreta rispetto all'apparizione spettrale che attraversava "con passo leggero" i versi veneziani: indossa un abito "лиловое с золотом [...], такое широкое и тяжелое, что ей приходится

⁵ "Ma la canzone sarà sempre canzone, / Tra la folla qualcuno continua a cantare. / Ed ecco che la sua testa su un piatto / la Danzatrice offre allo Zar; / Laggiù sul patibolo nero / Egli dispone la testa; / Qui bollano come vergognosi / I suoi versi... E io canto, / E non è a voi che spetta l'estremo giudizio, / Non sarete voi a chiudermi la bocca!"

откидывать его ногой” (Blok 1960-1963, vol. 6, 171).⁶ L’abito somiglia a quello di Salomè nella pala del pittore fiammingo rinascimentale Quentin Massys dedicata a Giovanni Battista, della quale, secondo la testimonianza di un contemporaneo, Blok aveva una riproduzione nel proprio studio (Babečnikov 1980, 159). Il quadro è ricordato nella poesia “Antwerpen,” composta da Blok all’inizio della Prima Guerra Mondiale per la città segnata dal conflitto, dove riappare Salomè.

А ты — во мглу веков взглядишь
 В спокойном городском музее:
 Там царствует Квентин Массис;
 Там в складки платья Саломей
 Цветы из золота вплелись.⁷ (Blok 1960-1963, III, 153).

Come nei versi italiani e nelle note del diario, anche in questa poesia è un quadro ad avere il ruolo centrale. Blok esorta la città di Anversa a guardare alla propria storia con distacco, attraverso la pace che regna nel museo in cui Salomè domina dal quadro di Massys. Allo stesso modo della poesia su Venezia, la scena è immersa nell’oscurità, ma in questo caso la mancanza di luce è presagio di guerra, e Salomè non è solo una fugace apparizione, ma occupa una posizione centrale e funesta: impugna la spada, come la dea della guerra, pronta a versare sangue.

Rispetto al mito di Salomè, nell’opera di Blok l’identificazione della testa dell’io poetico con la testa di Giovanni Battista porta in primo piano il poeta e il suo ruolo, collegandolo all’immagine del profeta e della vittima. Nella prima decade del XX secolo, tuttavia, Salomè è vista anche come simbolo rappresentativo del declino culturale e morale della società russa (Strutinskaja 2004, 145). All’epoca la Russia, in seguito alla rapida urbanizzazione, alla stratificazione sociale e ai sommovimenti politici, aveva conosciuto un periodo di decadenza culturale (Vucinich 1970, 30-34). Alcuni scrittori in particolare, come Valerij Brjusov, Konstantin Bal’mont e Fëdor Sologub, rappresentano in letteratura e in poesia questa condizione di degrado morale e di perversione della società russa (White 2008, 499). Un segno dei tempi è la pubblicazione, nel 1912, dell’opera teatrale *Ekaterina Ivanovna* di Leonid Andreev, autore noto per le sue opere letterarie dedicate a personaggi devianti. La protagonista, moglie e madre, è una donna dominata da una cupa ossessione distruttrice che l’autore collega al concetto di alienazione mentale e devianza sessuale, interpretandoli come i sintomi della degenerazione della società russa civilizzata (White 2008, 507). Nel IV atto dell’opera, ambientato nello studio del suo amante, il pittore Koromyslov, Ekaterina Ivanovna è direttamente associata a Salomè, per aver raggiunto il massimo della depravazione e della licenziosità. In un angolo dello studio c’è l’ultimo lavoro del pittore, *Salomè*. Andreev, nel

⁶ “[Un abito] color porpora e oro, così ampio e pesante che deve spingerlo indietro con il piede.”

⁷ “E tu scruta l’oscurità dei secoli / Nel tranquillo museo cittadino / Dove regna Quentin Massys; / Là tra le pieghe dell’abito di Salomè / Sono intrecciati fiori d’oro.”

descriverlo, inizia l'atto con una immediata associazione fra Ekaterina Ivanovna e Salomè.

Саломея — Екатерина Ивановна. Полуобнаженная, она стоит на возвышении, с опущенной головой и потупленными глазами; в протянутых руках тонкое, кажется, жестяное декоративное блюдо, на котором предполагается голова Иоанна⁸ (Andreev 1994, 460-461).

L'immagine è confermata dagli altri personaggi. Тепловский, un pianista, “una persona per bene,” esclama: “Да какая же вы дама? Вы девица Саломея, да еще в руках у этого Ирода”⁹ (461).

Nel prosieguo dell'atto Ekaterina Ivanovna torna alla posa di Salomè nel quadro, finché gli uomini decidono che deve esibirsi nella danza dei sette veli. L'associazione di Ekaterina Ivanovna con la danza diventa un grottesco riferimento alla danza di Salomè, portando lo spettatore alla conclusione che la *femme fatale* dell'inizio del XX secolo sia connessa con la teoria degenerativa (Meier 2002, 119). Andreev, alludendo a Salomè nel creare una *femme fatale* russa per denunciare il declino della società moderna, tuttavia, non la rappresenta come una seduttrice bramosa della testa di Giovanni Battista, bensì come una vittima del malessere sociale. Ne è prova il finale dell'opera, in cui Ekaterina Ivanovna, ormai pazza, lungi dal trionfare, rimane ad aspettare invano il suo profeta.

Un altro poeta che alla vigilia della Rivoluzione scrive di Salomè è Osip Mandel'stam. Nelle due poesie della raccolta *Tristia* unite sotto il titolo “Solominka” (1916) sovrappone il nome di Salomè a quello di una donna reale, Salomeja Andronikova, di cui era stato innamorato per un breve periodo. Il poeta gioca con il nome della protagonista e l'immagine della “pagliuzza” (il significato del sostantivo russo *solominka*) e descrive le pene per un amore non corrisposto. La poesia è legata a un ciclo di poesie sul motivo dell'insonnia e dell'esistenza al limite fra realtà e sogno, essere e non-essere, e anche la donna, che si muove in uno spazio onirico, sembra avere una doppia identità. È forse una potenziale Salomè? Nella prima poesia il poeta rifiuta questa possibilità: “Не Саломея, нет, соломинка скорей”¹⁰ (Mandel'stam 1990, 110). Nell'ultima quartina della seconda poesia è ancora in dubbio: “А та — соломинка, быть может — Саломея, / Убита жалостью и не вернётся вновь!”¹¹ (111). La paragona alle eroine di Edgar A. Poe, Lenore e Ligeia, e a Séraphîta, personaggio di Honoré de Balzac: anche il suo nome non può non avere una fonte letteraria, probabilmente *Salomé* di Wilde. Mandel'stam conosceva bene il testo di Wilde ed era certo consapevole che il lettore contemporaneo avrebbe potuto identificare la sua *Salomeja* con l'eroina del dramma (Taranovsky 1974, 139).

⁸ “Salomè è Ekaterina Ivanovna. Sta in alto, con il capo chino e gli occhi bassi; tra le mani tese regge un vassoio di metallo sottile su cui presumibilmente ci sarà la testa di Giovanni.”

⁹ “Ma quale dama? Voi siete la vergine Salomè, per di più nelle mani di questo Erode.”

¹⁰ “No, non è Salomè, è piuttosto una fragile pagliuzza.”

¹¹ “E quella pagliuzza (*solominka*), o forse Salomè, / Uccisa dalla pietà non tornerà più.”

La percezione di Salomè che si afferma all'inizio del XX secolo eserciterà una notevole influenza sulla descrizione di Emmočka, una delle tante ipostasi di Lolita, nel romanzo di Vladimir Nabokov *Priglašenje na kazn'* [Invito a una decapitazione, 1938]. Scritto in epoca sovietica, è il primo romanzo di Nabokov ad avere per oggetto la società totalitaria, una distorsione nello specchio dell'esistenza, una svolta sbagliata presa dalla vita, secondo le parole dell'autore stesso (Caprioglio 2019, 172). Il destino di Cincinnat, il protagonista carcerato del romanzo, può essere collegato alla vita di Giovanni Battista, mentre Emmočka, la figlia del direttore del carcere, riveste il ruolo di Salomè. Oltre al fatto che il suo nome è quasi l'anagramma di Salomeja, l'associazione si manifesta soprattutto nella danza. Fin dalla prima volta che appare si enfatizza più volte il fatto che sia una ballerina (Shapiro 1996, 105). Nel bizzarro fotoroscopio di M-s'e P'er, vale a dire la serie di fotografie che rappresentano il procedere dell'esistenza di Emmočka, la vediamo in calzamaglia e tutù, seduta a tavola, "perfettamente a proprio agio, mentre alza un calice di vino circondata da libertini" (Nabokov 2004, 171). Ferita nei suoi sentimenti, sarà lei, spietata come Salomè della letteratura decadente, che consegnerà Cincinnat al suo boia per vendicarsi dell'amore non corrisposto.

Tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del XX, la fascinazione che artisti, poeti, compositori e filosofi provano per l'interazione di arte e sensi è l'elemento principale che influisce sulla trasformazione di Salomè attraverso l'arte (Dimova 2013, 21).

In Russia Salomè, progredendo dalla sua 'storia' iniziale di oscura figura senza nome della rappresentazione biblica, è 'diventata' una figura ricorrente, una creatura leggendaria, ritratta in diverse e contrastanti metamorfosi attraverso le epoche. Senza la storia, senza le condizioni iniziali, la sperimentazione non sarebbe potuta esistere.

BIBLIOGRAFIA

- A.A. 1908a. "Na general'noj repeticii." *Birževye vedomosti*, 28 oktjabrja-10 nojabrja.
- A.A. 1908b. "O Carevne Oskara Uajl'da." *Obozrenie teatrov*, 31 oktjabrja.
- A.A. 1992. "Salomeja." *Muzikal'naja žizn'* 15. <http://muzlifemagazine.ru/magazine> (15 giugno 2019).
- ANDREEV, L. 1994. "Ekaterina Ivanovna." In *Sobranie sočinenij v 6 tomach, 1990-1996*, vol. 4, 460-461. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- BABEČNIKOV, M. 1980. "Otvažnaja krasota." In V. Vacuro (ed.). *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, 148-164. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- BELAGA, N. 2010. "Poceluj Salomej." *Vstreča* 22/12/2010. <https://www.dubnapress.ru/music/461-2010-12-22-12-37-52> (14 settembre 2019).
- BELYJ, A. 1903. *Na rubeže dvuch stoletij*. Moskva: A. S. Suvorin.
- BENTLEY, T. 2002. *Sisters of Salome*. New Haven & London: Yale University Press.
- BENUA, A. 2011. *Dnevnik 1908-1916. Vospominanija o russkom balete*. Moskva: Zacharov.
- BERNHEIMER, C. 2003. "Vision of Salome." In C. Bernheimer, J. T. Kline, N. Schor (eds.). *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de siècle in Europe*, 104-138. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- BLOK, A. 1960-1963. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Moskva-Leningrad: Chudožestvennaja Literatura.
- . 1965. *Zapisnye knižki: 1901-1920*. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- . 2002. *Mi vestirai d'argento*. Pistoia: Via Del Vento.
- CAPRIOGLIO, N. 2019. *Miniature senza cornice. La letteratura russa da S. Aksakov a L. Ulickaja*. Torino: Nuova Trauben.
- COLUCCI, C.F. 2005. *La città dei poeti*. Napoli: Guida.
- DELEUZE, G. 1990. *Control and Becoming: Gilles Deleuze in Conversation with Antonio Negri*. https://www.uib.no/sites/w3.uib.no/files/attachments/6._deleuze-control_and_becoming_0.pdf (9 agosto 2019).
- DIMOVA, P. 2013. "Decadent Senses: The Dissemination of Oscar Wilde's *Salome* across the Arts." In C. Rowden (ed.). *Performing Salome, Revealing Stories*, 15-48. Burlington, VT: Ashgate Publishing.
- DOBROTVORSKAJA, K. 1993. "Russkie Salomei." *Teatr* 5: 134-142.
- FLORENSKIJ, P. 1913. "Naplastovanija ègejskoj kul'tury." *Bogoslovskij vestnik* 6: 346-389.
- KARA-MURZA, A. 2001. *Znamenitye Russkie o Venecii*. Moskva: Nezavisimaja Gazeta. Edizione it.: 2005. *Venezia russa*, trad. it. di V. Ferraro. Roma: Sandro Teti Editore.
- KRISTEVA, J. 1998. *Visions Capitales*. Paris: Réunion des Musées Nationaux. Edizione it.: 2009. *La testa senza il corpo*, trad. it. di A. Piovanello. Roma: Donzelli Editore.
- MEIER, F. 2002. "Oscar Wilde and the Myth of the *Femme Fatale* in *Fin-de-Siècle* Culture." In U. Böker, R. Corballis, J. Hibbard (eds.). *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde during the Last 100 Years*, 117-134. Amsterdam: Rodopi.
- MALLARMÉ, S. 1897. "Ballets." In *Divagations*, 171-178. Paris: Eugène Fasquelle Editeur.
- . 1914 (8^e éd.). *Poésies*. Paris: Nouvelle Revue française.
- MANDELŠTAM, O. 1990. *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- MATIČ, O. 2004. "Pokrovy Salomei: èros, smert' i istorija." In M. Pavlova (ed.). *Èrotizm bez beregov. Sbornik statej i materialov*, 90-121. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- . 2008. *Èrotičeskaja utopia: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- MISLER, N. 2007. "Salomè o della danza, in Russia." In P. Amalfitano, L. Innocenti (eds.). *L'orient. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, 159-166. Roma: Bulzoni.
- . 2011. "Seven Steps, Seven Veils: Salome in Russia." *Experiment* 17: 155-184.
- . 2013. "Kostjum, telo, dvizenie. Roždenie i konec novogo tanca." *Teorija mody* 29: 71-8.
- MOODY, C. 1975. "Nikolai Nikolaevich Evreinov. 1879-1953." *Russian Literature Triquarterly* 13: 659-695.
- NABOKOV, V. 1938. *Priglašenje na kazn'*. Paris: L. Beresniak.
- . 2004. *Invito a una decapitazione*, trad. it. di M. Crepax. 2004. Milano: Adelphi.
- NEŽINSKAJA, R. 2017. "Tanec kak forma razvlečenija: prazdnik Iroda i tanec Salomei v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka." In N. Buks, E. Penskaja (eds.). *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka. 1908-1918*, 206-221. Moskva: Vysšaja Škola Èkonomiki.
- ORLOV, V. 1960-1963. Introduzione a *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, di Aleksandr Blok. Vol. III, 529-531. Moskva-Leningrad: Chudožestvennaja Literatura.
- PIROG, G. 1983. *Aleksandr Blok's Ital'janskije Stichi. Confrontation and Disillusionment*. Bloomington, IN: Slavica Publishers.
- SHAPIRO, G. 1996. "The Salome Motiv in Nabokov's *Invitation to a Beheading*." *Nabokov's Studies* 3: 101-122.
- SIDOROV, A. 1915. *Problemy tanca*. Moskva: ms. cit. in Misler 2013.
- . 1922. *Sovremennyj tanec*. Moskva: Pervina.
- STRUTINSKAJA, E. 2004. "Legenda o Salome." *Russkoe isskustvo* 1: 140-149.

- TARANOVSKY, K. 1974. "The Jewish Theme in the Poetry of Osip Mandel'stam." *Russian Literature* 7/8: 133-157.
- UAJL'D, O. 1904. *Salomeja*, ed. K. Bal'mont, trad. di Vladimir e Leonid Andruson. Moskva: Grif.
- VOGEL, L.E. 1973. *Alexander Blok: The Journey to Italy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- VUCINICH, A. 1970. *Science in Russian Culture. 1861-1917*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- WHITE, F. 2008. "Ekaterina Ivanovna and Salome: Cultural Signposts of Degenerative Illness." *Slavic and East European Journal* 52/4: 499-512.
- WOLF, V. 2000. *Dancing in the Vortex: The Story of Ida Rubinstein*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- ZAGONA, H.G. 1960. *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*. Geneve: E. Droz.

PATRICE MANIGLIER

PENSER AVEC SALOMÉ*Variantes d'un symbole, du mythe à l'opéra*

ABSTRACT: Using as an example the opera *Salome* by Richard Strauss (1905), which was adapted from the play by Oscar Wilde (1893), the article argues that artworks can be considered as *concrete thinking* for the same reason as myths, and even more so, because they transform myths into *texts* (understood as remediations of a mythic matrix within particular mediums). The article thus propounds a new interpretation of the Romantic concept of *symbol*, understood as a figure emerging from those textualizations of myths, each transfer of the myth from one medium to another requiring a re-symbolization. The article analyses those operations within Strauss' opera, and then, moving backward in time, it studies the transformations of the myth of Salome through the history of its resymbolizations, which ended in making of her not only the symbol of Art, but also, as in Wilde's version, an allegory of desire far removed from the original tradition coming from the Gospels. The article thus intends to show that thought import of the artworks is contained in the way they transform others.

KEYWORDS: Claude Lévi-Strauss; Myth; Richard Strauss; Salome; Symbol; Textualization; Oscar Wilde.

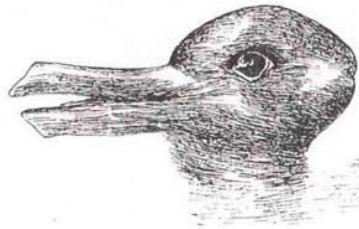
Comment l'esprit vient aux arts: introduction au symbole en général et à Salomé en particulier

Les philosophes qui ont voulu comprendre en quel sens l'on pouvait dire de l'art qu'il pensait, qu'il pensait authentiquement, c'est-à-dire aussi bien que ces philosophes eux-mêmes, et peut-être même mieux parce qu'il fait l'économie de la formulation abstraite, l'ont fait en appliquant aux œuvres d'art ce qu'ils croyaient avoir découvert à propos du mythe. Celui-ci aura fourni le modèle d'une pensée non encore capturée par la philosophie, et dont l'expérience effective pour nous autres, modernes, se réalise dans les arts. Les romantiques allemands, ici, comme sur tant d'autres choses, furent précurseurs.¹ Mais l'idée en est aussi présente chez Lévi-Strauss lorsqu'il aborde le mythe comme une modalité particulière de ce qu'il appelle par ailleurs la "logique concrète," celle qui

¹ Sur l'histoire de la manière dont la conception romantique du mythe a été à l'origine des premières théories esthétiques modernes, voir Todorov 1977.

s'exprime à travers les rites, la magie et d'une manière générale toutes ces pratiques symboliques qu'il appela, notoirement, la *pensée sauvage* (Lévi-Strauss 1962).

Il se peut cependant que les œuvres d'art ne fassent pas penser *comme les mythes*, mais parce qu'elles contiennent en elles à chaque fois un véritable *noyau mythique*. La dimension symbolique d'une œuvre tiendrait donc à sa manière de faire passer, dans une culture non-orale, quelque chose du mythe. Or, c'est la leçon la plus précieuse de Lévi-Strauss, on ne répète pas un mythe sans le transformer. Comme le disait l'anthropologue français, dans la mythologie, redire c'est conte-redire (Lévi-Strauss, 1971, 576) ... Pour qu'un mythe soit réactivé au sein d'une œuvre artistique moderne, il faut qu'il fasse l'objet d'une transformation plus ou moins spectaculaire au terme de laquelle on aura parfois du mal à reconnaître 'le' mythe originel: Électre, Médée, Salomé... Il serait faux cependant de parler de 'détournement' ou de 'perversion.' Car non seulement de tels détournements et perversions sont nécessaires pour que le mythe puisse être redit, mais on peut de surcroît parier que la puissance symbolique de ces œuvres modernes tient à leur capacité à *faire voir* une possibilité de transformation du mythe qui était jusqu'alors imperceptible, un peu comme l'on doit parfois être entraîné pour voir un canard au lieu d'un lapin (ou inversement) dans la célèbre figure ambiguë du canard-lapin.



La *Salomé* de Richard Strauss, opéra créé le 9 décembre 1905 à Dresde, illustre ces remarques d'une manière exemplaire.² Œuvre d'une admirable puissance symbolique, sa métaphysique n'a rien de vague ni d'incident; l'on sent bien qu'elle n'est guère prétexte à l'exercice musical, mais qu'elle participe de son intention esthétique la plus profonde autant que de sa puissance émotive. L'œuvre touche parce qu'elle touche au mythe et qu'elle construit en nous un de ces êtres contingents et universels que sont les grands personnages mythiques. La *Salomé* de Strauss est, tout comme don Quichotte ou don Juan, une possibilité éternelle de notre âme, une de ces cristallisations particulières de nos affects qui est installée une fois pour toutes comme une vérité concrète de l'être humain. Cette puissance métaphysique n'est pas à mettre au seul crédit du librettiste et de son compositeur, ni même d'Oscar Wilde, auteur de la pièce, parue en 1893, dont l'opéra est adapté: elle est le résultat d'un processus d'élaboration qui s'étend sur tout un siècle. *Salomé*, dont le nom même n'est pas formulé dans le passage des Évangiles sur

² *Salomé*, opéra en un acte de Richard Strauss (créé en 1905 au Königliches Opernhaus de Dresde), sur un livret de Hedwig Lachmann, adapté de la pièce de théâtre, *Salomé*, d'Oscar Wilde (1893), jouée pour la première fois à Paris en 1896 au Théâtre de l'Œuvre.

lesquelles les traditions écrites et orales subséquentes s'appuieront, devient au dix-neuvième siècle une figure obsédante, certains ont dit un 'mythe littéraire,' peut-être même le mythe de la Littérature comme telle — quelque chose comme le *symbole du Symbole* (au sens symboliste, donc de l'art). L'opéra de Strauss est l'apothéose de cette histoire, qui commence relativement discrètement avec Heine, mais ne s'installe définitivement que sous la plume de Flaubert, Mallarmé, Huysmans, et sans doute surtout par la médiation des peintres, Puvis de Chavanne d'abord, mais Gustave Moreau, bien sûr, avant tout (Salomé apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Moreau dans le tableau intitulé *L'Apparition* en 1876). C'est Oscar Wilde pourtant qui accomplit les opérations nécessaires à la reconstitution de Salomé comme un véritable mythe moderne. L'opéra se rapporte ainsi au mythe par des décisions esthétiques bien particulières qui permettent de mettre en évidence le lien entre cette puissance symbolique et cette présence plus ou moins spectrale du mythe dans l'art. De la figure mythique issue des Évangiles, qui a connu au cours de l'histoire des incarnations variées dans la peinture et la littérature, aux différentes récritures symbolistes menant à l'opéra, on atteint finalement une œuvre qui jette une lumière oblique sur les mécanismes de la symbolisation — et, par conséquent, sur ceux de la perception esthétique, car il n'y a pas de perception sans compréhension.

Deux points méritent sans doute d'être précisés d'emblée. D'abord, il paraîtra peut-être surprenant qu'on appelle 'mythe' une figure issue des Évangiles, et qui aurait ainsi connu une existence écrite avant même de circuler dans la culture orale, comme le font normalement les mythes. Mais l'origine importe peu pour qualifier un mythe; importe surtout le fonctionnement, et il ne fait aucun doute que Salomé a circulé comme une figure mythique, au même titre que la Judith de l'Ancien Testament. Par ailleurs, que Salomé ait été un véritable mythe au sens anthropologique du terme, avant de devenir un 'mythe littéraire' au XIXe siècle, est attesté par le grand nombre de 'versions' de son histoire qui furent données après les Évangiles, à travers les 'Mystères' médiévaux, les textes patristiques, les 'tragédies de Saint Jean,' etc. Quand nous parlons de Salomé comme d'une figure mythique, nous en parlons bien comme de Médée ou de Thésée.³

De quoi la Salomé de Strauss-Wilde est-elle donc le mythe? La réponse est simple: Salomé y figure une *allégorie du désir*, et, plus précisément, du détournement (constitutif du désir) de l'aspiration à la transcendance en désir sensuel. L'œuvre insiste sur la structure tragique de l'amour: d'un côté, Salomé reçoit l'annonce du message évangélique, elle perçoit la sainteté de Jean-Baptiste, elle devient amoureuse de l'ange de l'amour, elle reconnaît donc le Bien pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour désirable; mais, d'un autre côté, elle méconnaît la forme même sous laquelle le Bien doit être aimé: elle ne peut l'aimer que de manière sensible, le posséder, elle cherche un contact charnel, une caresse des sens. Cet objet d'amour infini qu'est Dieu, le principe abstrait que Jean-Baptiste représente, est converti en un objet de désir sensuel impossible, qui ne peut être atteint que dans la mort de l'objet — et, finalement dans celle du sujet. Au fond, Salomé

³ Sur l'histoire de cette figure, on consultera avec profit Bochet 2007.

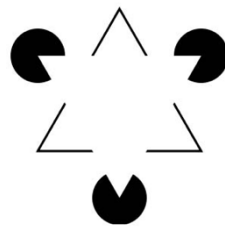
est une allégorie du fétichisme, comme rapport vrai et manqué à la fois à la transcendance.⁴ L'œuvre ici fait du personnage une manière de figurer un problème: le Bien est impossible (transcendant); la vraie valeur est forcément inaccessible. Salomé figure de la tragédie humaine, qui ne peut être dans la vérité qu'à condition d'être damnée. Figure de la passion, qui inverse la Passion du Christ, puisqu'elle est passion pour la damnation, contre la Rédemption, mal au second degré, puisqu'elle est perception du Bien que représente le Rédempteur et, dans le même temps, profanation de ce Bien. Salomé, paradoxalement, est désir de sa propre rédemption, mais désir qui la condamne, la maudit. La manière même dont elle s'ordonne au Bien, la forme de son amour, est transgressive. Elle subit et suscite une double malédiction, puisqu'elle se perd de *trop* désirer la source du Bien, de confondre le corps d'où vient la Bonne Nouvelle, et l'objet même de l'appel (le doigt et la lune, comme dit la fable). Figure extrêmement émouvante, qui touche quelque chose d'essentiel dans la structure de notre désir, qui rend indécidable, finalement, la valeur morale de ce mythe: trop extrême pour être méprisable, mais en même temps trop maléfique pour être admirable (ne sommes-nous pas tous comme Hérode qui ordonne finalement d'exécuter l'idolâtre en la voyant baiser les lèvres du Prophète décapité et en se réjouissant du désespoir de l'amour enfin *à elle?*); trop active et trop passive à la fois, visionnaire dans un monde (familial) de philistins, mais aveugle néanmoins à la nature (morale) de ce qu'elle voit, elle est tragique dans la plus pure signification du mot. On comprend dès lors que Salomé puisse être le symbole pur, le symbole du symbole: car s'il faut, pour les 'symbolistes,' recourir au 'symbole' en art, c'est précisément parce que ce qui doit être dit (peint, montré, entendu...) en même temps ne saurait l'être — et ne peut être qu'évoqué, suggéré, indiqué — jamais donné en tant que tel. Le chef décapité du double du Christ est le témoin de cet échec essentiel à toute tentative de possession du Bien. Salomé, allégorie du corps transi par l'attrait vers le transcendant, vers ce qui ne saurait être *réalisé* — Salomé est bien le symbole de l'artiste.

Le symbole dans son texte: la Salomé de Strauss

C'est donc en mettant en œuvre un certain nombre d'oppositions constitutives (le corporel et le spirituel, le désirable et l'accessible, la loi et le plaisir, etc.), à la manière de la 'pensée concrète' telle que la décrivait Lévi-Strauss, que cette œuvre nous délivre, sans jamais les articuler comme telles, quelques paroles profondes, vérités sages et lentes où s'abîme notre contemplation et se confirme notre admiration. Mais si Salomé apparaît dans l'opéra comme une allégorie si puissante qu'on peut la commenter, la développer, l'amplifier sans fin, la faire jouer dans notre propre expérience de la vie, pour qu'elle nous

⁴ Cette interprétation du fétichisme auquel nous faisons ici allusion a été particulièrement exploré par la psychanalyse, mais sa définition en est simple: le fétiche est la réalisation paradoxale dans un chose concrète de l'idéalité et de la transcendance du divin.

éclairer comme doit le faire tout vrai symbole, qui donne plus de sens qu'il n'en a, elle doit cette puissance à la manière très précise dont l'opéra fait jouer tous ses médiums pour incarner ce symbole. Ce symbole qu'est Salomé n'existe pas détaché de sa mise en œuvre: il n'y a pas un lieu particulier de l'opéra où la figure de Salomé serait pour ainsi dire décrite et présentée avec tous ses attributs symboliques, tel Jupiter avec sa foudre et son sceptre; c'est à travers le déploiement de l'œuvre, dans le détail de son existence à la fois parlée, musicale, scénique, narrative, poétique, bref dans son *texte*, que quelque chose comme un symbole est produit, comme par touches dispersées. Le *symbole* ne flotte pas au dessus de ce qu'on pourrait appeler le *texte* de l'œuvre (et l'on peut entendre par *texte*, ici, le tissu ramifié de tous les traits, appartenant éventuellement à différents médiums, dont le jeu réciproque constitue le fonctionnement de la machine artistique); il y tient par des *incarnations* précises sans lesquelles il n'existerait tout simplement pas. Le symbole et le texte ne se confondent pas, mais l'œuvre d'art est une manière de donner forme à un symbole, ce qui exige bien plus que de donner une apparence extérieure à une idée intérieure. Il faut disposer les traits des médiums de l'œuvre de telle sorte qu'émerge un symbole, un peu comme émerge un triangle de Kanizsa à partir des figures tracées sur le papier, c'est-à-dire en n'étant ni réductible à elles, ni séparable d'elles.



Ces traits d'incarnation, il faut les chercher d'abord dans le livret, et avant tout évidemment dans des *phrases* précises. Ainsi la phrase: "le mystère de l'amour est plus puissant que celui de la mort." Reprise détournée et inversée de Paul — "l'Amour est plus fort que la Mort" —, cette phrase dit bien ironiquement, et tragiquement, ce renversement de l'*Agapé* évangélique: si l'amour est mystère, ce n'est pas parce qu'il peut triompher du négatif même de la mort, mais au contraire parce qu'il pousse cette négativité si loin que le néant de la mort paraît *simple* en comparaison. Ce qu'il y a d'énigmatique dans l'amour, c'est précisément qu'il peut s'accomplir dans l'anéantissement tant de l'objet que du sujet... Or cet essentiel *manqué* de l'amour tient au jeu de la transcendance et de la possession que l'expression 'fétichisme' tente de saisir, maladroitement peut-être.

Les traits textuels qui supportent la symbolisation ne se réduisent pas nécessairement à des phrases individuelles. Ce peuvent être des figures de rhétorique microstructurales, comme lorsque Salomé tente de convaincre Iokanaan de la laisser avoir accès à son corps (alors que seule sa voix jusqu'alors comptait), à travers trois vagues de surenchère (ton corps, qui est ce qu'il y a de plus blanc au monde, tes cheveux qui sont ce qu'il y a de plus noir au monde, tes lèvres qui sont ce qu'il y a de plus rouge au monde), auxquelles la musique donne une intensité proche de l'ivresse, comme de grandes houles de parole

butant sur une falaise de sainteté incorruptible, allant du silence à la saturation sonore. La fétichisation se trahit ici par la structure même de la surenchère: le mystère de l'incarnation est retourné en intensification de la présence charnelle, qui fait du corps d'Iokanaan une limite extrême de ce qu'un corps peut recevoir au titre de qualité. Ce qui est soustrait au regard des hommes par ordre du Roi (Iokanaan est enfermé dans une prison et l'on n'entend que sa voix), apparaît ainsi à la limite du visible, tout simplement parce qu'il est transcendant.

Mais ce peuvent être aussi des figures macrostructurales. L'œuvre est composée de trois parties qui 'informent' la question posée plus haut: deux tentatives de séduction verbale infructueuses (Salomé tente de séduire Iokanaan et Hérode tente de séduire Salomé), encadrent une tentative de séduction non verbale (la danse) réussie. Cette forme 'met en situation' les termes de l'allégorie, et de manière particulièrement forte dans l'opéra de Strauss, qui présente un combat entre le *corps*, instance volumineuse et silencieuse, et la *voix*, instance incorporelle et sonore. Car Iokanaan, étant enfermé, est d'abord pure voix: on l'entend et on ne le voit guère. Bien sûr, cela est conforme à sa nature de prophète: homme de l'annonce et de l'annonce même, plus précisément, de l'incarnation du verbe. Ce duel se résout au détriment de la voix, et représente le Bien vaincu par le mal, par le silence de la chair — mais au nom de l'amour, comme détournement fondamentalement ambigu du Bien.

Le dernier, et le plus évident, des traits d'incarnation, c'est la musique de Strauss, cette harmonie si absolument tourmentée qu'elle semble toujours tenir à sa limite, au point qu'une anecdote raconte que lors d'une répétition à Prague, Strauss encouragea l'orchestre à jouer plus fort, parce que l'effet était "trop doux — nous voulons des bêtes sauvages ici! Ce n'est pas de la musique civilisée: c'est de la musique qui doit s'écraser!"⁵ Il s'agit donc de saturer les sens au point que la splendeur de la musique se retourne en effondrement de l'harmonie. L'indicible, l'inappropriable, s'incarne dans cette musique littéralement *impossible*...

L'œuvre a donc une puissance symbolique parce que son texte laisse émerger une *figure mythique*, c'est-à-dire un personnage fictionnel qui concentre des contradictions spirituelles. Cependant, cette dernière ne s'y réduit pas, de sorte que cette relation du mythe à son texte éclaire de manière précieuse les mécanismes de la symbolisation. Lévi-Strauss en effet disait du mythe qu'il se caractérisait par son caractère relativement détachable de son support linguistique, à tel point que lui-même procédait à des résumés des mythes qu'il étudiait et ne citait que rarement le *texte* d'une des versions recueillies.

On pourrait définir le mythe comme ce mode du discours où la valeur de la formule *traduttore, traditore* tend pratiquement à zéro. A cet égard, la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expression linguistique, est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. La poésie est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute

⁵ Anecdote rapportée par Petra Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity, Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011. En anglais, l'expression est frappante: "this is music which must crash!" (67).

traduction entraîne de multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction. Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée. Le mythe est langage; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler (Levi Strauss 1959, 232).

Il faut bien, néanmoins, qu'il se textualise, et, puisque le mythe est immédiatement pensée, pensée concrète, on peut appeler *symbole* la textualisation d'une figure mythique — et poser l'hypothèse suivante: c'est à travers les symboles (opérateurs de textualisation d'un mythe) qu'une œuvre fait penser. Ou encore: la dimension symbolique d'une œuvre repose sur la textualisation d'un mythe.

Le cas de *Salomé* est d'autant plus intéressant qu'on dispose d'une série de réécritures du mythe dans des médiums différents qui fournissent pour ainsi une expérience de laboratoire sur les mécanismes de textualisation du mythe. Commençons par le terme du parcours chronologique qui nous intéresse: l'adaptation opératique. Elle ne saurait être arbitraire. Il faut que Strauss ait perçu dans la pièce de Wilde une dimension opératique qui rendait l'adaptation pertinente. On ne va pas du mythe au texte, mais d'un texte à l'autre. Le mythe n'existerait pas comme tel, dans ce relatif décollement dont parle Lévi-Strauss, si les textes n'opéraient pas l'un sur l'autre. Une *adaptation* est la perception puis la sélection, dans un contenu déjà formé (un texte), d'une disponibilité pour un transport dans une autre forme, dans un autre médium, qui non seulement manifestera qu'il y a dans ce dernier des unités disponibles pour devenir les agents d'un drame symbolique, mais aussi qu'il est possible d'intensifier l'expression du drame symbolique. Il faut que les matières même de l'œuvre (les unités de son médium) deviennent les agents du drame symbolique: ainsi la voix et le corps dans l'opéra, plus qu'au théâtre et plus que dans la lecture. La voix est l'organe de la transcendance, le corps le symbole de l'immanence. Le corps peut être dit symbole parce qu'il est agent, qu'il dispose d'une *force* qui l'oppose à la voix, entre autres. *Agent* signifie aussi que le 'personnage' se confond avec cet élément: *Iokanaan est voix*. Si *Iokanaan* est prophète, c'est qu'il est voix. Tout ce qui permettra au spectateur de voir dans *Iokanaan* un prophète, l'agent d'une annonce du Bien, sera exprimé par la voix. Aussi entend-on d'abord *Iokanaan* avant de le voir. Le conflit entre le christianisme et l'ancienne loi doit devenir conflit de la voix et du corps, pour que ce conflit soit symbolisé à l'opéra. Nous ne voulons pas dire ici qu'il y a seulement passage d'une forme dans une autre, ou *codage*, comme s'il y avait une idée abstraite d'un côté (l'opposition de l'idéalité et de la sensualité) et un matériau concret de l'autre (la voix et le corps). L'idée d'un conflit entre la voix et le corps est *déjà*, elle-même, *symbolique* ou allégorique, en ceci que telle voix particulière devient *la Voix*. La Voix devient principe, sans cependant cesser d'être ce qu'elle est, voix. Simplement, il semble que les forces de la nature, les puissances existantes, fussent-elles les plus terrestres, les plus banales (ainsi la voix, le corps), participent à un drame cosmique, entrent comme Principes dans une

lutte des Principes. C'est en ce point où une voix devient Voix que l'opéra insère les oppositions structurantes du mythe.

La variante Wilde: resymbolisation d'un mythe

Mais avant que Strauss ne perçoive la potentialité opératique de la tragédie de Wilde, il a fallu que Wilde perçoive dans le personnage mythique de Salomé une disponibilité à incarner l'amour tragique comme transgression pure. On l'a dit: Salomé n'est pas même nommée dans les Évangiles. Elle n'est que la 'fille d'Hérodiade.' Elle est à peine un acteur du drame: instrument entre les mains de sa mère, ce n'est pas elle mais sa mère qui veut obtenir la tête du Baptiste parce qu'il ne cesse de dénoncer son mariage avec Hérode. Sa seule initiative, dans la lettre du texte de Marc, est que la tête du Baptiste lui soit servie *sur un plateau*. Le détail, il est vrai, est assez cruel pour nourrir l'élaboration mythopoétique, mais il ne saurait expliquer à lui seul comment cette figure de fille pré-pubère entièrement soumise à sa mère et anonyme a pu devenir le symbole du symbole en général. S'agit-il d'une pure et simple invention, licence poétique qui ne retient du mythe évangélique que quelques détails pittoresques, la danse, le plat, et construit cette figure plus encore qu'elle ne s'en empare afin d'y projeter ses propres contradictions? Nous ne le pensons pas. La Salomé symboliste est bien une transformation du mythe qui lui redonne toute sa puissance spéculative en en proposant une *variante* extrême mais tout à fait légitime.

En relisant le texte des Évangiles (que l'on trouvera ci-dessous en annexe de cet essai), il apparaît que l'opération des Symbolistes consiste à détacher les 'sèmes' du personnage-figure, à se tenir à une perception qu'on pourrait dire micro-sémique, ou micro-sémantique: en l'occurrence, on ne retient que le 'thème' général de l'érotisme transgressif.⁶ Il a, dans le texte évangélique, un motif très précis, qui n'est autre que l'inceste. L'inceste est double d'ailleurs: la relation d'Hérode à Hérodiade est incestueuse (Hérodiade est l'ex-épouse du frère d'Hérode et c'est la raison pour laquelle Jean la condamne et suscite ainsi sa vengeance), et la relation d'Hérode à Salomé (sa belle-fille) est évidemment incestueuse. On se situe à chaque fois sur des *bords* de l'inceste, où la

⁶ On appelle 'sème' un trait distinctif sémantique, c'est-à-dire une opposition caractéristique qui permet d'identifier le signifié d'un mot. Par exemple, les mots 'rue,' 'bus,' 'métro,' actualisent également le sème 'urbain' (par opposition à extra-urbain), de même que 'ferme,' 'champ,' 'sentier,' actualisent le sème 'extra-urbain.' Dans certains mots, les sèmes ne sont pas évidents: par exemple 'blé' n'actualise pas forcément le sème 'extra-urbain,' puisqu'on peut parler d'une 'baguette de blé blanc' sans que cela évoque le moins du monde la campagne. En revanche, le voisinage de mots qui eux actualisent le sème de manière plus claire le met aussi en avant dans ce mot. Ainsi dans l'expression 'les sentiers à travers les champs de blé,' le mot 'blé' actualise nettement le sème 'extra-urbain.' Il y a donc une instabilité relative des sèmes, qui viennent en avant ou reculent dans le fond en fonction des contextes, c'est-à-dire, dans notre vocabulaire, des textes. L'adaptation repose sur cette possibilité d'actualiser des sèmes qui étaient dans le fond. Rappelons que l'expression 'sème' vient du linguiste Greimas (1966); elle a été réélaborée dans le sens que je mobilise ici notamment par Rastier (1987), et développée dans sa relation au couple figure/fond par Cadiot & Visetti (2001).

question posée est celle du remariage, des interdictions de mariage qui résultent de l’alliance — et non pas directement de la filiation.⁷ Dans l’opéra de Strauss (comme dans la pièce de Wilde), le motif de la transgression érotique, qui concernait dans les Évangiles le désir d’Hérode pour Salomé, est déplacé sur le désir de Salomé pour Jean-Baptiste. Dans le récit évangélique, Salomé n’est qu’un pur objet: objet du désir pour Hérode, objet d’échange pour la mère qui prostitue sa fille: Hérodiadès ne fait que profiter de la transgression qu’il y a dans le désir d’Hérode, de l’*hybris*, de l’excès, du dérèglement de ce désir, pour le piéger et commettre une transgression supérieure. Il faut noter que cette transgression supplémentaire est un *déicide*, plus précisément, une répétition du déicide (au sens théâtral du mot ‘répétition,’ comme une répétition générale): c’est du moins ce que croit Hérode, qui voit en Jésus la réincarnation de Jean-Baptiste. Autrement dit, Salomé devient figure du déicide. La conséquence est importante: le plus grand drame cosmique, le drame de la Passion, le sacrifice, a pour fondement incarné, socle, non pas la haine, ni la nécessité du salut, mais la *séduction*? Une logique de l’échange. Salomé est une nouvelle Ève (le texte de Wilde le dit clairement: *c’est par la femme que le péché est entré dans le monde*), mais une Ève de la fin des temps. Non pas celle qui commet la faute à l’origine, mais celle qui sacrifie le rachat de la faute — et du coup, paradoxalement, lui permet de s’accomplir.

Tout cela se trouve déjà virtuellement dans le récit évangélique, et ce sont ces jeux sémiologiques qui font de la figure mythique une matrice de ‘pensée concrète.’ Wilde et les Symbolistes introduisent une seule transformation, mais dont toutes les autres dépendent comme en cascade, qui est, simplement, de faire de Salomé non plus un objet, mais un sujet. Elle, l’objet de séduction, la monnaie si l’on veut du péché, celle qu’on échange contre la tête de Jean-Baptiste, devient le sujet de cette transgression. Alors seulement la monstruosité est complète; alors, seulement, la damnation devient illimitée. Si le Mal suprême c’est de refuser la rédemption (le déicide), il faut que le *moyen* de ce refus (Salomé) soit aussi le *sujet* de ce refus: qu’il y ait une ‘souveraineté’ dans le mal.⁸ C’est là ce qu’on pourrait appeler le troisième niveau de la transgression. *Transgression simple* d’un interdit (de l’inceste par Hérodiadès); *méta-transgression* qui fait taire la voix qui dénonce la transgression, c’est-à-dire qui abolit le principe même de la Loi (on ne transgresse pas seulement une loi, ou détruit le principe même de la légalité); *transgression suprême* qui revendique cette transgression comme activité absolument libre, revendication d’indépendance de la part de Salomé — comme si celle-ci disait: “je veux cela pour mon plaisir, et non pour obéir à ma mère.” Finalement, pour obtenir sa Salomé, Wilde n’a eu à faire qu’une chose: aller jusqu’au bout du principe de la transgression, supprimer et abolir toute forme de légalité dans cet acte, fût-elle l’obéissance filiale à une mère dévoyée. Que restait-il alors, quel motif pouvait-on donner à une transgression accomplie contre toute loi, à une *révolte* pure, si l’on peut dire, sinon ce très vieux motif, la *passion*. Alors, la passion de Salomé peut inverser la Passion du

⁷ Il s’agit là de cas typique de ce que Françoise Héritier a appelé des “incestes du deuxième type” (Héritier 1994).

⁸ Le mot ‘souveraineté’ est ici utilisé au sens de Georges Bataille, voir notamment Bataille 1957.

Christ. Alors, le fétichisme apparaît, mais comme une conséquence d'une opération préalable, qui est d'avoir retourné l'objet en sujet, et de l'avoir fait afin de pousser la logique même du texte, logique transgressive, jusqu'au bout.

La transformation de Wilde repose donc sur une potentialité du texte évangélique, qui tient à ce redoublement de la transgression. Elle opère par ailleurs une conflagration des deux termes que le texte évangélique opposait, la sensualité d'Hérode et la légalité de Jean: là où la tradition patristique voyait un symbole de la démesure humaine, de la corruption de l'ordre des vraies valeurs, d'un côté la danseuse parée et de l'autre la tête du jumeau du Christ,⁹ Wilde voit un symbole du paradoxe du désir à la fois spirituel et sensuel. "Quelle chair de femme a donc pu valoir plus que la parole qui annonçait le Sauveur?" — telle était la question fascinée que la tradition se posait à elle-même à travers Salomé (et cela encore jusqu'à Huysmans¹⁰). Wilde fait passer le désir du côté de la femme et demande: "Quelle chair d'homme peut articuler l'annonce du Verbe divin?" — et il libère ainsi la parole de la passion pure. L'irreprésentable, ici, ce n'est plus ce corps féminin capable de l'emporter sur le Bien suprême, mais le corps masculin qui *incarne* ce Bien suprême. Il ne s'agit plus de choisir entre Dieu ou le plaisir; il s'agit de savoir comment *aimer l'absolu* sans annihiler le présent. Cette transformation est bien 'recharge symbolique,' re-symbolisation, reprise, et non pas modification arbitraire et détournement. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle fonctionne, car elle dit une vérité sur une figure mythique qui circule et n'est pas figée, qui est 'universelle' en ce sens précis qu'elle est *ouverte*, susceptible de reprises. Wilde nous dit: Salomé, vous connaissez? ... eh bien, Salomé c'est *cela*, c'est la fétichisation de l'amour chrétien lui-même, notre malédiction! La tête de Jean-Baptiste, ce n'est pas l'attribut si commun du martyr, c'est l'ultime figure de l'idole, un veau d'or proche, très proche, de Jéhova, la transcendance faite chose et donc *séparée* de tout corps vivant pour être mieux possédée, emportée avec soi, *partie* parce que détachable avant tout de ce fond entêté d'irréalité qu'est l'idéalité elle-même. Et c'est bien cela l'amour, cette superposition de l'objet du désir et de l'idéal du moi. L'amour est structurellement tragique car l'on n'aime que la transcendance *pure*, et pourtant, aimer, c'est aussi vouloir atteindre cette transcendance. Une seule solution, la décapitation ... L'amour est tragique, mais il est aussi sacrilège: ainsi de Salomé baisant les lèvres de Iokanaan décapité, et exécutée par Hérode qui, débauché qu'il est, ne peut supporter l'*obscénité* de l'amour véritable, de l'amour absolu. "Ah Iokanaan, tu as été le seul homme que j'aie aimé. Tous les autres hommes m'inspirent du dégoût. Mais toi, tu étais beau. Ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent." Ce caractère sacrilège n'est pas un accident, un dérapage pathologique; c'est l'essence même de l'amour tel que le déploie Oscar Wilde.

⁹ Cette opposition est explicite dans les premiers textes patristiques où Salomé apparaît. Ainsi Hilaire de Poitiers dans son commentaire de l'Évangile de Mathieu: "la tête de Jean est apportée sur un plat — entendez que la perte subie par la Loi accroît le plaisir physique et le luxe du monde" (cité par Bochet 2007, 19).

¹⁰ "Rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine" (Huysmans 1884, ch. V).

Certes, Wilde n'est pas tout à fait le premier à opérer cette identification du sujet de l'objet dans la figure de Salomé. Elle est d'abord passée par une fusion de la mère et de la fille, la commanditaire et l'exécutrice, qui est attestée pour la première fois semble-t-il chez Heinrich Heine, dans l'*Atta Troll* (1841), qui introduit aussi le motif de l'amour: "une femme demande-t-elle jamais la tête d'un homme qu'elle n'aime pas?" (cité par Bochet 2007, 35) Flaubert, dans *Hérodiade*, prolonge en un sens cette fusion, mais du côté de la mère, en imaginant le Tétrarque ignorant tout de la présence dans son palais de Salomé qui, lorsqu'elle se met à danser, lui apparaît d'abord comme une vision, celle d'Hérodiade jeune, dans un court-circuit temporel qui l'affole et le rend disponible à la faute.¹¹ Le romancier s'intéressait avant tout à la conjonction dans un même personnage de tous les attributs de la *souveraineté féminine*, l'ascendant moral et la séduction sensuelle — Cléopâtre et Maintenon, dit-il dans une lettre.¹² L'originalité de Wilde reste donc radicale: elle ne consiste pas à fusionner la mère et la fille, mais à renverser leur relation: c'est la fille qui devient désormais le sujet du désir de mort, c'est elle le lieu de la *souveraineté*, mais d'une souveraineté, comme aurait dit Bataille, *mineure*, car elle n'est même pas celle de l'épouse. C'est par cette décision qu'il fera de Salomé le point de départ de la reconstruction d'un nouveau mythe.

Il se peut que l'opération de Wilde ait été conditionnée par les textualisations précédentes du mythe, mais il faudrait en chercher la source non pas chez Flaubert, mais chez Mallarmé, et donc au plus loin du mythe, puisqu'il ne reste rien du récit évangélique chez Mallarmé, qui déclara n'avoir dû "le peu d'inspiration" qu'il eut qu'à ce nom Hérodiade, "sombre, et rouge comme une grenade ouverte."¹³ On peut se demander s'il n'y a pas dans la fascination pour le couple de Salomé et de Saint Jean Baptiste de la part des artistes, quelque chose comme une identification à cette séductrice absolue. Il se peut que l'idée sous-jacente soit finalement celle de Baudelaire, celle des 'fleurs du mal,' celle qui en somme met la littérature, et plus généralement l'art, du côté du Beau — donc *contre* le Bien: une manière de revendiquer une insoumission du Beau à l'égard du Bien, c'est-à-dire de l'Art en regard de la Morale. Que cela soit au nom d'une plus haute morale, d'une morale de la transgression, d'une morale anti-bourgeoise, voilà qui semble très vraisemblable, mais ne change rien à l'affaire. En effet, Salomé reste la figure de la séduction décisive. La danse de Salomé, c'est l'Art même, l'Art qui affole les Rois au point qu'ils donnent la mort à Dieu lui-même (en les piégeant à leur rôle de garants et détenteurs de la Loi, qui repose précisément sur le fait de tenir ses promesses). Il a donc peut-être fallu d'abord que Salomé devienne une allégorie de l'Art, donc une surface

¹¹ "C'était Hérodiade, comme autrement dans sa jeunesse. Puis, elle se mit à danser. [...] Ce n'était pas une vision. Elle avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait; et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant!" (Flaubert 1877).

¹² Lettre du 19 juin 1876 à Madame Roger des Genettes (Flaubert 2007, 58).

¹³ Lettre à Lefébure (in Mallarmé 1997, 669). Dans la même lettre, le poète remercie son ami pour l'envoi d'une documentation substantielle sur la figure d'Hérodiade, qu'il écarte cependant ainsi: "Merci du détail que vous me donnez, au sujet d'Hérodiade, mais je ne m'en sers pas. La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. [...] Du reste je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire."

d'identification, pour que quelque chose comme une revendication subjective vienne l'habiter: *Je le fais pour mon plaisir*. Que Mallarmé y voie la figure de la stérilité ne contredit en rien cette hypothèse: cette idiosyncrasie porte sur sa conception de la Littérature, et non sur le fait qu'Hérodiade *est* l'Art. Étrange transformation, donc, qui aura exigé que l'artiste s'identifie d'abord à son objet pour que cet objet puisse devenir dans la fiction un sujet, et ainsi donner lieu à une authentique variante du mythe.

Ainsi va le mythe: de texte en texte, par le jeu du symbole, il exige à la fois des incarnations précises dans les médiums propres à chacun de ces textes et des transformations nouvelles qui lui permettent de donner forme aux contradictions pertinentes à un temps. Les mécanismes de re-symbolisation d'un mythe reposent sur une textualisation de potentialités sémiologiques, qui sont elles-mêmes les effets d'un jeu; celui-ci mêle la *répétition* (ou radicalisation) d'un thème sémiologique présent et doté d'une dynamique (la double transgression, ici, qui devient *triple* sous la plume de Wilde), et un renversement, un *retournement*, comme le passage d'un seuil, permettant soudain de faire voir dans le mythe ancien un autre sens, de faire naître un nouveau mythe (cette troisième transgression fait de Salomé un sujet et un non plus un instrument, ouvrant à une réorganisation structurale de l'ensemble du mythe). Ce 'contre-sens,' dans le cas de Salomé, est la revendication du Mal comme réponse paradoxale à la transcendance du Bien — ce qui fait d'elle, aussi, le symbole du Symbole, c'est-à-dire de ce qui articule, dans la séparation, le texte et le mythe.

BIBLIOGRAFIA

- BATAILLE, G. 1957. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard.
- BOCHET, M. 2007. *Salomé. Du voilé au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*. Paris: Les Éditions du Cerf: 2007.
- CADIOT, P., VISETTI, Y.M. 2001. *Pour une théorie des formes sémiologiques: Motifs, Profils, Thèmes*. Paris: P.U.F.
- FLAUBERT, G. 1877. "Hérodiade." In *Trois contes*. Paris: G. Charpentier & Cie.
- . 2007. *Correspondance*. Tome V. Paris: Gallimard.
- GREIMAS, A.J. 1966. *Sémiologie structurale*. Paris: Seuil.
- HÉRITIER, F. 1994. *Les deux sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste*. Paris: Odile Jacob.
- HUYSMANS, J.K. 1884. *À rebours*. Paris: G. Charpentier & Cie.
- LÉVI-STRAUSS C. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- . 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- . 1971. *L'homme nu*. Paris: Plon.
- MALLARMÉ, S. 1998. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Gallimard.
- RASTIER, F. 1987. *Sémiologie interprétative*. Paris: PUF.
- TODOROV, T. 1977. *Théories du symbole*. Paris: Seuil.
- WILDE, O. 1893. *Salomé*. Paris: Librairie de l'art indépendant.

LAURA COLOMBO

LES SÉDUCTIONS DE L'AILLEURS, ENTRE LITTÉRATURE, MUSIQUE ET DANSE

ABSTRACT: This text aims at studying and revisiting the image of the *femme fatale* in dance, focusing on the figures of Carmen and Salomé, who represent the appeal of exoticism and otherness, from 19th till 21th centuries. Moving from the inclusion of dance in literary and musical works by Flaubert, Huysmans, Mallarmé and Wilde on the one hand, and Mérimée and Bizet on the other, the text evokes dance shows regarding Salomé created by Loïe Fuller, Ida Rubiňštejn, Tamara Karsavina and Martha Graham, and focuses on the interrelations of literature, music and dance, examining the different types of intersemiotic translation in the choreographies concerning *Carmen* by Roland Petit, Alberto Alonso, Mats Ek, Antonio Gades and Jiří Bubeníček.

KEYWORDS: Femme fatale; Carmen; Salomé; literature; dance reinterpretations.

Introduction

Dans son essai d'anthropologie esthétique de la danse, Virginie Valentin (2011, 37 et *passim*) distingue la danseuse blanche, représentante et incarnation de l'idéal de la féminité tel qu'il est en train de se façonner au XIX^e siècle, et la danseuse rouge, emblème de l'altérité.

D'une part alors la femme ange, esprit, muse, qui meurt d'amour, voire revient de la mort pour sauver l'homme qui l'a tuée, telle Giselle, et de l'autre une image pétrie d'énergie, issue du folklore et des visions multiples de l'ailleurs, et parée d'exotisme.

Car le XIX^e siècle ajoute, au dépaysement euristique et 'pédagogique' des voyages inventés ou relatés par les Lumières, l'observation et les fantasmes, teints de couleur locale, des itinéraires innombrables en Amérique, aux îles perdues dans l'océan ou en Orient, dans le sens le plus large. Les "yeux ardents" des femmes admirés par Lamartine, et seuls permettant, par l'exiguïté de la fente des gazes, de "dévoiler l'être" dans l'intuition d'une "profondeur défendue" (Richard 1976, 20-21), attirent les lecteurs occidentaux, interpellés par les suggestifs secrets du harem, tout comme les *Femmes d'Alger dans leur*

appartement de Delacroix, contemplées par Baudelaire.¹ Les représentations, bien souvent cinétiques, des corps lointains enrobés de soyeux tissus, ou libérés, telle l'armée de Flaubert, par la danse de l'abeille,² sont au centre de toute une interrogation, masculine notamment, qui a bien souvent à faire avec la dialectique entre vision et mystère. Et la danse, langage aussi muet que la peinture ou la statuaire, mais bien autrement animé, d'ajouter aux entrées des *Indes Galantes* de Rameau une pléthore de figures du lointain temporel ou spatial, de *Sacountalā* à *Zémir et Azor*, tiré des *Mille et une nuits*, à *La Péri*, *Le corsaire* ou *Le Dieu et la Bayadère*, entre autres. Sans oublier *Paul et Virginie* ou *Manon Lescaut*, qui, là aussi, reproduisent la dialectique entre innocence et recherche du plaisir.

Le XIX^e siècle chorégraphique s'approprie en effet de plus en plus les figures de la sensualité, et la représentation de la femme fatale, ce que sont déjà d'ailleurs les Wilis de *Giselle*, dominatrices immaculées de la nuit. La danse est traditionnellement véhicule de séduction, et pour cela même objet de crainte, ecclésiastique, morale ou sociale, car elle risque d'exercer "un pouvoir maléfique," dont Salomé "cristallise le pôle oriental" et Carmen "le pôle gitan" (Le Moal 2008, 645).

C'est sur ces deux noms, et sur leur retentissement dans les siècles suivants, que se concentrera cet article, qui visera certaines évocations orchestrales prestigieuses du mythe de Salomé, et se focalisera ensuite sur les relectures de *Carmen*, particulièrement emblématiques des relations entre littérature, musique et danse. Ce qui signifiera adopter un point de vue thématique plutôt que diachronique, selon les différentes typologies d'inscription de la danse dans le texte et de traduction intersémiotique de la source littéraire.³

Le poids des voiles

En fait, on a affaire à deux types différents de féminité et de représentations: la danse de Salomé est synecdochique du personnage, spectacle destinataire d'une séduction affichée face à un destinataire bien précis, et qui vise la satisfaction d'un but non immédiatement érotique, mais bien tactique ou 'politique,' et dirigé par l'extérieur, dans l'avant-texte biblique, et d'une 'revanche' amoureuse perverse ou hallucinée dans les recreations de la Décadence.

Les chorégraphies sont donc d'abord imaginées à partir des réverbérations moyen-orientales, voisinant avec la stylistique de la danse du ventre, dans la danse des sept voiles, où les trames des tissus sont consubstantielles à la dialectique entre occultation et

¹ Qui en parle notamment dans le *Salon de 1846* et avait chez lui une copie du tableau, réalisée par son ami Émile Deroy (Baudelaire 1986, 115 et 128).

² Commentée dans un sens plus 'féministe' par Louise Colet (Colombo 2009, 231-232, 241).

³ Vu la diversité des œuvres chorégraphiques et de la période de leur création, nous avons eu recours à des vidéos, partielles ou intégrales, lorsqu'il a été possible, ou à des matériaux iconographiques et à des témoignages d'époque, outre qu'à des critiques contemporaines. Toutes ces sources sont citées dans la bibliographie et la vidéographie.

dévoilement du référent géographique. En plus, ce seront les cambrures exagérées, les évolutions proches de l'hystérie, lorsque Charcot s'annoncera ou sera passé par là.⁴

Dans *Hérodias*, en 1877, Flaubert convoque la langueur des “soupirs,” des “paupières entre-closes” et des “caresse[s],” ainsi que les “bras arrondis”⁵ qui “appelaient quelqu'un,” sans oublier la légèreté du “papillon” ou d’une “âme vagabonde [...] prête à s'envoler.” Le religieux frôle le païen, dans l'évocation des danses rituelles des “prêtresses des Indes,” des “Nubiennes des cataractes” et des “bacchantes de Lydie,” et les images féminines traditionnelles de la fleur et de la magicienne voisinent, qui auront un grand avenir: “elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite,” et tournait “frénétiquement, comme le rhombe des sorcières.” Quant à la représentation du corps, l'érotisme s'ajoute aux contorsions, aux acrobaties presque de cirque: “elle se tordait la taille, balançait son ventre dans des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins,” avec une impression de distancement émotif: “et son visage demeurait immobile, et ses pieds ne s'arrêtaient pas.” Puis, “sans fléchir les genoux, en écartant les jambes, elle se courba si bien,” que les “fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus les épaules” formaient “des arcs-en-ciel” sur sa tête, sur l'accompagnement des “tympanons qui sonnaient à éclater” autant que des “sanglots de volupté” du Tétrarque (Flaubert 2009, 138-139).

Même frénésie chez Huysmans en 1884, dans *À rebours*, où la transposition littéraire des tableaux de Gustave Moreau souligne “le geste de commandement” de Salomé, qui “s'avance lentement sur les pointes,” tenant “le sceptre d'Isis, [...] le grand lotus,” la fleur assumant une signification “phallique” ou d’“une oblation de virginité” (Huysmans 1996, 145). Puis, ce sera la “lubrique danse,” où les “seins ondulent [...] sous la cuirasse des orfèvreries,” la “torsion corrompue” des reins ou “des frissons de cuisses” exhibant les “charmes délirants,” les “actives dépravations de la danseuse,” dont la modernité révèle “l'inquiétante exaltation,” “la grandeur raffinée de l'assassine.” Et la distance habituelle de la danseuse face au spectateur devient ‘surhumaine’ et oxymorique, figurant la “dêité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite [...] indifférente, irresponsable, insensible” (144-145), sans oublier “l'hystrionne, extasiée par le tournoiement de la danse” (148).

Rien de tout cela chez Mallarmé, pour qui, on le sait, “la danseuse *n'est pas une femme qui danse*,” mais “une métaphore,” un “poème” (Mallarmé 2003, 201), et qui distingue son Hérodiade de la Salomé “avec son fait divers archaïque — la danse, etc.” (Mallarmé 1992, 83). La danse n'est pas apparente dans les diverses versions d'*Hérodias*, mais bien sous-jacente, dans les frémissements métaphoriques, entre “le vierge et le vivace” (Torrent 2019, 140), du grand projet esthétique mallarméen, et inspiratrice de chorégraphies futures. Toujours est-il que l'image du reflet et du miroir de la *Scène*, le “dédain triomphant” et la “pudeur grelottante d'étoile” d'Hérodias, dans “le froid

⁴ On connaît l'importance de l'iconographie de l'hystérie issue de la Salpêtrière, à la fin du XIX^e siècle, pour la reconnaissance des possibilités inusitées des postures du corps, notamment féminin. Pour l'influence sur la danse de ces images, v. également la contribution d'Isolde Schiffermüller dans Colombo, Genetti 2010, 236-238.

⁵ Comme dans la danse académique d'ailleurs.

scintillement” de la nuit qui brûle “de chasteté” (Mallarmé 1992, 31-32), entrent en résonance avec d'autres créations de la fin-de-siècle.

Chez Wilde, en 1891, c'est la dialectique entre la blancheur absolue du début, à peine accompagnée de reflets d'argent, et la rougeur des lèvres et du sang au dénouement, qui prime, dans des descriptions où abondent les références au mouvement et à l'envol. Les pieds “comme des petites colombes blanches,” qui semblent danser, et les mains semblables “à des papillons blancs” (Wilde 1907, 15) entérinent la pâleur de la princesse, qui “ressemble aux reflets d'une rose blanche dans un miroir d'argent” (12), détail proleptique et souvent répété. Les roses blanches seront reprises, comme on le verra, par Loïe Fuller, emblème d'une pureté qui, chez Wilde, va de pair avec celle de la lune “froide et chaste,” “vierge” qui “ne s'est jamais souillée” (20): autant que Jokanaan d'ailleurs, dont les cheveux rappellent toutefois des serpents noirs qui se tortillent, image sexuelle et cinétique s'il en est, qui sera aussi reprise par Fuller.

L'hystérie est déléguée à la lune, symbole de la femme, dont le ‘glissement’ des nuages, “de mousseline” comme les voiles de Salomé (26-27),⁶ cherche sans succès à revêtir la nudité, dans une atmosphère, qui inspirera Béjart,⁷ aérienne, et presque de ballet blanc, entérinée par le “battement d'ailes [...] gigantesque” (43) de la prophétie, et l'allusion aux paons dont les plumes formeront un des costumes de Loïe.

La danse proprement dite est annoncée d'abord par un interdit de regard — qui contrarie le principe de toute exhibition — de la part d'Hérodias envers Hérode, mais n'est jamais décrite: le lecteur apprend que les voiles sont censés répandre également des parfums, et qu'il faut la danser les pieds nus, ce qui fait basculer la blancheur dans le rouge du sang répandu par terre, sous la lune devenue elle aussi rouge comme du sang. Et seule la réception du spectateur est retenue: “c'est magnifique!” (70). La jouissance d'Hérode est toutefois surpassée par celle de Salomé, qui pour son “propre plaisir” demande la tête de Jokanaan, seul homme aimé face au “dégoût” (71, 81) que lui inspirent les autres: les sentiments de la danseuse sont donc donnés, qui réalisent en quelque sorte “les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne” (Huysmans 1996, 149), et entérinent l'image de la femme cruelle et impitoyable.

La musique s'empare aussi, autour de la fin du siècle, du mythe, et si Strauss, en 1904, reprend fidèlement la version wildienne, avec la danse des sept voiles qui met à dure épreuve les metteurs en scène, et qui n'est souvent que suggérée par des attitudes ‘voluptueuses’ des sopranos, une *Hérodiade* avait été composée par Massenet en 1881, transformant totalement l'héroïne, danseuse dès le début, puis amoureuse de Jean, partageant son amour avec lui, et qui se donne finalement la mort après avoir vu la tête du Prophète.

Le questionnement sur la ‘culpabilité’ ou l'‘innocence’ de Salomé commandera aussi les variantes chorégraphiques. Et les grandes danseuses de (s'é)lancer dans le prestige de cet exotisme spatial et temporel, avec des noms tels que Loïe Fuller, Ida Rubinstein,

⁶ Et comme les tutus des ballerines.

⁷ V. *infra*, p. 160.

Tamara Karsavina ou Martha Graham, sinuosités textiles et lumineuses, aura des Ballets russes ou *modern dance* américaine aidant.

L'insistance sur les draperies ne pouvait en fait ne pas interpeler la "fée de la lumière," cette Loïe Fuller qui "au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse" (Mallarmé 2003, 207) et dont la danse serpentine était célébrée par Apollinaire (1986, 67). Elle avait fait du tournoiement des étoffes dans la lumière son marque de fabrique, avec ce corps qui "charmait d'être introuvable" (Rodenbach 1896, 1, cit. in Ducrey 1996, 437), et avait racheté l'image de la danseuse soumise au voyeurisme des spectateurs. Elle produit en 1895 sa première *Salomé*, sur une musique de Gabriel Pierné, et les décors de Georges-Antoine Rochegrosse, qui avait déjà illustré *l'Hérodiade* de Flaubert (1892). Il s'agit d'une adaptation 'innocentiste' du mythe, faisant d'Hérode le destinateur de l'homicide de Jean, tandis que Salomé, parée de roses blanches, en meurt de douleur, après avoir tenté en vain de répliquer sa danse pour obtenir d'Hérode la grâce pour le prophète (Veroli 2009, 195). Des extraits isolés seront repris plus tard, telle la *Danse du soleil*, qui deviendra la *Danse du feu*, sur la musique de la *Chevauchée des Walkyries* de Wagner, avec les étoffes comme flammes, éclairées par des lumières rouge sang, et la *Danse du lys*, représentées à l'Exposition universelle de 1900 (167), après que déjà celle de 1889 avait propagé l'admiration pour les danseuses du ventre.

Ce qui aurait fait rentrer la danse de Salomé dans un contexte beaucoup plus large, où cette blancheur des fleurs, recoupant l'innocence, aurait également été perçue comme une exaltation de la "whiteness" (Garelick 2007, 96) de la race, et la représentation de Fuller aurait mis en évidence certains enjeux et ambiguïtés du regard colonialiste,⁸ au moment où la France, à l'Exposition universelle, "veiled and denied its own blood and murder [...] its own harsh colonial truths — with charming performances and diversions" (102).

On peut se demander si Fuller était consciente de ces implications de sa performance, mais elle revient à Salomé en 1907, en mettant en scène au Théâtre des Arts⁹ *La Tragédie de Salomé*, "drame lyrique sans paroles" avec un argument de Robert d'Humières et la musique de Florent Schmitt, qui renverse les données de 1895. Dans un scénario presque apocalyptique sept danses se suivent, depuis la *Danse des perles*, où de façon presque enfantine Salomé se pare de bijoux et de "voiles lamés d'or," à la *Danse du paon* et à la *Danse des serpents*, directement inspirées de Wilde, jusqu'à la *Danse des éclairs*, sur le fond de la mer d'où surgissent de "vieux crimes" qui "reconnaissent Salomé fraternelle." Pendant sa danse, c'est Hérode lui-même qui lui arrache ses voiles, et elle est censée apparaître "nue un instant" dans le jeu des lumières, avant que Jean, "soudainement apparu [...] la couvre de son manteau d'anachorète," en contraste avec le luxe du palais. La "fureur d'Hérode" donne l'occasion à Hérodiade de livrer Jean au bourreau. Salomé, un moment "trionphante," "esquisse un pas" avec la Tête, puis "comme touchée d'une inquiétude soudaine," elle la jette dans la mer maudite, qui se teint de rouge, et d'où la

⁸ Pour les éventuelles résonances 'géopolitiques' de la danse de Fuller de cette période, liées à un 'déli,' au sens freudien, collectif et personnel, v. Garelick 2007, Ch. 2.

⁹ Pour une analyse plus poussée de ces textes, v. Laplace-Claverie 2001, 279 et *passim*.

Tête ressurgit soudainement, omniprésente, et hante la danse en contraignant Salomé à tourner frénétiquement sur elle-même, “pour fuir les visions sanglantes.” Enfin, après la *Danse de l'effroi*, où l'orage et la foudre bouleversent le monde, “tout s'abat sur Salomé qu'emporte un délire infernal” (D'Humières 1924, 302-304).

Le sujet est repris par Tamara Karsavina, avec une chorégraphie de Boris Romanov pendant la saison des Ballets Russes de 1913, et une version légèrement revue du texte de Robert d'Humières, rapporté dans le programme. Le corps de ballet est formé d'esclaves et de bourreaux, et Salomé, opprimée par ses lourds voiles, “devançant l'écroulement des soies qu'elle traîne,” “descend vers la fascination du Trophée,” et “charitable, elle redanse pour la Tête,” elle danse “les serpents de la tentation, la luxure qui vacille, le glaive qui se lève et tournoie et s'abat,” et finalement, “figée en son arabesque immortelle, demeure unie à l'holocauste qu'elle tend à l'éternelle et trouble rêverie de l'homme” (D'Humières 1913, [248-249]).

Il s'agit d'interprétations importantes, de spectacles fascinants, à grand effet, créés sur des textes et des musiques divers, qui creusent la figure de Salomé dans une dimension d'inéluctabilité menaçante, “de hiératisme et de cérémonial” (Pouillaude 2009, 123).

Quant à Ida Rubiņštejn, qui reprend Wilde et part même en Palestine pour préparer le rôle, elle demande à Léon Bakst de s'occuper des scènes et des costumes, sur la chorégraphie de Fokine et une partition de Glazunov, qui prévoyait aussi des instruments de la musique hébraïque. Le spectacle a une histoire compliquée à cause des interdictions du Saint Synode concernant la représentation de la pièce de Wilde et la présence sur scène de la tête du Prophète. Bakst avait trouvé un escamotage en enlevant les paroles, ce qui avait transformé le spectacle, selon ses propres souvenirs, en une espèce de ballet fantastique (Sinisi 2011, 17), fondé surtout sur la danse de Salomé, qui sera reprise, uniquement comme *Danse des sept voiles*, en 1909, encore à Saint-Petersbourg.

Actrice qui se veut danseuse au prix d'un grand travail, influencée par Isadora Duncan, Rubiņštejn fournit sur scène une image remarquable (14), par la longueur et la flexibilité de son physique et l'extension des bras. À Paris, elle reprend la danse de Salomé à l'Olympia: dans un “développement lent de son corps juvénile, disputé aux brouillards de la gaze,” elle enlève un à un les voiles qui semblent refuser “de se dénouer de chairs qu'ils [...] caressent,” et s'enroulent autour du dos et des bras comme des serpents, aux couleurs de l'arc-en-ciel, renvoyant à Flaubert également par le visage immobile de la danseuse et les pieds, nus, qui “ne s'arrêtent pas” (Montesquiou 1909, 1). Le luxueux costume de Bakst, affichant la “puissance chromatique et érotique de l'Orient” et laissant le corps de la danseuse “largement dénudé, orné de voiles transparents et de perles innombrables” (Auclair 2016, 27), traverse les temps, et le mythe, l'Océan.

Entre Europe et Amérique, Maud Allan met aussi en scène en 1906 la danse des sept voiles dans *The Vision of Salome*, sur une musique du belge Marcel Rémy, inspirée par la mise en scène de la *Salomé* de Wilde par Max Reinhardt de 1904. Et aux États-Unis se développe une véritable “salomanie:” en 1907 les Ziegfield Follies prévoient un numéro sur Salomé, interprété par Mlle Dazié (pseudonyme francisé de l'américaine Daisy

Peterkin), qui ouvrira aussi une “école pour Salomés” à New-York (Suquet 2012, 273-274).

À Washington, au Coolidge Auditorium de la Library of Congress, Martha Graham créé en 1944 son *Hérodiade*, spectacle de vingt-deux minutes sur la partition expressément composée par Paul Hindemith, qui suit de près le rythme et la sonorité des vers de la *Scène* de Mallarmé publiée en 1871. Graham construit un duo entre une femme, censée être Salomé, et une “suivante,” interprétée par May O’Donnel, toutes les deux en robe noire, longue et à manches longues. Le partage des rôles suit aussi l’orchestration, à démonstration de la puissance du corps à ressentir et reproduire la musique. Il s’agit d’un “dialogue dansé” qui approfondit la psychologie de Salomé, avec les décors d’Isamu Noguchi, formés de trois éléments: représentant le miroir, une structure formée d’ossements, où on peut reconnaître un pied en seconde à la base, et des ailes d’oiseaux au sommet, une autre structure en X, d’où pend un manteau noir, et une chaise-tabouret. Entre poses hiératiques, gestes de prière ou de désespoir, prosternations à terre et mouvements plus violents, sur le modèle des principes de contraction et relâchement de la chorégraphie, ou des *dart walks*, Salomé refuse comme chez Mallarmé les trois tentatives de l’approcher de la suivante, dont la danse a une fonction de commentaire ou d’exhortation. Témoin douloureux, souvent en grand plié, signe de respect et de révérence, ou en attitude d’écoute, celle-ci enlève finalement sa robe à Salomé, qui reste avec un “under-garment” blanc, qui représente “her naked and unprotected soul” (Bannermann 2006, 4), tandis que les bras tendus en deuxième position figurent une croix, annonce de martyre. Elle se couvre ensuite d’un manteau noir, qui l’enserme jusqu’au cou, en ne laissant voir que la tête fluctuer, détachée du corps, comme après une décollation. Graham exprime l’angoisse face au miroir, l’acceptation du destin mystérieux, et cherche à deviner les “mental processes and internal dynamics” (11) de Salomé, jusqu’au *diminuendo* final; mais aussi, comme Mallarmé, elle construit une méditation sur son art de danseuse et de chorégraphie, avant le grand cycle grec.

On voit la multiplicité et la complexité de sources utilisées pour ‘donner chair’ à cette figure, au-delà des données femme fatale, danse, voiles, qui sont retenues dans la *doxa*. Cette importance de la conception chorégraphique est également au centre des relectures de *Carmen*, mais dans une filiation littéraire et musicale ponctuelle, qui se situe en quelque sorte de façon concentrique par rapport au grand essor de Salomé à la fin du siècle.

“Ma Carmen adorée”

L’Espagne en fait, à l’honneur dans la première moitié du XIX^e siècle, fera rayonner sa Terpsichore fatale, via également Bizet, surtout au XX^e siècle.

Si, à côté de la *cachucha* de Fanny Elssler tant admirée par Gautier, plusieurs sont les ballets qui convoquent à l’époque l’Espagne ou la gitane, de la douce *Esméralda* de Perrot,

depuis Hugo, à *La Gitana*, *La Gipsy* ou *Paquita*,¹⁰ seul *Carmen et son toréro*, créé, selon ses *Mémoires*, par Marius Petipa au Teatro del Circo de Madrid, pourrait faire référence à l'héroïne de Mérimée.¹¹ Et voilà que, du point de vue du passage de la littérature à la danse, *Carmen* s'avère de plus en plus intéressante à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, et pose des problèmes autres par rapport à l'interprétation et à l'interrelation entre les danseurs, avec un rôle plus actif du personnage masculin.

Il vaut la peine de rappeler quelques éléments de l'hypotexte, qui rentreront dans les relectures musicales et orchestrales postérieures. Le chemin est long en effet depuis 1845, lorsque la nouvelle de Mérimée paraît dans la *Revue des Deux Mondes*, et surtout depuis la réédition de 1847, avec cet ajout du quatrième chapitre qui endigue l'émotion et circonscrit le contenu sulfureux du troisième, fermant un cadre des plus érudits. La conduite savante de la narration, par analepses et prolepses, tisse autant de fils autour de la présentation de l'héroïne, et la présence du narrateur remplit un rôle de 'témoignage' qui sera ensuite assuré par le chœur ou le corps de ballet.

Là encore l'antiquité est à l'œuvre, avec les recherches du site romain: il s'agit, tout d'abord, de curiosité intellectuelle, historique mais aussi 'ethnologique,' car "en voyage, il faut tout voir" (Mérimée 1995, 73), ou montrer au lecteur/spectateur, avide d'altérité. La rencontre de l'archéologue, dans un *locus amoenus*, avec l'"insigne" (67) bandit, José Navarro — épithète qui en fait un être d'exception et digne d'un partage, de cigares et de nourriture — établit un lien qui permettra le récit enchâssé de l'*hidalgo*, tourmenté car "je ne suis pas tout à fait aussi mauvais que vous me croyez" (69). Cette complexité sera importante pour les relectures successives, face à ce qui s'avèrera être un *atopos* (Barthes 1977, 43) féminin, indiqué également par l'usage massif des points d'exclamation, contigus d'ailleurs des 'arrêts sur image' des variations les plus virtuoses du ballet.

Les cigares seront aussi échangés par le narrateur avec Carmen, cigarière elle-même, instaurant un tissu de doubles, un système de symétries que l'opéra et la danse sauront bien exploiter. La thématique du tabac, d'ailleurs, ne saurait ne pas renvoyer à *Dom Juan*, autre histoire de séduction et d'enfer, de mort 'diabolique' jamais redoutée ni crainte, et presque revendiquée avec courage, et également objet de maintes réécritures et contaminations musicales.

Pour revenir à *Carmen*, la prosopographie de l'héroïne éponyme est soignée: elle était belle, "d'une beauté étrange et sauvage," les cheveux "noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau," et ses yeux "avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que

¹⁰ Qui exploitent tous le motif de la jeune fille enlevée ou élevée par les Gitans, avec Maria Taglioni ou Fanny Elssler, à grand renfort de costumes chatoyants et bottes. V. Valentin 2011, 58-59, Le Moal 2008, *ad vocem*, Laplace-Claverie 2006 et les chroniques de Gautier 1995.

¹¹ Le conditionnel est obligatoire en ce qui concerne ce ballet, cité avec la date de 1845 (alors que la nouvelle de Mérimée n'avait paru que le premier octobre de la même année dans *La Revue des Deux Mondes*) par beaucoup de sources, tandis que Petipa (2010, 42) affirme l'avoir créé à l'occasion des noces de la reine Isabel II, donc en 1846. Hormigón (2017, 169) souligne toutefois l'impossibilité, à ce stade, de confirmer aucune de ces données, étant donné l'absence de documents relatifs dans les archives de l'époque. Je tiens à remercier beaucoup Laura Hormigón pour son amabilité et ses précieuses informations, tout comme Laurence Leibreich du Centre National de la Danse à Pantin, Emanuele Giannasca et Geneviève Grambois.

je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain" (75), nous dit le savant, habitué à comparer. Quant à son éthopée, elle est déjà annoncée par le récit du narrateur, "sorcière," "servante du diable" à Cordoue, "jolie sorcière," "bohémienne" (74-76).

Pour don José, il s'agit d'une apparition, comme une entrée de théâtre: "voilà la gitanilla! Je levais les yeux et je la vis. C'était un vendredi, et je ne l'oublierai jamais" (84). D'abord, c'est l'"œil noir," entrevu plusieurs fois tout au long de la nouvelle, qui l'hypnotise. Puis c'est la fleur, qu'elle avait à la bouche, jetée "juste entre les deux yeux," comme "une balle qui m'arrivait" (85-86),¹² mais aussi comme un premier baiser, et tout de suite cachée sous son uniforme. Palimpseste de significations, élément de la couleur locale espagnole autant que symbole de l'amour, anticipatrice en cela du camélia de la *Dame*, la fleur reviendra dans toutes les récréations. Elle ensorcelle, littéralement, l'homme, mais, comme connotation éminemment féminine, au lieu du philtre typique des sorcières, semble adoucir une personnalité qui, du moins aux yeux de Don José, assume une ambivalence positive. C'est Carmen qui évoque pour lui le décor familier et protecteur et entretient faussement la nostalgie de la Navarre,¹³ dans le but de provoquer, là-aussi, une solidarité, qui s'avèrera plutôt une recherche de complicité dans le crime, où elle "vaut son pesant d'or," et est "la providence de notre troupe" (110). Le dualisme entre rectitude et faute, entraînement au crime et nostalgie de la légalité est manifeste dans le langage religieux de don José — "laisse-moi te sauver, et me sauver avec toi" — contre le langage impérieux de Carmen: "t'aimer encore, c'est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas" (126). Et ce conflit sera présent dans toutes les relectures, ainsi que le 'côté' militaire de la fable, de la dégradation au duel suivi par la mort de son lieutenant,¹⁴ qui enchaîne définitivement, malgré ses scrupules, don José.

La fascination trouble de Carmen évoque, comme l'avait déjà remarqué Sainte-Beuve (1926, 98), celle de *Manon Lescaut*, dont un écho revient lorsqu'il voudrait la convaincre à partir avec lui au Nouveau-Monde — "sous d'autres cieux," dira-t-il dans l'opéra — pour y vivre honnêtement. Comme il le sera dans l'opéra, il cherche une négociation, qui échoue car elle est une femme fatale également dans ses maintes allusions à une prédestination: "moi d'abord, toi ensuite" (124). De cette mort, elle n'a pas peur, ne demande pas grâce, exprimant ses refus, comme souvent, de façon enfantine et physique, "en frappant du pied" (127).

L'allusion à la course de taureaux, au picador Lucas, est un faible prétexte, dans la nouvelle, pour la dernière dispute, après laquelle don José tue Carmen avec le couteau du Borgne, mari qui disparaît dans la plupart des versions chorégraphiques, mais qui reviendra chez Gades et Bubeníček. C'est dans une gorge solitaire, comme celle du début, qu'il l'ensevelit, avec l'anneau qu'elle avait jeté,¹⁵ dans la tombe creusée avec son couteau, comme Des Grieux avait brisé son épée pour creuser celle de Manon. Il se rend au

¹² Entérinant du côté féminin les métaphores guerrières qui accompagnent traditionnellement la conquête amoureuse.

¹³ Rôle qui sera délégué à Micaëla dans les versions successives.

¹⁴ Qui manque toutefois dans l'"édulcoration" de Meilhac et Halévy.

¹⁵ Détail qui sera repris par Gades, chez qui elle jettera par contre son alliance. V. *infra*.

premier corps de garde, mais ne révèle pas où est son corps, défendant une exclusivité enfin obtenue par la mort, dans un dénouement qui, après la disparition de l'élément perturbateur, récupère le sentiment du péché et de la religion, avec l'ermite qui prie pour elle. "Je vois encore son grand œil noir me regarder fixement" (127): la fixité de la dernière scène correspondra à l'immobilité du dernier tableau du spectacle.

Ces dernières pages ne sauraient être reproduites telles quelles dans le ballet, mais le conflit intérieur de don José s'avèrera très producteur, inspirant la 'lenteur' des dénouements, les hésitations ou les répétitions des chorèmes, sur les amplifications du mélodrame, dont les mises en scène prévoient souvent la présence de signes religieux à l'épilogue.

L'opéra-comique, "imbue de tragique,"¹⁶ de Bizet, Meilhac et Halévy, en 1875, est le premier avatar de l'archétype, qui en fait un, véritable anneau de jonction avec les relectures successives, et qui, en approfondissant le spectre des émotions, en élargissant les décors, en déclamant le rôle des personnages, constitue une deuxième structure de mythes, un patrimoine collectif mondial, dont la musique accompagnera, avec des variations, presque toutes les versions chorégraphiques.

Nécessité vocale aidant, l'opéra ajoute le personnage de Micaëla, à partir d'une brève référence de Mérimée aux "jolies filles" aux "jupes bleues" et aux "nattes tombant sur les épaules" de Navarre (Mérimée 1996, 84), et rétablit le dualisme entre la femme ange, avec la voix plus aiguë du soprano, et la voix de mezzo du "démon" Carmen. Les allusions de Micaëla au baiser de la mère, aux souvenirs du pays ne peuvent que donner épaisseur au personnage masculin, recoupant tous les regrets qu'il avait exprimés dans la nouvelle. Ce qui entérine par contraste le caractère de Carmen, qui "brave tout, le feu, le fer et le ciel même" (I, 9), et qui, ici, est moins sorcière que gitane, attisant le désir d'exotisme du public, tout en conservant l'image de la prédestination dans le tirage des cartes.

Quant à Don José, est soulignée son ivresse, son incapacité de résister, ses tentatives de négociation se heurtant à l'esprit de contradiction de Carmen,¹⁷ déjà menaçante dans la célèbre havanaise;¹⁸ car ici, l'amour est souvent soumis à condition.¹⁹

Là aussi, même en prison, la fleur garde "son parfum terrible, enivrant," ramenant, surtout la nuit, l'image de Carmen, car "tu n'avais eu qu'à paraître, [...] / et j'étais une chose à toi" (II, 5). La proposition qu'elle lui fait, de partir "là-bas...", en croupe sur son cheval relève presque du conte de fées, et le met face aux deux "là-bas," d'un côté "la vie errante [...]: la liberté!" (II, 6), de l'autre la mère, "une bonne vieille femme qui croit que je suis encore un honnête homme" (III, 2). Ce qui augmente son déchirement intime, innocent qu'il est, chez Meilhac et Halévy, de tout meurtre, avant celui de Carmen.

¹⁶ Dû surtout à Bizet, v. Brèque 1980, 13.

¹⁷ "Si je cède [...] ta promesse, tu la tiendras [...] / Si je t'aime, tu m'aimeras," lui demande-t-il (I, 2). Mais "Lorsqu'on me défie de faire une chose, elle est bientôt faite," avait-elle dit dans la nouvelle (Mérimée 1996, 121).

¹⁸ "Si tu ne m'aimes pas, je t'aime, / Si je t'aime, prends garde à toi" (I, 5). Ce qui renverrait aussi à une 'préfiguration' de Carmen pour Bizet: Céleste Mogador, célèbre courtisane (Cadieu 1974, 4).

¹⁹ Carmen tente à son tour le chantage: "si tu m'aimais, [...] tu me suivrais!" (II, 5). Et le toréador aussi lui demande "Si tu m'aimes, Carmen," mais pour l'assurer qu'elle pourra "être fière" de lui (IV, 1).

La deuxième voix ajoutée est celle du baryton, le toréador qui remplace le plus 'effacé' picador, en lui donnant la grande part qui reviendra, surtout par la musique qui l'entoure et l'accompagne, dans toutes les traductions intermodales successives. Car le toréro est celui qui a "de l'adresse et du courage" (II, 1), qui risque sa vie, double en ce sens de Carmen, comme le démontre la répétition du syntagme "en garde," qui les concerne tous les deux.²⁰

Escamillo est aussi le double de Don José, car il est le matador, celui qui arrive en dernier pour tuer le taureau, comme José se transforme en matador à la fin, pour terminer le travail,²¹ face à l'indéfectible courage de Carmen: "Libre elle est née et libre elle mourra!" (IV, 9). Cette symétrie entre les deux hommes justifie la différence du dénouement par rapport à la nouvelle, instaurant un crescendo d'émotions qui deviendra incontournable. Les cris de victoire de l'arène sont le contrepoint de la défaite de la résistance de Don José, qui frappe Carmen au moment où "frappé juste en plein coeur, / le taureau tombe" (IV, 2), et se rend aux gendarmes, dans un aparté tragique en dehors de la fête et une alternance lexicale entre démon/damnée, et tuée/adorée qui sera reprise telle quelle par Gades, comme les derniers mots de don José.²²

L'opéra de Bizet reste donc le modèle des éléments de la fable, mais aussi, il est pétri d'airs et de moments de danse, donnant visibilité à celle de Carmen dans la nouvelle, métonymique car il est "dans [l]a nature" de la bohémienne de danser (Laplace-Claverie 2006, 287). Ce sont le flamenco, la habanera, la séguedille chez Lillas Pastia, la *romalis*, les intermezzos que les metteurs en scène utilisent pour produire de la danse. C'est la *Chanson bohème* du début du deuxième acte, lorsque "*Deux Bohémiens raclent de la guitare,*" tandis que "les zingarellas se levaient," et "la danse au chant se mariait / [...] / plus vive ensuite et plus rapide" et "cela montait, montait, montait!" (II, 1) dans un crescendo d'intensité.

Ce qui exalte la richesse de suggestions pour le ballet, que ce soit classique, moderne, ou flamenco. Le premier cas pourrait paraître poser des problèmes. Comment en fait transformer la ballerine, sublime, en une femme fatale, et comment aussi faire du premier danseur un faible, quelqu'un qu'on peut abuser, faire trébucher, lorsque la danse académique, c'est le triomphe de la division des genres, au mâle la force, le rôle de maître et *dux*, à la femelle la douceur, la sensibilité? Comment contourner le principe d'édulcoration (Laplace-Claverie 2001, 152-155), en gardant la charge émotionnelle forte de la nouvelle? C'est le pari qui interpelle les chorégraphes et qu'aura réussi Roland Petit, par son ballet créé au Prince's Theatre de Londres en février 1949, et qui consacre ultérieurement un mythe, Carmen et Zizi Jeanmaire confondues.

²⁰ Pour lui aussi on rappelle "qu'un oeil noir te regarde" (II, 2).

²¹ "Je suis las de tuer tous tes amants; c'est toi que je tuerai" (Mérimée 1996, 123).

²² "Vous pouvez m'arrêter [...] c'est moi qui l'ai tuée! / Ô ma Carmen! ma Carmen adorée!" (IV, 2).

Petit a toujours insisté sur la soudaineté de son inspiration, après avoir vu une représentation de l'opéra de Bizet, mais un argument subsiste,²³ qui découpe l'action en cinq scènes²⁴ et quatre entractes, avec une indication précise des extraits et des mesures de la partition qui seront utilisées, sans suivre l'ordre de l'opéra. L'arrangement est de Tommy Desserre, et l'orchestration est volontairement réduite pour favoriser les tournées d'une petite compagnie, comme l'étaient alors les Ballets de Paris.

Pour la même raison, les décors peuvent être suggérés, par contamination avec le cubisme, avec une essentialité qui recoupe celle des costumes. Comme le dit Petit lui-même, les peintres "se glissent dans l'univers de ballet et mettent en évidence la force dramatique de la chorégraphie," tandis que les décors et leurs "paysages magiques" sont les "complices" du chorégraphe. Ici, c'est Clavé qui "organise autour de Carmen un monde de couleurs cruelles et profondes," par lesquelles "l'héroïne de Mérimée nous apparaît plus dangereuse que jamais" (Petit 1990, 5). Aucune fleur ici, le graphisme des costumes et des lignes du corps recoupe la pureté des gestes, les pointes absolues et inexorables de Zizi, à qui Petit a fait couper les cheveux, marque qui lui restera comme on le sait, produisant une androgynie qui vient circonscrire, là encore, le trop-plein d'érotisme.²⁵

Il s'agit d'un ballet narratif, qui respecte les données du mythe, et qui met tout de suite en œuvre les symétries qu'on a déjà soulignées dans la nouvelle. Il débute par une lutte — entre les cigarières, aux costumes gris comme la cendre — et se termine par la lutte entre Carmen et don José, toutes les deux avec des affrontements tête contre tête, qui reviendront aussi dans le pas de deux.

Sur le fond d'une "Espagne imaginaire qui pourrait être aussi bien Montmartre" (Petit 1960, 3), les danseuses ont les bas noirs et les danseurs sont des voyous, qui se courtisent en débutant par une remouture sur pointes des danses espagnoles, sur le fond du prélude du quatrième acte de l'opéra. La présence massive des chaises renvoie aux "Caprices de Goya" (Cappelle 2013, 29), et elles deviennent des supports animés et métaphoriques de la chorégraphie, entérinant l'importance des couleurs, rouge, noir, jaune.

La séduction est à peine esquissée au début,²⁶ permettant la fuite de Carmen après la dispute avec la cigarière, ses complices faisant tomber don José qui tente de la poursuivre.

²³ Qui accompagne la réduction pour piano de la partition: *Le ballet de Roland Petit tiré de l'Opéra-comique Carmen*, Paris, Éditions Coudens, 1960, et conservé à la Bibliothèque-Musée de l'opéra, cote Rés 2161 (v. également Laplace-Clavierie 2011, 104).

²⁴ *Les Cigarières, Chez Lillas Pastia, La Chambre, La Grange, La Corrida* (Opéra de Paris, Programme de la soirée dédiée à Roland Petit, 2013).

²⁵ Coiffure qui restera pour les interprètes successives. V. la reprise avec Claire-Marie Osta et Nicolas Le Riche, sur laquelle se fonde aussi notre analyse.

²⁶ Elle se découvre une épaule, comme elle avait écarté "sa mantille afin de montrer ses épaules" dans la nouvelle (Mérimée 1996, 85).

D'autres données sont brouillées. La habanera accompagne l'entrée chez Lillas Pastia de Don José, avec une grande cape noire,²⁷ dans une contamination entre le flamenco et des gestes de la taumachie, tandis que le corps de ballet devient un chœur de ballet, le corps idiophone frappant des mains et claquant des doigts, et les danseurs chantant assis, seules les mains en mouvement.

Et quand Carmen paraît, sur la musique de la séguedille, "Près des remparts de Séville," c'est bien son œil noir qu'on voit derrière l'éventail, en haut d'une estrade, dont elle est aidée à descendre par deux *boys*. Toute sa danse est un palimpseste de styles, les fouettés et les pirouettes côtoyant les "pas glissés," les "passages léchés de l'en-dehors à l'en-dedans" (Cappelle 2013, 29) ainsi que la torsion du bassin si proche de la *mossa* napolitaine. Il s'agit d'une exhibition en abyme, séduisant don José autant que le public par sa nouveauté. L'éventail devient une visière, pour repérer Don José, et le jeu des regards, qui obnubilent celui-ci, favorise l'activité des coupe-bourses à ses dépens. Le premier danseur-soldat est ainsi convaincu de naïveté, tout en cherchant à conserver son rôle de mâle dans le couple. Les solistes, la "femme apache et [le] petit voyou roux dansent une danse qui ressemble à un combat de coqs" (Petit 1960, 5), anticipant celle du toréador et renvoyant aussi aux connotations animales de Carmen dans la nouvelle. Le corps de ballet se produit dans une anthologie euphorique de danses, du folklore au music-hall et au grand écart du cancan, qui culmine dans la danse farouche, l'un face à l'autre, des deux amoureux, Carmen "piaffant sur pointe [...] comme un jeune étalon" (Cappelle 2013, 29), comme dans un rite païen et sauvage d'accouplement. Les danseurs encerclent le couple, frappant les mains par terre pour reproduire le paroxysme du désir, comme dans une danse africaine. Sans oublier peut-être une référence au *Boléro* de Nijinska²⁸ qui, sur la musique que Ravel avait composée pour l'occasion, prévoyait déjà une danseuse gitane au centre d'une grande table circulaire, les autres danseurs frappant des mains et des pieds et se levant pour essayer de l'approcher de plus en plus.

Ici, la bande sonore est celle de la *Chanson bohème* du début du deuxième acte de Bizet et la scène, emblématique du respect très ponctuel du rythme de la musique dans tout le ballet, se termine par un "tourbillon" général, comme Carmen a fait tourner la tête à don José.

Quant au pas de deux, où don José fume, traditionnellement, après l'amour, il résume bien son exclamation dans la nouvelle: "Ah! Monsieur, cette journée-là! Cette journée-là! Quand j'y pense, j'oublie celle de demain" (Mérimée 1996, 97), à savoir sa future exécution. Carmen se réveille onduleuse et anguleuse, avec son tutu-guêpière, le mouvement de l'épaule comme une aile d'oiseau, renvoyant à la séduction du début, l'acier des pointes en seconde accompagnant les bras à angle droit pour les *pitos*. La jalousie de don José quand elle regarde à travers justement la jalousie, la persienne,

²⁷ Typique de l'entrée des danseurs dans le ballet classique, le manteau s'avère un équivalent masculin du tutu long, comme multiplicateur du mouvement, qui recoupe d'ailleurs ici l'apparition de José dans la nouvelle, "enveloppé jusqu'aux yeux dans un manteau brun" (Mérimée 1996, 76).

²⁸ Créé justement à l'Opéra de Paris en 1928, pour la Compagnie d'Ida Rubinstein, avec décors et costumes d'Alexandre Benois.

renvoie à un épisode de la nouvelle²⁹ et laisse la place à un face à face paritaire, où Éros est à l'oeuvre, entre impériosité et de rares moments d'abandon. Fréquentes sont les figures classiques du pas de deux, des portés, acrobatiques, aux ports de bras complémentaires, mais ce ne sont pas les bras mais les jambes de lui qui soutiennent son arabesque à elle, et l'élévation du plaisir est renversée, elle arquée sur lui, les pointes en haut, dans le final.

Au moment de se revêtir, les manteaux sont transformés en cheval, et le "Là-bas" est uniquement indiqué par les bras, tandis que Carmen se fige comme une statue de la liberté triomphante. C'est la pantomime qui constitue l'éducation au crime de don José, avec une simulation mécanique et obligée des coups de poignard, proleptiques, sur la musique du tirage des cartes de l'opéra, autre signe du destin, qui aboutira au premier meurtre pour vol.

L'essentialité des costumes laisse la place aux tutus longs lors de la corrida, tableau de genre stylisé, le toréador transformé en *latin lover*, à la virilité tachée de vanité, avec des mouvances de coq, star qui signe des autographes sur les éventails, un sourcil levé, tandis que les femmes/fans/poules le suivent et les hommes se moquent de lui.

Les fouettés et les manèges de la femme apache, en rouge avec les bas noirs, sont les derniers moments de la fête, avant la lutte finale entre don José et Carmen, dont le voile noir est relevé par lui comme dans un mariage funèbre.

Sur fond uniquement de percussions, ils se 'réchauffent' comme avant une compétition, et donnent lieu à une lutte extrêmement agressive, mais égalitaire, aux gifles de don José Carmen répondant avec des coups de pied, et la danse de retarder, dans un paroxysme toujours augmenté, le dénouement comme, dans la nouvelle, don José hésitait avant de la tuer. Il exécute des pirouettes le poignard déjà en main, elle l'encerclant par des manèges, le cercle métaphorisant, des deux côtés, l'emprisonnement, l'impossibilité de fuir le destin. Elle se jette ensuite contre lui et le poignard dans un dernier enlacement, un dernier baiser, avec là aussi le contrepoint entre le thème de l'amour et celui du triomphe du toréro de Bizet. Elle tombe renversée, et le premier danseur reste désespéré, les mains vides de son rêve d'amour, comme l'était Albrecht dans *Giselle*.

La conception théâtrale du ballet, qui retient tant le tragique que l'ironie subtile de Mérimée, et soutenue par une chorégraphie "d'une rare plasticité" et d'un "chic inimitable" (Cappelle 2013, 28-29), en a fait, comme en le sait, une pierre miliare.

A cette Carmen "sensuelle et railleuse" (Christout 1995, 157) succède en fait, non sans en subir l'influence, la version 'scandaleuse'³⁰ du Bolchoï en 1967, la *Carmen suite* réglée par Alberto Alonso sur un arrangement de Bizet par Rodion Chtchedrine, qui exalte le rôle des percussions, avec Maïa Plissetskaïa, et qui sera aussi interprétée à Cuba par Alicia Alonso.

²⁹ A Gibraltar, quand il voit son "œil noir" à travers la jalousie (Mérimée 1996, 115).

³⁰ Mis au ban, au début, pour 'violation' des idées reçues du ballet romantique, et autres raisons: pour les vicissitudes de ce ballet et son interprétation politique, v. Nikulina 2019.

Le décor est unique, renvoyant à l'unité de lieu de la tragédie, lieu de sacrifice d'ailleurs, reproduisant une *plaza de toros*, dont la barrière est surmontée par les typiques chaises andalouses, aux dossiers allongés, et le cadre de la nouvelle est suggéré par un son de cloche, comme un tocsin qui résonne au début et à la fin, distillant le thème de la habanera et faisant ainsi d'emblée de l'amour une prémonition de la mort. Le costume de Carmen est essentiel, buste et jupe très courte en dentelle, les cheveux relevés avec une fleur rouge au sommet. Ici, pas d'éclectisme, mais la plus pure technique académique, 'manipulée' toutefois pour arriver à suggérer les mouvements de la danse espagnole et de la corrida autant qu'à définir les personnalités. Carmen entre en solo, toujours sur le thème triomphant du prélude au quatrième acte de Bizet, avec les déhanchements et la démarche superbe et "nerveuse" (Le Moal 2008, 501) de rigueur, suivie par l'officier-magistrat et don José en uniforme, et revient ensuite dansant la habanera, jetant son dévolu sur celui-ci. Le corps de ballet assiste, comme témoin, en haut de l'arène ou apparaît au bord de la scène circulaire, transformée en une énorme table ronde,³¹ ou encore intervient dans de brefs passages, comme chez Petit, les hommes assis, frappant des pieds et battant des mains. Deux solistes représentent les cigarières dans la dispute, et le groupe des soldats, l'autorité, dans des évolutions plus développées.

Les données fondamentales de la fable sont là, parfois seulement évoquées, et certes il s'agit d'une suite de "morceau[x] de bravoure" (Laplace-Claverie 2011, 100), mais qui assure le traitement et même le soulignement des thèmes principaux. L'arrestation, acrobatique, de Carmen affiche sa résistance passive et sa reluctance à suivre don José, ainsi que l'ironie dont avait déjà fait preuve son homonyme de la nouvelle à la première rencontre avec le brigadier. Ce qui prélude à l'épisode de sa fuite, qui n'en n'est pas une, car il la laisse tout simplement aller, elle lui lançant, au lieu de la fleur, un baiser avec la main, tout aussi prometteur. Le solo de don José relate l'effet de cette rencontre, où l'amour est déjà contaminé par le conflit et la crainte, dans un embryon d'approfondissement psychologique, et celui du toréador atteste, sans dérision, sa présence forte. Les pas de deux reproduisent la scène d'intérieur, pétrie de douceur, la ballerine restant pour de longues secondes en développé, même au moment de la réalisation de l'amour, ou encore la séduction réciproque de Carmen et du toréro. Les cartes qui tombent révèlent comme dans l'opéra le destin funeste, avec la mort de Carmen déjà anticipée comme en songe. Le dénouement est marqué par un pas de quatre, la Destinée sur pointes, en 'peau' noire et masque blanc, qui entre par un *burladero*, avec des mouvements de taureau, s'ajoutant au couple et au toréador. Carmen danse avec tous les trois, dans une incertitude et un suspense qui recourent là encore les dernières pages de la nouvelle. Don José semble prier, et finalement la Destinée et Carmen s'élancent ensemble, l'une comme le taureau sous la muleta, l'autre rencontrant le poignard. Dans une scène jouée de façon 'cinématographique,' une dernière caresse s'ajoute à la pose le genou en avant, sur pointe, qui pendant tout le ballet, provocatrice et agressive comme "a 'shooting' metaphor" (Nikulina 2019, 204), et telle la fleur comme

³¹ Là encore renvoyant au *Boléro*.

balle de la nouvelle, avait 'signé' la séduction de Carmen, et ici prélude à son affaissement. Don José reste encore une fois les mains vides, le magistrat s'avancant pour l'arrêter, tandis que la figure en noir se fige en taureau mort à terre et le tocsin retentit, dans un final d'un grand effet.

La musique de *Carmen suite* revient en 1992, lorsque, sur invitation du Ministère de la Culture espagnol, Mats Ek avec le Cullberg Ballet³² donne une interprétation encore plus frappante de la fable, avec les décors et costumes de Marie-Louise Ekman.

Le cadre de la nouvelle est reconstitué par le décor, gris au début et à la fin, avec les hommes qui se rangent en peloton d'exécution, donnant encore plus de sens au tocsin dont on vient de parler. Au début, ce ne sera que la simulation de l'exécution, donnant lieu à l'anamnèse comme stupéfaite de don José. Le décor se transforme alors, constitué de structures à pois comme des éventails ou des jupes espagnoles, reprises dans les costumes des ballerines. Les danseurs sont presque toujours en gris, avec une part importante réservée à l'évocation des évolutions des militaires, particulièrement contiguës des synchronismes géométriques du corps de ballet. Un ballon d'exercice, présence habituelle d'un objet chez Ek, devient un élément de la scénographie et un support du mouvement, où d'ailleurs don José monte pour mieux surveiller la fête du début, et d'où il est descendu par les femmes, au grand dam de son orgueil devant ses camarades.

Cinq sont les personnages, Carmen, Don José, un bohémien, le toréador, une femme aux cheveux blonds, nommée M., qui pourrait être Micaëla, mais aussi la Mère, la Mort, contrepoint symbolique et dramatique, qui cherche à avertir don José, semble indiquer un là-bas salvifique dans son pas de deux avec lui, le soulève dans ses bras comme un enfant, et qui apparaît toujours, avec les mêmes ondulations du dos et des bras, dans les moments les plus tragiques, comme présage funèbre.

Pas de pointes ici, et Carmen ne se dispute pas avec une femme, mais avec le bohémien, avec une violence soulignée par de grands cris, après quoi elle marche devant don José comme un homme, dégingandée, sans se soucier de lui, et puis lui met un cigare dans la bouche, signe de complicité, dont M. cherche à le détourner. La fleur dans les cheveux, et toute de rouge vêtue dans son costume traditionnel espagnol à volants,³³ Carmen revient impérieuse, un cigare aux lèvres, dans une Habanera 'allumeuse,' pendant laquelle tous les hommes allument leurs cigarettes en déclenchant le feu, symboliquement, en même temps.

Le tabac, les volutes de fumée assument ici une importance énorme: c'est toujours elle qui détient le cigare, symbole phallique classique, comme dans le deuxième pas de deux, tandis que lui tient un bouquet de fleurs, dans un renversement des rôles. Puis c'est elle qui fume après l'amour, ou souffle la fumée sur le visage du Toréador, signe de séduction, et finalement le cigare lui tombe de la bouche quand elle est poignardée, tel "un fiotto di sangue" (D'Adamo 2002, 99).

³² Sa mère, Birgit, avait d'ailleurs créé une *Salomé* sur musique de Rosenberg (Le Moal 2008, 645).

³³ Qui lui laisse les membres libres, tous les quatre à l'œuvre souvent en même temps, surtout dans les sauts, avec un effet d'araignée.

Autre élément important sont les morceaux d'étoffe, que Carmen retire des corps des deux hommes, comme pour s'approprier, ou les priver, de leur sang³⁴ ou de leur substance, ou l'écharpe violette, pressentiment de malheur, que M. met au cou de don José. Tandis que Carmen, "plus animale que séductrice" (Laplace-Claverie 2011, 102), multiplie les gestes lascifs avec ses robes, souvent s'appuyant sur le ballon.

Il ne s'agit là non plus d'un ballet narratif, et les événements liés à l'arrestation manquée de Carmen et à la dégradation de don José ne sont qu'évoqués, l'officier écartant et enlevant son basque à l'hidalgo, qui finalement le poignarde après un pas de deux avec M. L'entrée du toréador, toujours sur le thème correspondant de l'opéra, est là aussi pétrie d'ironie, entre un grand saut initial et des déhanchements en arrière, de dos, avant que Carmen, accueillie par les sifflements de tous les hommes, ne le fasse rouler par terre, lui mettant un pied sur la tête pour la lui faire baisser, tandis que les doigts semblent vouloir provoquer réciproquement des sensations, des frissons.

Mats Ek questionne souvent les rôles des genres, et ici, l'androgynie n'est pas une question d'essentialité d'une image, comme chez Petit, mais de comportements. C'est Carmen qui semble conduire le deuxième pas de deux avec don José, intense de douceur et d'embrassement, mais quand il s'endort, elle n'hésite pas à repartir avec le bohémien, sans renoncer à son activité criminelle. Don José va aussi y participer, dans un pas de trois seulement allusif, et sans jamais réussir à lier Carmen à lui. Car le toréador n'est jamais loin, avec son habit de lumière, minaudant des gestes de la corrida, toujours entouré de femmes criardes, tandis qu'elle reparait en haut, monumentale, avec un grand *peinete* rouge. Don José par contre entre par le bas, l'air déstabilisé, cognant contre le décor, trébuchant contre le ballon, avec des pas désordonnés, piaffant comme un taureau et se jetant sous la muleta de son rival, qu'il finit par jeter hors scène, pour revenir en courant, et ne cesse de courir sur place, de dos, comme pour éviter ce qui va suivre, et fuir son tourment intérieur.

Au dénouement, toujours sur le contrepoint des thèmes du toréador et de la mort de l'opéra, Carmen descend avec un costume sculptural, presque un 'décor mobile' (D'Adamo 2002, 109), à énorme traîne, dont elle s'entoure comme d'un drapeau, qu'elle passe dans l'entrejambes, et sous laquelle elle se cache, pour réapparaître avec un énorme cigare, tandis qu'il court encore autour d'elle et la poignarde de façon impromptue, restant ensuite en grand plié, toujours de dos, sans plus bouger, comme en état de choc, tant que le cadavre de Carmen n'est pas emporté.³⁵

Finalement il se relève et retourne à la place du début, face au peloton pour une exécution véritable cette fois: M. lui passe devant une dernière fois, et puis il meurt avec

³⁴ Dans le premier pas de deux, où Carmen s'offre explicitement à don José, avec des cercles avec le bassin, les jambes écartées, elle lui prend la main, comme pour la lire, mais le doigt sur le paume le blesse, et elle tire de sa chemise un foulard rouge comme un flot de sang. Plus tard, elle n'hésitera pas à retirer une écharpe d'étoffe du pantalon du toréro.

³⁵ Par le bohémien, avec des cris de douleurs. Place est faite d'ailleurs pour le deuil dans ce ballet: M. emporte le cadavre de l'officier, et accompagne une femme qui le pleure silencieusement l'entourant de son corps.

un cri muet, face à tous les hurlements qui ont parcouru le ballet. On réentend le tocsin, et c'est sa mort à lui, pas celle de Carmen, qui conclut le ballet.

Lequel est bien une question de corps, de leur "réalité charnelle" (Heidelberger-Delabroy 2019, 38) et sexuelle, avec l'importance que Mats Ek donne, même dans les arabesques, aux plats des mains et des pieds, instruments de contact et d'exploration de l'autre. Les échanges de poids, l'alternance d'équilibres et déséquilibres (D'Adamo 2002, 84), mettent en évidence des relations complexes de force et fragilité entre homme et femme, et vont dans le sens d'une 'humanisation' de l'histoire de Mérimée, avec une grande place pour la danse à terre.

Face à ces abstractions de quintessence de l'histoire de Carmen, la création toute récente de Jiří Bubeníček en 2019, au Teatro dell'Opera di Roma, revient avec une grande fidélité narrative à Mérimée, avec un style néoclassique et des solutions dramaturgiques originales. Il s'agit d'un ballet en deux actes, qui permet donc de suivre *in extenso* la fable, sur la musique de Bizet, De Falla, Albeniz, dans la réélaboration et orchestration de Gabriele Bonolis, souvent flute et guitare en scène. Le fonds de scène est un mur d'azulejos délabré qui accueille avec des jeux de lumières les divers décors de la fiction, surmonté par un praticable où on verra passer les contrebandiers avec leurs marchandises et le public de la corrida. Les costumes sont 'traditionnels,' les gendarmes- "canaris" en jaune, don José la plupart du temps en débardeur, signe de son 'dénouement' psychologique, et les ballerines en tutus longs, comme Carmen, aux cheveux longs et vêtue de blanc à ramages sur rouge³⁶ ou de bleu au premier acte, et de rouge, or et noir selon les différents moments au deuxième, mais toujours les jambes nues sur les chaussons pointes.

Le ballet reproduit le cadre qu'on a déjà vu chez Ek, avec le même tocsin, doublé par la habanera jouée par l'accordéon, au début, et l'allusion à l'exécution, philologiquement par le garrot, déclenchant le *flash-back*. Caractéristique importante, est rétablie la figure du témoin, le savant qui devient comme un juge d'instruction, qui rédige le dossier du procès. Il va voir l'hidalgo en prison à la première scène, recueillant sa 'confession,' lui offrant un dernier cigare et lui serrant la main, tandis que le prisonnier lui confie la médaille pour sa mère, comme dans la nouvelle. Le 'savant/juge' reviendra avec son cahier aux moments-clous de l'intrigue, premièrement observant la capacité de séduction de Carmen, qui d'ailleurs repère et lui vole sa montre d'or, comme chez Mérimée. Tous les épisodes de la nouvelle sont maintenus, la dispute, l'arrestation, la fleur tirée du corset, que don José cache dans l'uniforme et retrouve en prison, tandis que la lime et l'argent semblent lui confirmer l'amour de Carmen. Les achats des fruits et du vin sont une immersion dans la partie populaire de la ville, et dans la ville il cherchera Carmen, sur l'Adagio de l'amour, mimant l'enchaînement de la passion, tandis que des moments de sociabilité bourgeoise confirment la séduction multiple de Carmen, dansant à la fête chez

³⁶ Rappelant le "jupon rouge fort court" de la nouvelle, qui en Navarre "aurait obligé les hommes à se signer" (Mérimée 1996, 85).

l'officier avec celui-ci, avec son mari et don José, sur la musique de la *Chanson bohème* de Bizet.

Les piques des soldats deviennent aussi des points d'appui pour la danse, avec une minime allusion à la très moderne et aguichante *pole dance*. Elles sont premièrement des armes, et c'est avec deux piques, la sienne et celle qu'il a pris au Lieutenant, que don José étrangle celui-ci, instaurant une symétrie entre eux deux, qui meurent suffoqués, et le mari de Carmen et elle-même qui mourront poignardés.

Au deuxième acte un autre 'objet' fait son apparition, un cheval gris pommelé, animé de l'intérieur par deux techniciens, qui entérine l'atmosphère de conte de fées, lorsqu'ils s'en vont sur le thème du "Là-bas," elle nouvelle amazone en pantalon, mais toujours sur pointes. C'est elle qui s'enfuit au galop après avoir volé les bourses des passants, tandis que dans les moments de détresse don José recoupe la figure classique de l'homme seul avec son cheval et qui semble s'y appuyer, qui était déjà dans la nouvelle. Sur le fond des activités des contrebandiers, dans les montagnes ou au Port de Gibraltar, les moments de violence alternent avec une série de doubles intrigues qui exhibent le charme de Carmen. La découverte de l'existence du mari, avec lequel Carmen dort, se relevant toutefois pour embrasser don José, est visuellement représentée, et la dimension mondaine est assurée par la fête chez le général anglais, occasion d'une scène de bal typique dans les ballets 'classiques,' champêtre en ce cas, après une chasse comique aux oiseaux, et où elle arrive toute d'or vêtue, les cheveux relevés. Comme dans la nouvelle, don José pénètre dans la maison en apportant des oranges, Carmen le cachant de sa jupe, tandis qu'elle refuse le baise-main de l'Anglais, et le fait rouler par terre, le pied sur sa tête.³⁷ Ici c'est le mari qui s'entraîne avec le poignard,³⁸ avec lequel, après une allusion au meurtre du Remendado, il sera tué par don José, qui reste sans forces, tandis que Carmen court vers lui pour le relever, affichant un moment son dévouement.

La troisième scène de séduction implique le picador. Car ici, est éliminé le personnage d'Escamillo, pour revenir à Lucas, se hissant, comme il se doit, sur le cheval, qui 'danse' lui aussi, en suivant le rythme du "Toréador, en garde," tel un lipizzan de l'école de Vienne. Sauf que Lucas ne manie pas la pique mais la muleta, comme métaphore patente de l'activité sexuelle, avec ses pairs faisant preuve insistante de masculinité, tout en reproduisant 'en dedans' les pas ironiques du toréro de Petit. Tous se penchent sur la muleta comme sur le voile de la nymphe dans *L'après-midi d'un faune*, ils la passent dans l'entrejambes, et Lucas en entoure Carmen, entrée sur la musique de la séguedille, avec des allusions très érotiques, qui renvoient aussi au pas de deux de Petit. Sur un solo de guitare, don José court, comme chez Ek, autour de Carmen et des *picadores*, telle une réconnaissance de ce vertige dionysiaque, et le pas de trois est très bref, Lucas étant finalement piétiné par le cheval.

³⁷ Comme la Carmen de Ek avec le toréador.

³⁸ C'était don José, de façon plus dramatique, chez Petit.

On ne trouvera donc pas ici de contrepoint avec le triomphe du toréador, mais une scène très suggestive, la foudre illuminant Carmen sur le cheval au galop.³⁹ Quand elle en descend, la dispute continue entre menaces, supplications, désespoir et brutalité de la part de don José, elle toujours douloureuse de désillusion et de colère. Il la soulève et elle marche coincée sur la paroi, sans issue, il lui saisit avec violence le poignet tout en lui baisant la main, embrasse ses pieds et la traîne par terre, elle se met le poignard au cou, en signe de défi, puis donne des signes de lassitude, et il la poignarde au flanc, lui aussi, pour en finir. Il recompose le corps, les bras en croix, puis il se rend, mimant la suffocation, tandis que retentit le tocsin et la habanera à l'accordéon, comme un adagio de tango, et le juge ajoute une note à son dossier, avant de le refermer définitivement.

Les citations intertextuelles, notamment de la *Carmen* de Roland Petit, peut-être hommage volontaire dans le soixante-dixième anniversaire de sa création, ne font qu'enrichir cette chorégraphie extrêmement dynamique. Pas de prédestination ici, mais plutôt une histoire d'amour qui finit sur ce qu'on appellerait aujourd'hui une crise de couple.

Face à un Don José plus "gentil" et "humble"⁴⁰ que déchu, et profond dans ses sentiments, Carmen, moins impérieuse que décidée, moins rusée que futée, est une femme qui dispose librement d'elle-même,⁴¹ dans des relations multiples, soit par attraction soit par intérêt, mais auxquelles elle se dérobe toujours, et dont le fond sonore est bien souvent le thème de la liberté de Bizet. Tout au long du ballet, les deux semblent entretenir leur relation autant que possible, Carmen aussi, se fatiguant finalement de la possessivité de don José, qui n'arrive pas à accepter sa liberté, ni à envisager sa vie sans elle. Ce *continuum* narratif se traduit dans un réglage des pas très fluide, les corps se lient et se délient accueillant les représentations de l'envoûtement autant que celles de la tauromachie, et les voltigements surtout sont privilégiés, y compris les roues tracées par le corps de Carmen, prise à la taille par ses partenaires.

Parmi ces adaptations spectaculaires, une place à part doit être réservée au *ballet flamenco* d'Antonio Gades, résultat de la collaboration avec Carlos Saura pour le film, qui ramène Carmen à ses origines espagnoles, à la danse comme culture, qui exprime "the soul of a people [...] through the body" (Gades 2008, 42), et à l'ancrage au sol du *tacoeo* (Monti 2010, 88). La première représentation se tient toutefois en France, où tout avait commencé, le 17 mai 1983, au Théâtre de Paris, avec le même Gades et Cristina Hoyos.⁴²

Gades vise à une purification du flamenco, pour refonder "une mathématique des pas, une logique des jambes, des bras et des mains" (Rey 1984, 48). La musique de Bizet alterne avec la musique populaire espagnole, les guitaristes et les *cantaoras* sur scène, et des chants flamenco dont *Verde que te quiero verde*, de José Ortega Heredia et Federico

³⁹ Ce qui ressemble à une 'crase' entre une possible fuite de Carmen, espérée ou rêvée en quelque sorte par don José, mais qui ne se réalise pas, et le voyage vers la "gorge solitaire" (Mérimée 1996, 125) du dénouement.

⁴⁰ Selon les propres mots de son interprète, Ramasar, au début de l'enregistrement: <https://www.raiply.it/video/2019/03/Balletto---Carmen-1ef615a7-de9b-4de1-be5a-4baecca6d591.html>

⁴¹ Une de ces "femmes fortes qui n'ont rien perdu de leur féminité, de leur charme et de leur dévouement," comme le dit Reboul (1999, 183) de l'héroïne de la nouvelle.

⁴² Le ballet sera aussi représenté au 22^e Festival di Spoleto, en 1984.

García Lorca, qui revient comme un *Leitmotiv* funèbre. Sauf pour Carmen, en robe rouge, essentielle, et la fleur dans les cheveux, pour le reste aucune recherche dans les costumes ni dans les décors d'Antonio Saura. Il s'agit de théâtre dans le théâtre, le chorégraphe s'identifiant avec don José et dirigeant au début la classe pour la répétition⁴³ qui constitue le spectacle,⁴⁴ tandis que Carmen sera "la Bailarina más intensa y impetuosa de la compañía" (Ottolenghi 2008, 76).

Quatre sont les personnages principaux, Carmen, don José, le mari, le toréador, sur le fond d'une collectivité qui inclut les vieilles gloires de la compagnie. La dispute avec la cigarière est une compétition de beauté et d'habileté dans la danse, exaltée par le personnel féminin du ballet, partagé entre l'une et l'autre, et le taconeo reproduit, dans une savante alternance entre musique et silence, l'arrivée des militaires. Les tissus sont aussi mis à contribution, et Carmen charme Don José en l'entourant avec son *mantón de manila*. La dégradation se passe devant à une structure formée de trois miroirs, qui sera aussi la prison de don José, qui serre des barreaux imaginaires avec les mains, les miroirs favorisant son retour sur lui-même, sur solo de guitare. L'image ensorcelante de Carmen, longue mantille et grand éventail noirs, le fascine et prélude au pas de deux dans la chambre, sur le fond de la habanera chantée. Là, des gestes familiers sont consentis, comme les mains sur le visage ou les cheveux, et la séguedille est substituée par la *fiesta per buléria* (Simonari 2008, 194), autre moment choral, où place est faite à la parodie des clichés⁴⁵ d'une corrida joyeuse et comique, sur la musique des couplets, "Toréador en garde, / [...] l'amour t'attend," de l'opéra (II, 2).

L'entrée du mari impose une confrontation de trois types de virilité, lui comme propriétaire, qui saisit la main de sa femme pour la retenir, le toréador autoréférentiel dans sa vantardise, don José affaibli par sa jalousie. Celui-ci tue finalement le mari sur un prétexte pendant le jeu des cartes, et Carmen, indifférente, jette l'alliance, comme l'avait fait son homonyme de la nouvelle avec l'anneau de Don José, et s'en va avec lui, tandis que le chœur souligne que "el amor es como el fuego cuando rompe:" pas de tabac ici, mais l'incendie de l'amour. Des danses de couple sont insérées: le *paso doble* tiré de *El Gato Montès* de Manuel Penella permet au toréro d'inviter Carmen à danser, aiguissant le dépit de don José qui les sépare. Elle a le temps de montrer son agacement et s'unit à la danse collective, le corps de ballet n'agissant plus comme témoin, mais participant directement à l'action. Le dénouement réunit le trio devant les miroirs, qui ne sauraient ne pas être déformants, le toréador sur le fond, victorieux, recueillant les acclamations, un projecteur braqué sur lui. Le refrain de *Verde, te quiero verde*, présage de malheur, laisse la place au final de l'opéra,⁴⁶ que les danseurs illustrent intégralement, Carmen voulant passer, lui la frappant deux fois, comme dans la nouvelle. Là encore, après un dernier

⁴³ Ce qui explique également les longs moments de silence pour l'"adoubement" du toréro ou quand Carmen se 'déshabille' dans la chambre en déposant lentement sa mantille et son éventail.

⁴⁴ Le ballet élimine la double intrigue du film, qui met en abyme l'histoire d'amour d'un chorégraphe pour sa future Carmen.

⁴⁵ Un homme âgé se permettant d'imiter Carmen en agitant une vieille jupe, et un autre de caricaturer le toréador avec une vieille couverture poussiéreuse comme muleta, tandis qu'une femme s'évanouit pour l'émotion.

⁴⁶ Depuis "Non [...] tu n'iras pas! / Carmen, c'est moi que tu suivras!" à la fin.

embrassement, elle reste inerte à terre, le danseur l'adorant les mains vides, dans un contraste entre sa faiblesse et la voix puissante du ténor, mettant fin à la force et à la vitalité de la chorégraphie de Gades.

Où sont les séductrices d'antan?

Gades signe aussi les chorégraphies pour des reprises de l'opéra de Bizet, dont le film de Francesco Rosi en 1980, et d'autres transpositions exploitent les relations entre littérature, danse et cinéma, mettant à profit l'homophonie des langues. Jiří Kylián, avec *Car Men*, met en scène en 2006 les "seniors" du Nederlands Dans Theater 3, sur le fond d'une mine, dans "une *Carmen* style cinéma muet" (Guzzo Vaccarino 2019, 25), en noir et blanc, où la course de taureaux est une course de voitures, le taureau une voiture et le toréador une femme. La muleta est le châle qui couvre sa robe du soir, et des morceaux endiablés de Bizet accompagnent une chorégraphie qui va au fond de l'humour dans la séduction et des possibilités anaphoriques des mouvements. Six ans avant, Matthew Bourne avait représenté *Car Man*, histoire de corps, de sexe et de violence là aussi d'étrangers de l'intérieur, d'italo-américains, les danses du rock-and-roll renouvelant la *Carmen suite* de Chtchedrine, entre les voitures du *drive-in* et des parties en noir et blanc du temps jadis.

Beaucoup sont les créations qui exploitent à un niveau socio-politique les rapports de force et les figures de la contestation inscrits dans la nouvelle. À Chicago, en 1939, Ruth Page et Bentley Stone avaient déjà situé *Guns and castanets* à l'époque de la guerre civile espagnole, don José étant un officier franquiste, Escamillo un aviateur rebelle, et Carmen une sympathisante républicaine, ingénue et dépassée par la situation (Le Moal 2008, 501). John Cranko, dans sa *Carmen* créée à Stuttgart en 1971, avec Marcia Haydée, exalte le désir de liberté de deux êtres "en marge de la société," l'héroïne devenant finalement une "femme du monde" et don José un "hors-la-loi" (501). Broadway accueille en 1943 le musical *Carmen Jones*, déplaçant l'action entre industrie de guerre et boxe et cherchant, avec Duke Ellington, à "'jazz-up' Bizet's musical score" (Atanasoski 2014, 100). Il sera repris ensuite en film par Otto Preminger qui en 1954 interroge, avec un "all-black-cast" (88), la réalité des relations raciales pendant la guerre froide, tandis qu'en 1980 Jean-Luc Godard situe *Prénom Carmen* à l'époque du terrorisme extraparlémentaire et à Paris, non plus sur la musique de Bizet, mais sur des *Quatuors* de Beethoven, comme partie de sa trilogie du sublime (Béra 2019, 55).

Quant à *Salomé*, elle rentre en 1934 dans les performances du Lester Horton Dance Group (Di Tondo *et al.* 2019, 305) aux USA, tandis que Lifar se cimente avec le mythe en 1946 en reprenant Strauss, avec les Ballets de Monte-Carlo et les costumes très suggestifs d'Yves Brayer. Béjart, après *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* de 1970, à l'Opéra-Comique, sur "un montage de chants d'oiseaux" (Livio 2004, 246) comme bande sonore, renvoyant à Wilde, en fait en 1986 une danse d'homme, avec un solo de Patrick Dupond avec jupe longue tournoyante, un éventail doré représentant le plateau

avec une tête imaginaire, qu'il feint d'embrasser. Toujours en France, Marceline Lartigue convoque Salomé tout en creusant sa propre relation avec son art, dans *Tabou*, en 1993:⁴⁷ sur la musique de Michèle Bokanowski, elle "invente un rituel où le corps dans sa plénitude entretient des rapports complexes avec la danse qu'il produit et qui le consume" (Vernay 1995). Tandis qu'en Italie, en 1993 et encore tout récemment,⁴⁸ l'*Erodiade – Fame di vento* de Julie Ann Anzilotti, depuis Mallarmé, sur une musique qui inclut entre autres des extraits d'Hindemith et une voix récitante, revient sur l'intériorité de la danseuse et son exigence de rachat.

Ce ne sont que quelques cas affichant la richesse d'inspiration et le pouvoir de contagion de ces deux figures, si différentes mais à partir desquelles on peut envisager quelques questionnements communs sur le passage d'un art à l'autre, d'une écriture à l'autre, et sur l'intertextualité chorégraphique.

Sur le fond de cet Orient d'où on est parti, qui s'étendait au XIX^e siècle de la Palestine à l'Espagne, et de l'inscription de la danse dans les textes littéraires qu'on a vus, ces chorégraphies contournent les danses de caractères du ballet classique, le tambour de basque ou les poncifs de la danse du ventre pour réinventer une "esthétique du divers" (Segalen 2007, 31), en inscrivant directement l'action dans des décors essentiels et symboliques, les costumes comme hiéroglyphes d'un ailleurs et d'une altérité aisés à décrypter mais qui ajoutent sens.

Même si certes, les voiles tombants de Salomé, les guêpières et les cheveux courts de Zizi qui la transforment en une "Colette qui écrirait avec les jambes" (Petit 1993, 50), ou les jupes du flamenco complétant l'intentionnalité du mouvement, ne font que souligner la connivence de la femme, de la nudité et du tissu dans la séduction.

C'est bien là le mot-clé, qui va de pair avec celui de désir, de sexualité et de genre, visant premièrement le concept de féminité. Signalé par la fleur, de lotus, de jasmin, ou de cassie, ou par la poétique des couleurs — de la blancheur virginale, lunaire ou funèbre au rouge du sang ou des flammes de l'amour — qu'on a vue, celui-ci subit une évolution évidente au niveau diachronique, et entraîne une réflexion également autour de la figure de la femme fatale et de la danseuse.

Qui dit femme fatale, dit une nouvelle Ève tentatrice, à la "féminité perverse et bien consciente de ses charmes" (Eidenbenz 2003, 6) et qui, dans le cas de Salomé, demeurée "mystérieuse et pâmée, dans les brouillards lointains des siècles" (Huysmans 1996, 144), revient pour solliciter la pulsion scopique du public, et personnifier l'"anxiété culturelle" (Suquet 2012, 274) à l'égard de la sexualité féminine.

Mais il ne s'agit pas seulement d'érographie. "Rose cruelle [...] qu'un sang farouche et radieux arrose" (Mallarmé 1992, 12), Salomé personnifie l'"entrelacement transgressif entre les dimensions du sacré et de la sexualité" (Suquet 2012, 271), face à une prédestination impénétrable, dans une dimension eschatologique et messianique beaucoup plus ample que la simple fatalité. Et si "la réalité de la Femme Fatale, c'est

⁴⁷ Repris également du 23 au 26 mars 1995, au Centre Pompidou à Paris (Vernay, 1995).

⁴⁸ Pour TorinoDanza en 2018, dans le cadre du MITO, et à l'occasion d'un Colloque à l'université de Turin. <https://www.youtube.com/watch?v=P698r-Wcr6Y>

l'histoire du traitement d'un concept par des artistes, et celle de la réception de leurs œuvres par le public" (Grandordy 2013, 75), Salomé en danse interpelle tout d'abord la relation entre créature, créatrice et interprète.

Femme seule, qui cherche à faire face à une destinée qui la dépasse, création masculine mais souvent objet d'élaborations chorégraphiques de femmes, entre suite de numéros spectaculaires et approfondissements psychologiques, elle appelle premièrement une interrogation de genre: est-ce que les femmes auraient tendance à "édulcorer la charge sexuelle" (Suquet 2012, 274), mais surtout résisteraient-elles, au fond, à incarner une femme fatale jusqu'à un crime où l'érotisme conduit au sacrilège? Dans la première *Salomé* de Fuller, le costume recouvert de roses blanches, comme on l'a vu, révélait une "chaste and frightened child," mais aussi une distanciation de l'Orient envers le Christianisme (Garelick, 2007, 95),⁴⁹ avec le problème complexe que représente la virginité dans le monde occidental. Dans les autres créations, c'est l'épouvante face à l'Holocauste, ou une introspection à apprendre, à la recherche de l'innocence perdue, appelant de toutes ses forces une catharsis, entre pitié et terreur, qui ne saurait renvoyer, comme chez Fuller, qu'à une *Tragédie*, justement.

Car l'autre dimension de Salomé est la relation à l'autorité, maternelle, religieuse et masculine: elle doit se confronter avec le pouvoir divin, le pouvoir politique mais aussi le pouvoir de l'homme tout court, pour qui elle, figure biblique et danseuse souvent confondues, surtout à la Décadence, est un objet, dirait-on aujourd'hui, de désir sexuel, à la portée de tout chantage sinon de harcèlement, victime de la vengeance ou de l'absence de sa mère et surtout de la concupiscence de son beau-père.

Emblème d'ambiguïtés multiples, entre la vision accablante et accusatrice de la "courtisane, pétrifiée" (Huysmans 1996, 149) face à *L'Apparition* de la Tête, dont les cheveux-serpents, comme on l'a vu, recourent ses propres ondulations lascives,⁵⁰ et sa dimension de "reptile / inviolé" (Mallarmé 1992, 32), Salomé entérine souvent une vision disphorique et angoissante de l'orientalisme. La rêverie ophidienne est d'ailleurs consubstantielle au concept de séduction, et dans *Carmen*, la rue du Serpent (Brunel 1999), avec toutes ses implications, depuis le "poison" de l'exergue à l'anneau jeté chez Mérimée, Bizet ou Gades, mène à des questions semblables, mais déclinées de façon bien différente.

Car si Salomé subit sa destinée, et cherche à en retrouver les raisons, Carmen veut se forger une destinée à elle, fût-ce dans la mort, qui s'avèrera d'ailleurs la seule possibilité d'émancipation. Et si les chorégraphies concernant Salomé relèvent plutôt d'une méta-danse, d'une danse d'interrogation sur les thèmes qu'on a cherché à énoncer, celle de

⁴⁹ V. la photo en Garelick 2007, 97.

⁵⁰ Sans oublier, dans l'imaginaire, la contiguïté avec la danse serpentine de Fuller, se produisant souvent au cabaret Eden, où elle "éveille ses serpents. En ondes lentes [...] De molles courbes rampent au corps de Loïe. [...] Les spirales s'étrécissent aux hanches de la charmeuse," comme des lianes. Puis "d'un geste, d'un vouloir de ses yeux, [elle] rompt les lianes oppressantes" ou "s'insinue [...] parmi les doux enrubannements des lianes apaisées" (Tardivaux 1892, cit. in Ducrey 1996, 493). L'article est précédent à la *Salomé*, mais témoigne de l'effet de ce type de danse.

Carmen est une danse d'affirmation, de soi, et d'un déterminisme en quelque sorte interne et frôlant la superstition.

La fatalité est omniprésente, liée à la figure de la gitane, capable d'interroger l'avenir par les cartes ou dans du marc de café (Mérimée 1996, 118), et de la sorcière, capable d'influencer cet avenir. Objet de toutes les craintes face à une possible prise de pouvoir féminin, à un lien plus étroit et obscur avec la nature, l'image de la sorcière a été d'ailleurs revendiquée et rachetée, comme on le sait, par les féministes, comme emblème d'une libre disposition de soi et de leurs corps par les femmes, d'un droit "au désir, au plaisir et à la vie" (Planté 2002, 5). Quant à la gitane, comme on l'avait vu dans les ballets du XIX^e siècle, elle est présente dans la société européenne, espagnole en particulier, et est une "étrangère de l'intérieur, tout comme la sensualité, c'est-à-dire la pulsion sexuelle qu'elle métaphorise" (Valentin 2011, 137). Cette pulsion, Carmen ne l'occulte pas. Son envoûtement est grave et exempt de coquetterie, comme celui de Salomé d'ailleurs, mais à la différence de celle-ci, sa séduction est délibérée, finalisée à un résultat immédiat, et plurielle.

D'ailleurs Carmen, "movente di ogni azione" et objet obsessionnel de tout discours (Fiorentino 1978, 112), n'existerait pas sans don José. Par rapport à la danse bien souvent en solo de Salomé, face à la Tête auréolée, *Carmen* ouvre sur les duos, les pas de deux. Ce qui exalte l'expression tant du *pathos* que de l'incantation, par les voltigements, lifts, tournolements et passes de cape innombrables, et, autre problème résolu des façons les plus diverses, la représentation, plus ou moins lyrique, de l'assouvissement amoureux. La rencontre avec le poignard, dans un élan dynamique, devient aussi une ultime étreinte, les dernières caresses, les derniers baisers soulignant une ambivalence entre agressivité et douceur, qui touche également Carmen.

Ses partenaires acquièrent visibilité dans les différentes transpositions, et une interrogation est également posée sur les facettes diverses de la virilité. Les pas de trois, omniprésents, recourent le "schéma triangulaire" (Goetz 2015, 27) de la nouvelle, le savant étant ici remplacé en quelque sorte par le toréador. Séducteur officiel depuis Bizet, 'star' presque toujours diminuée, caricaturée dans les chorégraphies, auxquelles ses mouvements traditionnels s'articulent toutefois en les enrichissant, il est quand même une figure reconnue, héritier d'une tradition de la tauromachie qui remonte à l'antiquité méditerranéenne, à la lutte de l'homme contre plus fort que lui, métaphorique en ce sens de la lutte de don José contre sa passion irrépressible, dont il est toujours vaincu. Les ballets gardent presque toujours une double entrée du toréador, comme une mise en abyme de la représentation, mais aussi comme une double rencontre entre les deux hommes, à l'image de celles entre le bandit et l'archéologue, avant le dénouement. Témoin de sa jalousie et de ses tourments — qu'il a certes contribué à provoquer, et donc sans la solidarité entre hommes qu'on a vue — face à la 'dégradation,' effective et morale, de don José, qui a perdu tout espoir de redresser sa vie, le toréador est l'homme qui réussit et qui, comme l'archéologue dans la nouvelle, est indemne de tout conflit intérieur ou social. Il est le représentant d'une légalité, d'une 'normalité' que don José n'a plus, et par

là-même, d'une supériorité,⁵¹ dans une dramatisation entre succès et échec bien soutenue par la musique.

Beaucoup plus nuancé est le cas de don José, dont les chorégraphes modernes étudient de plus en plus les faiblesses, mais aussi les 'raisons,' et si la Carmen de Ek "défie Don José de l'enfermer dans une société patriarcale" (*Programme* 2019, 21), chez Gades le ballet devient un geste autobiographique, un manifeste de chorégraphe: une Carmen "de caballero," vue par des yeux "intensos y tragicos" et vécue "en sus propias carnes" (Ottolenghi 2008, 76) par le créateur et le personnage masculin à la fois.

Et là, si la danse est traditionnellement signe d'harmonie, elle peut également reproduire la désharmonie, les mouvements désordonnés, en direction contraire, recoupant les déchirements de don José, la course pour fuir la réalité ou la pulsion de mort, les images du cercle et de l'encerclement soulignant l'obsession. Cette hantise passe de l'ensorcellement amoureux à l'exigence de possession exclusive de Carmen, qu'on a vue au moment de l'enterrement dans la nouvelle, et qui dicte les gestes de domination de don José dans les pas de deux et se manifeste dans les évolutions et l'occupation de l'espace dans les pas de trois.

D'un autre côté, si Carmen reste l'étoile, elle n'existerait pas non plus sans ses compagnons les brigands, objet d'intérêt⁵² et emblème, comme elle, d'une mise en discussion des règles et surtout de l'autorité. Les gendarmes, comme on l'a vu, profitent des symétries du corps de ballet, en exaltant la composante masculine, mais font aussi l'objet d'une contestation du pouvoir militaire. Car il s'agit aussi d'une question de classe. Face à la distance aristocratique de la "princesse" Salomé, dans *Carmen* c'est le peuple qui est au-devant de la scène: Carmen est une ouvrière, la corrida une cérémonie collective, signe d'une culture participative, et la dimension communautaire inclut toutes les composantes de la société, y compris les inférieurs, les déçus, comme don José, les marginaux ou marginalisés, comme les gitans ou Carmen, ou les jeunes et les vieux danseurs, la pantomime flanquant le folklore et l'hispanité revisités.

La fable est alors utilisée pour un hymne tous azimuts, comme on vient de le voir, à la liberté politique et sociale, face aux dictatures⁵³ et aux conformismes, aussi bien artistiques que de *gender*. Car si le schéma 'transgression, crime et châtement'⁵⁴ est un schéma parallèle, tant pour Carmen que pour don José, la transgression et le crime ont une connotation différente, c'est banal de le dire, sexuelle pour la femme, d'honneur pour l'homme. Une parité est toutefois instituée dans le châtement, qui dans beaucoup de relectures constitue en quelque sorte un rachat, à la lumière d'une plus grande pénétration psychologique, l'évolution des mœurs amenant également une plus libre représentation et considération du désir et de la sexualité.

⁵¹ Telle une statue du commandeur, dans ses poses.

⁵² "J'étais bien aise de savoir ce que c'est qu'un brigand" (Mérimée 1996, 63), dit le savant, intrigué comme son auteur dans la troisième *Lettre d'Espagne*.

⁵³ S'il est vrai qu'on a pu voir dans la *Carmen* de Plissetskaïa une "possible critique du totalitarisme," "en butte à la censure sous l'ère Brejnev" (Laplace-Claverie 2011, 100), et dans la *Carmen* de Gades un symbole de liberté après la mort de Franco en 1975.

⁵⁴ En transformant légèrement celui de Rodriguez (2010, 75), "séduction, transgression et châtement."

Et la femme fatale, “fantasme européen” (Grandordy 2013, 71), de se transformer dans l'internationalisme de la danse, de se réhabiliter dans la critique littéraire⁵⁵ et de se refaçonner dans l'imaginaire collectif et singulier, dans des adaptations susceptibles de transcender les temps et les pays.

Du point de vue esthétique, un éloge baudelairien de la contrainte flanque cette liberté, dans une dialectique entre la reprise attendue des mythes, où des chorèmes comme *Leitmotive* recourent souvent les points forts de la narration, et les géométries, symétries, modulations et expérimentations de la création orchestrale.

L'intertextualité musicale est aussi à considérer, lorsque les chorégraphes reprennent les mêmes morceaux de Bizet pour commenter des moments différents de l'action, ce qui fait sens comme les divers emplois du lexique chorégraphique, par contre, sur les mêmes extraits. Du côté de Salomé, le choix de Strauss ou Hindemith signifie aussi le choix entre Wilde ou Mallarmé, sans oublier la recherche, dans les deux cas, d'autres points de repère géo-musicaux.

Les chorégraphes s'appliquent à interroger les ellipses, à combler les vides de l'histoire, mais il s'agit aussi de “demonstrate what human beings who interpret a state of mind through dance are feeling” (Gades 2008, 142). On assiste donc à une stratification de significations, à une danse-palimpseste qui ajoute, aux sources textuelles ou musicales, une ‘incorporation’ du métadiscours, et une interrogation sur les motivations du geste, social, émotionnel (Humphrey 1998, 126 et *passim*) ou même vocal, et sa “force imageante” (Bernard 2001, 129).

Pour *Carmen* comme pour *Salomé*, il s'agit alors d'une forêt de symboles simultanés, que traversent les dispositifs herméneutiques ainsi que la poétique de chaque chorégraphe, s'articulant sur la sensibilité de l'interprète, la relation entre l'artiste et son rôle. Au plaisir auditif et visuel la danse ajoute celui de la citation, de la variation et du décodage, sa capacité de peindre *et* la chose *et* l'effet qu'elle produit, entre la *Wirkung* imaginée par les créateurs et les créatrices et l'évolution de la réception immédiate du spectateur, qui la dépasse.

L'ailleurs et l'altérité déclenchent une dialectique entre même et autre, entre patrimoine biblique, culturel ou littéraire, et renouvellement continu, où le drame se résout en lignes de beauté. Et si l'image de la séductrice fatale change, ainsi que la “pensée poétique du féminin” (Reboul 1999, 180), et l'exotisme et la “*xeniteia*”⁵⁶ sont à portée de vidéo, ce qui reste, c'est la *neverending story* de la séduction réciproque entre les arts.

⁵⁵ C'est encore Reboul (1999, 187) qui souligne combien elle est “ferme et énergique, sans jamais cesser d'être femme.” Tandis que don José ne ferait aucun “effort pour entretenir vive la flamme de leur amour,” affirmation à nuancer, du moins pour les créations chorégraphiques les plus récentes.

⁵⁶ “L'étrangeté, le voyage,” selon Mérimée lui-même (Goetz 2015, 15).

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, G. 1986. *Les peintres cubistes*, Paris: Berg International.
- ATANASOSKI, N. 2014. "Cold War Carmen in US Racial Modernity." *Cinema Journal* 54/1 Fall: 88-111.
- AUCLAIR, M., VIDAL, P. (eds.). 2009. *Les ballets russes*. Paris: Bibliothèque Nationale.
- AUCLAIR, M. 2016. "Scène et modernité." In M. Auclair, S. Barbedette, S. Barsacq (eds.). *Bakst: des ballets russes à la haute couture*, 26-27. Paris: Opéra de Paris – Albin Michel.
- BANNERMAN, H. 2006. "A Dance of Transition: Martha Graham's *Herodiade* (1944)." *Dance Research* 24/1 Summer: 1-20.
- BARTHES, R. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Le Seuil.
- BAUDELAIRE, C. 1986. *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Paris: Classiques Garnier.
- BERA, T. 2019. "Carmen sans frontières." In Mats Ek. *Ballet de l'Opéra de Paris. Programme*, 52-57. Paris: Opéra de Paris.
- BERNARD, M. 2001. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse.
- BOIS, M. 1999. *La trilogie de Séville: Don Juan, Figaro, Carmen*. Paris: Marval.
- BRÈCQUE, J.-M. 1980. "Opéra-comique mais aussi tragédie." *L'Avant-scène Opéra* 26: 11-13
- BRUNEL, P. 1999. "Rue du Serpent." In A. Fonyi, (ed.). *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*, 137-148. Genève: Droz.
- CADIEU, M. 1974. "Introduction." In *Album du centenaire. Hommage à Bizet. 1838-1875. Soirée des Ballets de Marseille, Roland Petit. Programme*. Marseille: Les Ballets de Marseille.
- CAPPELLE, L. 2013. "Un classique éclectique." In *Ballet de l'Opéra. Roland Petit. Programme*, 28-29. Paris: Opéra de Paris.
- Carmen Gades. Veinticinco años. Twenty-five years. 1983-2008*. 2008. Madrid: Autor.
- CHRISTOUT, M.-F. 1995. *Le ballet occidental: naissance et métamorphoses, XVI^e-XX^e siècles*. Paris: Desjonquières.
- COHEN, S.J. (ed.). 1998. *International Encyclopedia of Dance*. New York, London: Oxford University Press (6 voll.).
- COLOMBO, L. 2009. "La 'muse cosmopolite': l'héroïne romantique et le rêve de la féminité dans les ballets orientaux," *Gautier et les arts de la danse. Bulletin de la société Théophile Gautier* 31: 225-244.
- . 2010. "Lignes mouvantes, corps éloquentes." In L. Colombo, S. Genetti (eds.). *Pas de mots. De la littérature à la danse*, 5-10. Paris: Hermann.
- COLOMBO, L., GENETTI, S. (eds.). 2010. *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*. Verona: Fiorini.
- CRAINE, D., MACKRELL, J. (eds.). 2010. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- D'ADAMO, A. 2002. *Mats Ek*. Palermo: L'Epos.
- DI TONDO, O., PAPPACENA, F., PONTREMOLI, A. 2019. *Histoire de la Danse et du Ballet*. Roma: Gremese.
- DUCREY, G. 1996. *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse*. Paris: Champion.
- EIDENBENZ, C. 2003. "Introduction." In H. Bieri Thomson, C. Eidenbenz (eds.). *Salomé: danse et décadence*, 6-7. Gingins-Paris: Fondation Neumann – Somogy.
- FIorentino, F. 1978. *I gendarmi e la macchia. L'esotismo nella narrativa di Mérimée*. Padova: Liviana.
- FLAUBERT, G. 1892. *Hérodias*. Paris: Ferroud.
- . 2009. *Hérodias*. In Id., *Trois contes*. Paris: Flammarion.
- FONYI, A. (ed.). 1999. *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*. Genève: Droz.
- FRÉTARD, D. (ed.). 1994. *Marceline Lartigue: Tabou*. Paris: Plume.
- GADES, A. 2008. "Our Carmen and the meaning of dance in my life." In *Carmen Gades. Veinticinco años. Twenty-five years. 1983-2008*, 141-146. Madrid: Autor.

- GARELICK, R.K. 2007. *Electric Salome: Loie Fuller's performance of modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- GAUTIER, T. 1995. *Écrits sur la danse*. Arles: Actes Sud.
- GOETZ, A. 2015. "Préface." In P. Mérimée, *Carmen*. Paris: Folioplus classique.
- GRANDORDY, B. 2013. *La femme fatale. Ses origines et sa parentèle dans la modernité*. Paris: L'Harmattan.
- GUILLOT, G. 1977. *Grammaire de la danse classique*. Paris: Hachette.
- GUZZO VACCARINO, E. 2019. "Jiří Kylián, le poète de la danse," *Ballet 2000 France*, 279: 22-27.
- HEIDELBERGER-DELABROY, A. 2019. "Sous le signe de l'ambivalence." In Mats Ek. *Ballet de l'Opéra de Paris. Programme*, 38-41. Paris: Opéra de Paris.
- HORMIGÓN, L. 2017. *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid: ADE.
- HUMIÈRES, R. d'. 1913. "La Tragédie de Salomé." In *Théâtre des Champs-Élysées... Saison russe 1913. Programme*, 13 juin 1913, [248-249].
- . 1924. *Théâtre II. Pièces orientales*. Paris: Mercure de France.
- HUMPHREY, D. 1998. *Construire la danse*. Paris: L'Harmattan.
- HUYSMANS, J.-K. 1996. *À rebours*. Paris, Gallimard.
- JEANMAIRE, Z. 2008. *Et le souvenir que je garde au cœur*. Paris: Éditions des Arènes-Bel Air Classiques.
- LAPLACE-CLAVERIE, H. 2001. *Écrire pour la danse: les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau, 1870-1914*. Paris: Champion.
- . 2006. "Bohémiennes de ballet au XIX^e siècle." In P. Auraix-Jonchière, G. Loubinoux (eds.). *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, 283-293. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.
- . 2011. "Carmen et les chorégraphes du XX^e siècle." *Cahiers Mérimée* 3: 99-107.
- LE MOAL, P. 2008. *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse.
- LIVIO, A. 2004. *Béjart*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- MALLARMÉ, S. 1992. *Poésies*. Paris: Gallimard.
- . 2003. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard.
- MANNONI, G. 1990. *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*. Paris: Hatier.
- MEILHAC, H., HALÉVY, L. 1875. *Carmen. Opéra-comique en quatre actes*. Paris: Lévy.
- MÉRIMÉE, P. 1996. *Carmen*. Paris: Librairie générale française.
- MONTI, S. 2010. "Flamenco e letteratura: Los Tarantos, una versione di Romeo e Giulietta." In L. Colombo, S. Genetti (eds.). *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, 83-100. Verona: Fiorini.
- MONTESQUIOU, R. de. 1909. "La danse des sept voiles." *Gil Blas* 4 septembre: 1.
- NIKULINA, A. 2019. "Maya Plisetskaya's *The Carmen-Suite*: Recovering a Hidden Repertoire." *Theatre Journal* 71/2: 191-209.
- OTTOLENGHI, V. 2008. "Carmen [1984]." In *Carmen Gades. Veinticinco años. Twenty-five years. 1983-2008*, 75-80. Madrid: Autor.
- PETIPA, M. 2010. *Memorie*. Roma: Gremese.
- PETIT, R. 1960. *Le ballet de Roland Petit tiré de l'Opéra-comique Carmen*. Paris: Éditions Coudens.
- . 1990. "Préface." In G. Mannoni. *Roland Petit, un chorégraphe et ses peintres*, 5. Paris: Hatier.
- . 1993. *J'ai dansé sur les flots*. Paris: Grasset.
- PLANTÉ, C. (ed.). 2002. *Sorcières et sorcelleries*. Lyon: PUL.
- POUILLAUDE, F. 2009. *Le désœuvrement chorégraphique*. Paris: Vrin.
- REBOUL, A.-M. 1999. "Carmen: la rêverie de Mérimée." In A. Fonyi (ed.). *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*, 179-189. Genève: Droz.
- REY, H.-F. 1984. "Alors vint Antonio Gades." In P. Lartigue. *Antonio Gades: le flamenco*, 47-49. Paris: Albin Michel/L'Avant-scène.
- RICHARD, J.-P. 1976. *Poésie et profondeur*. Paris: Le Seuil.
- RODENBACH, G. 1896. "Danseuses," *Le Figaro* 5 mai: 1.
- RODRIGUEZ, C. 2010. "L'émotion de la séduction: de Mérimée à Bizet, l'exemple de Carmen." *Cahiers Mérimée* 2: 75-97.

- SCHIFFERMÜLLER, I. 2010. "La 'danza senza nome.' *Elettra* di Hugo von Hofmannstahl." In L. Colombo, S. Genetti (eds.). *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, 229-244. Verona: Fiorini.
- SEGALEN, V. 2007. *Essai sur l'exotisme*. Paris: Le Livre de Poche.
- SIMONARI, R. 2008. "Bringing *Carmen* Back to Spain: Antonio Gades's Flamenco Dance in Carlos Saura's Choreofilm." *Dance Research* 26/2 Winter: 189-203.
- SINISI, S. 2011. *L'interprete totale. Ida Rubinštejn tra teatro e danza*. Torino: UTET Università.
- SOLLIER, J. de. 1980. "Carmen." *L'Avant-scène opéra* 26.
- STRICKER, R. 1999. *Georges Bizet*. Paris: Gallimard.
- SUQUET, A. 2012. *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Pantin: Centre national de la danse.
- TARDIVAUX, R. 1892. "Pittoresques. Danses." *L'Ermitage. Revue mensuelle de littérature* 5 Juillet/décembre: 298-300.
- TORRENT, C. 2017. "Hérodiade: d'une danseuse 'qui ne danse pas' au poème comme 'écriture corporelle.'" *Etudes Stéphane Mallarmé* 5: 125-151.
- VALENTIN, V. 2011. *L'art chorégraphique occidental, une fabrique du féminin. Essai d'anthropologie esthétique*. Paris: L'Harmattan.
- VERNAY, M.-C. 1995. "Lartigue, Miniaturiste du visage. *Portrait de Marjolaine, Figures et Tabou*." *Libération* 23 mars. https://next.liberation.fr/culture/1995/03/23/lartigue-miniaturiste-du-visage-portrait-de-marjolaine-figures-et-tabou_126064.
- VEROLI, P. 2009. *Loie Fuller*. Palermo: L'Epos.
- WILDE, O. 1907. *Salomé. Drame en un Acte*. Paris: Edition à petit nombre.

Vidéographie

Carmen 2003. A lyric drama in four acts by Georges Bizet; directed and produced for the stage by Franco Zeffirelli; orchestra, choir and corps de ballet of the Arena di Verona conducted by Alain Lombard; libretto by Henry Meilhac and Ludovic Halévy; Marina Domaschenko (Carmen), Maya Dashuk (Micaëla), Marco Berti (don José), Raymond Aceto (Escamillo). Rai Trade-TDK.

Roland Petit. 2005. *Le jeune homme et la mort. Carmen*. Ballet de l'Opéra National de Paris; Orchestra conductor Paul Connelly; Claire-Marie Osta (Carmen), Nicolas Le Riche (Don José), Guillaume Charlot (Escamillo). Opéra de Paris-TDK.

Zizi Jeanmarie Dances Roland Petit. *Carmen. Le Jeune Homme Et La Mort. La Croqueuse De Diamants*. With the participation of Rudolf Nureyev. Kultur 2008.

Sitographie

Carmen (opéra-comique de Bizet, Meilhac et Halévy). Arena di Verona. 2003.
<https://www.youtube.com/watch?v=VNZY2G9EEeI>

Carmen. Chor. Roland Petit.
<https://www.youtube.com/watch?v=g52wVLKPjFI>
Roland Petit, Zizi Jeanmaire (Extrait du film *Black Tights*, 1961).

Carmen. Chor. Alberto Alonso.
<https://www.youtube.com/watch?v=LKU8rWxw2zY>
Maïa Plissetskaïa (Carmen), Nikolai Fadeïtchev (José), Sergeï Radchenko (Toréro). Moscou, Théâtre Bolchoï. 1969.

<https://www.youtube.com/watch?v=yJlyGNitxz0>

Svetlana Zacharova (Carmen), Andreï Ouarov (José), Denis Matvienko (Toréro). Moscou. Théâtre Bolchoï. Création 2003.

Carmen. Chor. Mats Ek.

<https://www.youtube.com/watch?v=pwWoxj-rKRA>

Sylvie Guillem (Carmen), Massimo Murru (Don José), J. Cope (Escamillo). Royal Opera House. 2002.

Carmen. Chor. Antonio Gades.

<https://www.youtube.com/watch?v=IYu9rxWrESU>

Vanesa Vento (Carmen), Ángel Gil (Don José), Joaquín Mulero (mari), Jairo Rodríguez (Toréador). Teatro Real de Madrid. 2011.

Carmen. Chor. Jiří Bubeníček.

<https://www.raiplay.it/video/2019/03/Balletto---Carmen-1ef615a7-de9b-4de1-be5a-4baecca6d591.html>

Rebecca Bianchi (Carmen), Amar Ramasar (don José), Alessio Rezza (Lucas). Teatro dell'Opera di Roma. 2019.

Car Men. Chor. Jiří Kylián.

<https://www.youtube.com/watch?v=K1L9TbQtAMA>

<https://www.youtube.com/watch?v=NeJRhe7BsVI>

Car Man. Chor. Matthew Bourne.

<https://www.youtube.com/watch?v=NQpsMBidFBo>

Herodiade. Chor. Martha Graham.

<https://www.youtube.com/watch?v=Jhgo1Na-Qu0>

Martha Graham (Hérodiade), May O'Donnel (Suivante).

Salomé. Chor. Maurice Béjart.

<https://www.youtube.com/watch?v=XE4wE2ki4qw>

Patrick Dupond.

PERCORSI



PIERA GIOVANNA TORDELLA

DEGAS*L'altro volto della danza*

ABSTRACT: The essay will focus on Degas as ‘cruel’ painter, draftsman and sculptor of ballet dancers. In this essay, the Degas’s poetics, philosophy, aesthetic of dance are dealt with as a specific stage of European thought on art and poetry. In particular, they are analysed in the light of the theories developed in Europe in the second half of 19th century and in the first half of 20th century in relation with the art criticism, philosophy, literary criticism, visual thought. Degas was not a painter alone, but a sculptor, photographer, and poet. Late in his career, Degas turned to poetry as a new language for his artistic expression. Degas valued a multi-faceted form of art, as expression of the doctrine of Synaesthesia, which has been carefully examined and characterised from several vantage points. The creative efforts of the artist were the result of a conscious effort to search for means to revolutionise the philosophical-literary, the figurative thinking that dominated about classical dance. The essay deals with this specific aspect of Degas’s thought about dance, which can be also considered as medium of communication with social and political implications.

KEYWORDS: Degas; Aesthetic of dance; Realism; Huysmans; Revue Musicale.

Pour moi qui n’avais jamais été attiré que vers les tableaux de l’école hollandaise où je trouvais la satisfaction de mes besoins de réalité et de vie intime, ce fut une véritable possession (Huysmans 1883a, 127).

L’incontro inedito (1876) con il realismo sottilmente e non meno angosciosamente drammatico che di Degas innerva il mondo coreutico e non solo, amplifica e per taluni aspetti inasprisce la profondità e la densità del discrimine ‘politico’ e linguistico costantemente denunciato da Huysmans tra i pittori accolti annualmente nei Salons ufficiali e i Refusées (Impressionnistes e Indépendants) necessariamente obbligati a esporre in sedi private.

Les Impressionnistes, les Indépendants, ces artistes, de quelque nom qu’on les désigne, sont les seuls qui aient vraiment osé s’attaquer à l’existence contemporaine, les seuls qui aient tenté, comme les écrivains naturalistes, de mettre leurs personnages dans le milieu qui leur est naturel, les seuls, qu’ils fassent des danseuses comme M. Degas, *de pauvres gens* comme M. Raffaëlli, des bourgeois comme M. Caillebotte, des filles comme M. Manet, *des pourtours des Folies-Bergère* comme M. Forain, qui aient donné une vision particulière et très-nette du monde qu’ils voulaient peindre (Huysmans 1883b, 173).



Fig. 1. Edgar Degas, *La lezione di danza*, Washington, National Gallery, inv. 1995.54.6.

Nel confronto inevitabilmente immediato con la recensione al Salon del 1880, il commento dello stesso Huysmans alla quinta esposizione degli artisti indipendenti, allestita al numero 10 di rue des Pyramides, concreta sulla carta gli approdi di una ormai storicizzata incompatibilità, di uno sguardo altro sul mondo al quale Degas concorre non marginalmente con temi — vedi le danzatrici dell’Opéra — allora apparentemente alieni per contenuti e contorni a possibili sconfinamenti ideologici sottesi da una lingua di lì a poco non solo più figurativa. Elemento primo di raccordo tra esperienza fruitiva e traduzione scrittoria, l’aggettivo “lugubre”¹ compendia con stringente, epigrafica intensità e incisività, in tutta la propria latitudine semantica, il processo esegetico attraverso il quale Huysmans attua la ricezione soggettiva, l’elaborazione estetica di quella specifica transizione testimoniata, nell’aprile 1880, al suo ingresso sulla scena parigina, da una tela di Degas — *La lezione di danza*, circa il 1879 (Washington, National Gallery, inv. 1995.54.6; fig. 1) — cadenzata come raramente nel corpus concentrato sulla danza da uno sviluppo compositivo/narrativo risolto in senso univocamente orizzontale. La quinta esposizione degli artisti indipendenti, come è noto sotto più aspetti tormentata non solo da profonde divergenze e ormai da non più mascherate o mascherabili inconciliabilità teoriche e stilistiche tra i diciannove artisti che vi partecipano, acquista nei confronti di Degas, attraverso Huysmans, una valenza critica non transitoria che recupera la natura più profonda e totalizzante di un linguaggio — pittorico, disegnativo e grafico — destinato in Degas a coinvolgere non solo la dimensione rappresentativa coreutica. Una visione del mondo nutrita, più che da un realismo non circostanziato, da un determinismo positivista prossimo a Taine. Una ricerca analitica impietosamente oggettiva che Huysmans — ormai prossimo, in totale avversione al determinismo positivista, alla migrazione dal naturalismo zoliano al decadentismo estetizzante di *À rebours* (1884) — avrebbe potuto, più semplicemente ma meno sottilmente, aggettivare

¹ “Ce peintre [Degas] amateur de ballerines ne semble concéder qu’à contrecœur son attention à la scène. À l’aérien, au féérique, au lumineux dont elle est, de longue date, le lieu, sont substituées la pesanteur et l’obscurité d’une arrière-scène lugubre” (Ducrey 1996, 32).

come tragica. Ciò che invece egli acutamente non fece, riservando all'immagine giunta nel 1995 alla National Gallery di Washington per dono di Paul Mellon² — l'epiteto che più sobriamente e lapidariamente denota senso di oppressione, angoscia e tristezza.

Un autre de ses tableaux est lugubre. Dans l'immense pièce où l'on s'exerce, une femme git, la mâchoire dans ses poings, une statue de l'embêtement et de la fatigue, pendant qu'une camarade, les jupes de derrière bouffant sur le dossier de la chaise où elle est assise, regarde, abêtie, les groupes qui s'ébattent, au son d'un violon maigre (Huysmans 1883a, 129).

Espressione inequivoca di noia, fastidio (*embêtement*) e fatica, la danzatrice con il busto avvolto in uno scialle rosso nella sezione sinistra della piccola tela di Washington (33x88cm) appare cristallizzata nella stasi del corpo in parte celato dal taglio non convenzionale dell'immagine indotto dal punto di stazione non meno inusuale del pittore, e nell'immobilità della testa china, sostenuta dalla mano sinistra serrata. In ciò ad anticipare i pugni sui quali, con un gesto carico di rassegnata, repressa, ormai passiva insopportazione, appoggia il mento la ballerina al centro della tela oggi a Yale (*Prova di ballo*, Yale University Art Gallery, inv. 1952.43.1; fig. 2), analoga nella orizzontalità e nella stratificata variazione dei piani dell'assetto compositivo, ma cronologicamente dibattuta.



Fig. 2. Edgar Degas, *Prova di ballo*, Yale University Art Gallery, inv. 1952.43.1.

La cristallizzazione dell'attimo, la cattura di un gesto che ancora una volta “échappe au temps” per divenire simbolo di una quotidiana sopravvivenza a sé stessi, viene programmaticamente quanto genialmente concepita e suggerita da Degas nella progressione del suo percorso, stravolgendo il concetto arcaico della *facilitas difficilis* attraverso il richiamo alla logorante ripetitività gestuale delle danzatrici in fase di prova o di attesa. Una cristallizzazione, ancora, rispetto alla quale, sino al disincantamento decostruttivo operato da Giacomo Balla con le ricerche sulla dinamica del movimento

² Il Musée d'Orsay (RF 30013) ne conserva uno studio preliminare, *Danseuse assise sur une chaise, de trois quarts à droite*.

organico nell'ambito della poetica futurista, la cultura figurativa agisce con razionalizzata consapevolezza prima guardando, poi trascendendo e dunque disattendendo l'edificio filosofico diderotiano che nell'*Essai sur la peinture* aveva individuato nella scelta/sublimazione di un segmento temporale infinitesimale — vissuto o unicamente pensato o ancora metastoricamente immaginato — una tessera nodale nell'azione intellettuale di determinazione del contenuto iconico.³

E l'idea, ovvero l'*eidōs*, agisce ponendo dichiaratamente in primo piano il tema della noia, terreno di riflessione nella cultura europea come luogo legato all'emarginazione della dimensione sentimentale, alla sottrazione alle passioni, implicite nel ruolo guida esercitato dalla ragione nella coscienza filosofica illuministica (Voegelin 2005, 69-75). Già insita nell'accezione inclusiva del termine *embêtement*, la noia, relata alla danza definita "un travail mécanique pénible," viene nuovamente evocata da Huysmans, sempre in seno alla mostra del 1880, nel commento ad altra opera degasiana concepita per porre ancora in campo ciò che gli spettatori e "les abonnés de l'Opéra" non dovevano vedere né tantomeno percepire

l'ennui d'un travail mécanique pénible, le regard scrutant de la mère dont les espoirs s'aiguisent quand le corps de sa fille se décarcasse, l'indifférence des camarades pour des lassitudes qu'elles connaissent, sont accusés, notés avec une perspicacité d'analyste tout à la fois cruel et subtil (Huysmans, 1883a, 129).

E quando si torna in scena, anziché apparire "fleurs légères" come *Les vaines danseuses* di Paul Valéry (Valéry 1989, 70-71), le danzatrici riprendono, ancora secondo Huysmans — e il riferimento primo è la tela di Washington — "leurs dislocations de clowns," in attesa che un destino per lo più segnato da condizioni sociali tendenzialmente disagiati e da desideri inappagati di successo, trasformi le più in "ouvreuses, chiromanciennes ou marcheuses," dunque in maschere, chiromanti, se non, come nel caso di Marie van Goethem (la "petite danseuse de quatorze ans") e di altre, in prostitute.

Mais les voici maintenant qui reprennent leurs dislocations de clowns. Le repos est fini, la musique regrince, la torture des membres recommence [...] M. Degas, en attendant qu'elles deviennent ouvreuses, chiromanciennes ou marcheuses, les pique, toutes vives, devant la rampe, les attrape à la volée pendant qu'elles bondissent ou font la révérence des deux côtés, envoyant avec les mains des baisers au public (Huysmans 1883a, 129-130).

Huysmans, come è stato scritto di recente, "envisage les différentes *Danseuses* de Degas non comme des scènes figées, autonomes et juxtaposées, mais comme une succession de tableaux mettant en scène les mêmes personnages" (Jeannerod 2011, 348). Personaggi di una commedia umana di fronte alla quale, secondo Coquirot, "le

³ "Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre" (Diderot 1795, 68: cap. V, *Paragraphe sur la Composition, où j'espère que j'en parlerai*); Tordella 2012, 137.

déterminé misogyne⁴ qu'était Huysmans se détend [...] à son aise!" e induce "à fouiller les tares physiques de la femme, à la montrer batracienne et simiesque!" (Coquirot 1912, 81-82). Scimiesca, come già in Edmond de Goncourt.⁵

Da un punto di osservazione altro, la distanza siderale di approccio interpretativo amplifica proprio perché tale l'attenzione sull'analogia critica che approssima Huysmans a Charles Ephrussi, nota fonte di ispirazione accanto a Charles Haas per lo Swann proustiano, amico di Degas sino alla svolta antisemita dell'artista collegata allo scoppio dell'affare Dreyfus nel 1894.

Nel recensire la mostra di rue des Pyramides sulla *Gazette des Beaux-Arts*, della quale sarebbe divenuto proprietario nel 1885 e redattore capo dal 1894, Ephrussi richiama infatti, all'interno di una meditata, intersecata varietà di angolazioni esegetiche, la cifra clownesca delle danzatrici degasiane denunciata da Huysmans e declinata in pantomima da Paul Mantz.⁶ Una frequentazione critica e collezionistica, quella della poetica impressionista e della filosofia figurativa di Degas, costante in anni che vedono lo storico di Odessa eminentemente concentrato sullo studio dei disegni düreriani⁷ e al tempo stesso attore di una raccolta significativa (non solo numericamente) di dipinti impressionisti, nobilitata dalla restituzione letteraria di Jules Laforgue (1860-1887). Già suo segretario, allora e sino al 1886 a Berlino come lettore dell'imperatrice Augusta, scrivendo a Ephrussi il 6 dicembre 1881, il grande poeta e prosatore franco-uruguayano ne evoca infatti e descrive unicamente sul filo della memoria, con precisione chirurgica avvolta da/stemperata in una sorta di nostalgia contemplativa, la collezione di maestri impressionisti. Serrato l'elenco che coinvolge Pissarro, Sisley, Monet, Renoir, Berthe Morisot, Mary Cassat, Manet e anche un sempre più defilato e convintamente autoemarginato Degas, artefice di quelle che con acume critico pari alla lucidità mnemonica Laforgue definisce "les danseuses nerveuses."⁸ Intuizione non meno intrigante e profonda di quella che in *Propos de Peintre. De Ingres à Degas* — Proust

⁴ Circa la presunta misoginia degasiana, si veda Broude 1977.

⁵ Il riferimento è al passo nel quale, in visita il 13 febbraio 1874 allo studio di Degas, di fronte alle *Danseuses* Edmond de Goncourt sottolinea "le gracieux tortillage des mouvements et des gestes de ces petites filles-singes" (De Goncourt 1891, 111).

⁶ "Malheureusement M. Degas, qui a eu une première manière florentine, et qui a toujours cherché le caractère, a une tendance à tomber dans le caricatural. Ce qui reste vrai chez lui, c'est la pantomime, et aussi la lumière. La vue d'une longue galerie profonde où des fillettes en robe de gaze s'exercent aux difficultés de la danse académique est enveloppée d'une atmosphère transparente et fine" (Mantz 1880, 3).

⁷ Il volume *Albert Dürer et ses dessins* viene infatti edito a Parigi nel 1882. Si veda anche Tordella 2016, 104-105.

⁸ "Chaque ligne de votre beau livre me rappellerait tant de souvenirs! Surtout les heures passées à travailler seuls dans votre chambre où éclatait la note d'un fauteuil jaune. Et les impressionnistes! Deux éventails de Pissarro bâtis solidement par petites touches patientes. De Sisley, la Seine avec poteaux télégraphiques et ciel de printemps. Ou une berge des environs de Paris avec un voyou bucolisant par les sentiers. Et les pommiers en fleurs escaladant une colline de Monet. Et la sauvageonne ébouriffée de Renoir, et de Berthe Morisot un sous-bois profond et frais, une femme assise, son enfant, un chien noir, un filet à papillons. Et encore de Morisot une bonne avec son enfant, bleu, vert, rose, blanc, soleil. Et de Renoir encore, la parisienne aux lèvres rouges en jersey bleu. Et cette très capricieuse femme au manchon, une rose laque, à la boutonnière, dans un fond spirituellement fouetté de neige. Et la danseuse de Mary Cassatt, en jaune, vert, blond, roux, fauteuils rouges, nu des épaules. Et les danseuses nerveuses de Degas, et le Duranty de Degas et le Polichinelle de Manet avec les vers de Banville!" (Dufour 1904, 2 nota).

prefatore — guida Jacques-Émile Blanche a designare *cruel* il disegno di chi, Degas, ne fu maestro e amico (Blanche 1919, 294). L'immagine fotografica che nel dicembre 1895 vede ancora Degas immortalare sé stesso accanto a Jules Antoine Taschereau e a Blanche appoggiato allo schienale della sua poltrona, apre a un contesto privato, a un legame non ordinario con il ritrattista, critico e scrittore, parte dell'universo proustiano⁹ condiviso da Ephrussi. Al quale, dalle pagine della *Gazette des Beaux-Arts* si deve, in una condizione intellettuale ancora densa di istanze classicistiche, la radicalizzazione di un confronto oppositivo tra la fascinazione intellettuale, l'estatico rapimento nei confronti di un'architettura linguistica viziata da "une perspective souvent fantaisiste" e tuttavia di superiore eleganza nella caleidoscopica interazione di qualità cromatiche, valori di tono, variazioni sospese di luci e ombre, audacia di scorcio, "force étonnante de dessin,"¹⁰ e la sgradevole gravidanza realistica di quella "laideur des figures" che accomuna "petites danseuses, grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables, repoussants." Danzatrici ammorbrate da "attitudes disgracieuses," "vulgarités voulues," a materializzare gli esiti di un'azione analitica sistematicamente attesa e analogamente governata, in modo solo apparentemente contraddittorio, dal concetto metatemporale di "observation spirituelle."

[...] il [Degas] choisit des types de petites danseuses, grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables, repoussants; il leur donne des mouvements sans harmonie, et, sur ce sujet bizarre, il répand un fin coloris, une lumière délicate qui caresse le plancher et le décor; la valeur des tons est d'une justesse étonnante, qui met chaque chose à son plan, malgré une perspective souvent fantaisiste; l'atmosphère artificielle du théâtre n'a jamais été plus savamment rendue; jamais on n'a mieux fait frissonner les jupes vaporeuses et légères du corps de ballet; le peintre reste distingué dans la laideur des figures. [...] Dans l'*Examen de danse*¹¹ et dans les *Deux Danseuses* (car M. Degas a une prédilection connue pour les sujets chorégraphiques), quelles attitudes disgracieuses, quels membres anguleux et disloqués se déhanchant avec des mouvements de clown qui n'a jamais songé que Terpsichore est une Muse! Une danseuse, surtout, se frotte les jambes comme ferait un masseur de quelque hammam.¹² En dépit de ces vulgarités voulues, il faut bien louer une hardiesse de raccourcis, une force étonnante de dessin dans ces bras tendus et dans ces mains même si peu indiquées; une observation spirituelle, dirigée uniformément sur les misères intimes des prêtresses de l'art harmonieux de la danse (Ephrussi 1880, 486-487).

Una intenzionalità analitica, risolta secondo Ephrussi in una chiave eminentemente spirituale, che conduce Degas — "le plus personnelle, le plus térébrant" tra gli artisti

⁹ Autore nel 1892 — anno successivo al loro primo incontro a Trouville — del più celebre ritratto di Proust (oggi Musée d'Orsay), cui seguì nel 1897 l'immagine ora conservata a Ginevra, al Musée du Petit Palais.

¹⁰ Non privo di interesse il paragone con ciò che scrive Huysmans ancora nella recensione alla mostra del 1880. "Aucun peintre, depuis Delacroix qu'il a étudié longuement et qui est son véritable maître, n'a compris, comme M. Degas, le mariage et l'adultère des couleurs; aucun actuellement n'a un dessin aussi précis, et aussi large, une fleur de coloris aussi délicate; [...]." Huysmans 1883a, 135.

¹¹ Denver Art Museum, inv. 1941.6.

¹² Riferimento specifico alla figura di sinistra della tela con le *Deux danseuses*, al numero 41 del catalogo espositivo del 1880. Il pastello è attualmente conservato al Shelburn Museum per dono dell'Electra Havemeyer Webb Fund, Inc. 1972-69.6.

francesi (così ancora Huysmans in *Certains*: Huysmans 1894, 22) — a individuare e a smascherare in profondità “les misères intimes des prêtresses de l’art harmonieux de la danse,” rispecchiate da quei tratti somatici “désagréables, repoussants” enfaticizzati dalla trasposizione plastica. Paradigma indiscusso e indiscutibile di tale processo traduttivo, la drammatizzazione in scultura del tipo della danzatrice adolescente che, nel restituire le sembianze di Marie van Goethem, giunge in occasione della sesta esposizione degli artisti indipendenti (1881) a snidare i rari, autentici esegeti anche in senso ammirativo di Degas per il quale Odilon Redon avrebbe messo in campo il principio di indipendenza.¹³ Tra quelli, ancora Ephrussi, artefice di una recensione non firmata ma unicamente siglata, apparsa a puntate su *La Chronique des Arts et de la Curiosité*¹⁴ supplemento settimanale della *Gazette des Beaux-Arts* costantemente presieduta dalla convinzione principe di chi ne fu tra i fondatori e primo caporedattore, Charles Blanc. Ovvero che il fine dell’arte sia estraneo a processi mimetici fedelmente attuati ed esattamente ritradotti (tra quelli la fotografia).¹⁵

Un convincimento che, anche nell’implicare la dimensione fotografica, assimila Blanc a Hippolyte Taine (vedi la sezione terza della parte prima, *De la nature de l’œuvre d’art*, nella *Philosophie de l’art*, archetipo dell’estetica positivista ispirato alle idee di Auguste Comte),¹⁶ inoltre ricordato in questa sede, benché non direttamente coinvolto in versanti critici degasiani, per la presa di posizione notoriamente estrema contro il balletto,¹⁷ chiave di lettura non meno problematicamente intensa di quegli stessi versanti. Impegnato nella stesura delle *Origines de la France contemporaine* (3 voll., 1876-1894) e da breve tempo membro dell’Académie Française, nell’anno, il 1881, della sesta esposizione degli artisti indipendenti nutrita dallo scandalo suscitato dalla *Petite danseuse de quatorze ans*, Taine pubblica la *Philosophie de l’art*, silloge complessiva¹⁸ delle lezioni di estetica e storia dell’arte tenute tra il 1864 e il 1869 all’École des Beaux-Arts. Lezioni che ne videro tra gli allievi Jules Laforgue,¹⁹ in anni scanditi dalla pubblicazione delle *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge* (1867). Là dove Graindorge, alias Taine, spettatore all’Opéra, lancia un *j’accuse* violento (“Le ballet est ignoble”), per toni, contenuti e implicazioni. In scena, quella sera l’*Alceste* di Christoph

¹³ “C’est un réaliste. [...] c’est sur lui que se discutera toujours le principe de l’indépendance; [...]” Redon 1922, 93 (10 marzo 1889).

¹⁴ “Ce n’est point là, certes, la Terpsichore aux lignes classiques, c’est le rat d’opéra dans son expression moderne, apprenant son métier, avec toute sa nature et son stock de mauvais instincts et de penchants vicieux. [...] Voilà vraiment une tentative nouvelle, un essai de réalisme en sculpture. Un artiste vulgaire eût fait de cette danseuse une poupée, M. Degas en a fait une œuvre de forte saveur, de science exacte, sous en forme vraiment originale” ([Ephrussi] 1881, 127).

¹⁵ “Toutefois il appartient au peintre d’idéaler le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l’âme humaine, et la preuve que la seule fidélité de l’imitation n’y suffirait point, c’est que, si l’instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu’il saisit les formes, il produirait une certaine vue d’un certain pays, mais ne produirait point cette œuvre d’art qui est le *paysage*” (Blanc 1886, 246).

¹⁶ Taine 1895, I, 26-29 (*De la nature de l’œuvre d’art*, III). Si veda anche Marlais 1992, 33.

¹⁷ Tema variamente affrontato in collegamento a Degas. Si veda, tra altri contributi, Thomson 1995, 34-35.

¹⁸ Già progressivamente pubblicate dal 1865.

¹⁹ Destinato nella fase berlinese a ripensarne e stigmatizzarne l’impianto filosofico (Dufour 1904, 2).

Willibald Gluck per la prima volta rappresentata al Burgtheater di Vienna il 26 dicembre 1767 su libretto di Ranieri de' Calzabigi, e, dopo il trasferimento di Gluck a Parigi, andata in scena il 23 aprile 1776 con libretto francese di Marie-François-Louis Gand-Leblanc du Rollet tratto da Calzabigi. Variata rispetto alla versione viennese con sottrazioni e addenda in ossequio alle consuetudini teatrali parigine, l'*Alceste* apparve ampliata dall'introduzione di due balletti in più tempi; in inizio di secondo e in conclusione di terzo e ultimo atto. Due gli allestimenti dell'*Alceste* andati in scena all'Opéra sotto la direzione artistica di Hector Berlioz²⁰ in prima rappresentazione il 21 ottobre 1861 e il 12 ottobre 1866 (Weber 2012). Anno in cui, dopo il minore successo riscosso dalla prima ripresa berlioziana dall'*Alceste* rispetto a quella trionfale dell'*Orfeo ed Euridice* al Théâtre Lyrique (1859), i balletti introdotti da Gluck a Parigi furono integrati da danze di maniera a maggiore soddisfacimento del pubblico, ma, evidentemente, a detrimento filologico dello spettacolo e non solo.

Le ballet est ignoble. C'est une exposition de filles à vendre. Elles ont les gestes et les basses petites minauderies de l'emploi, la fadeur voluptueuse et voulue. Il n'y a pas dix pour cent dans un ballet de beauté vraie. Tout est provocation comme sur un trottoir; les jambes en maillot rose se montrent jusqu'aux hanches: l'attitude est celle des danseuses de corde; avec leurs vilaines pattes de grenouille moderne, avec leurs bras filamenteux d'araignée, avec leurs ronds de jambe qui sentent l'école du saltimbanque, elles s'imaginent représenter les nobles processions de la Grèce antique (Taine 1867, 13).

Pochi anni dopo, in abito di poeta, sarà lo stesso Degas — “[qui] avait déjà si implacablement rendu la déchéance de la mercenaire abêtie par de mécaniques ébats et de monotones sauts” (Huysmans 1894, 23) — a evocare, analogamente a Taine, l'immagine della danzatrice sgraziata come rana salterina (Tilby 1996, 101 nota 32) nel verso conclusivo della seconda terzina del penultimo (*Petite danseuse; Poème*, circa il 1888-1890) degli otto sonetti (*Sonnets par Degas*) dati alle stampe nel 1914 in venti esemplari per i tipi Alexis Rouart.²¹ Quattordici, come nella più antica tradizione, i versi alessandrini francesi. Altresì consueta la sequenza di due quartine e due terzine.

D'un rien, comme toujours, cesse le beau mystère.
Elle retire trop les jambes en sautant,
C'est un saut de grenouille aux mares de Cythère.
(Variante; Elle saute en grenouille et je sors de colère).

²⁰ “Les danses gracieuses ont été dessinées par M. Petipa. M. Cormon a su vaincre avec un rare bonheur les difficultés de la mise en scène. Tout y est réglé avec une intelligence parfaite des exigences de la musique, dont les metteurs en scène ne tiennent pas compte ordinairement, et avec un grand goût de l'antique. C'est la première fois que l'on voit à l'Opéra des démons et des ombres assez ingénieusement costumés et groupés pour paraître fantastiques et non ridicules” (Berlioz 1862, 210).

²¹ Esponenzialmente maggiore la diffusione dei sonetti degasiani conosciuta dall'edizione La Jeune Parque del 1946. Tra i contributi recenti su Degas poeta, Hobbs 2012; Vanrenterghem 2014.

Quanto concorre a presupporre le ragioni del rifiuto a illustrare il primo saggio dedicato da Mallarmé alla danza (*Ballets*, 1886) assunta a metafora della scrittura. Ciò che al tempo stesso contribuisce a decrittare il terreno anche cronologico nel quale in Degas sembra trovare genesi l'idea di una propria lingua poetica accompagnata negli anni da un graduale processo di rilettura critica e di apparente accostamento all'estetica mallarmeana.

In Mallarmé's aesthetic, [...] the language of dance does not express the narrative of the dancer's daily life and physical hardships, as illustrated by Degas in many of his early ballet paintings, but rather seeks to symbolize a universal state of being for the viewer. [...] When he was first asked to illustrate 'Ballets' in 1888 Degas may not have understood or appreciated Mallarmé's vague, strange, and seemingly arbitrary aesthetic. However, by 1895 his art reveals that he certainly did (Bixenstine Safford 1993, 424).²²

A distanza di qualche anno dalla morte di Degas, il quarto sonetto dell'edizione Rouart ricompare sulla *Revue Musicale* diretta da Henry Prunières (Lavoie 2009, 769-770). E in quel numero speciale — *Le ballet au XIX^e siècle* (1 dicembre 1921) — introdotto da *L'Âme et la danse* di Paul Valéry (Schneider 2015, 168-169), in una sorta di preludio a *Degas Danse Dessin* (1936) dove il testo interagisce strutturalmente con traduzioni da disegni di Degas,²³ *La Danseuse* segue il dialogo valeriano intessuto tra Socrate, Fedro e il medico Erissimaco, a sua volta introdotto da una xilografia originale di Démétrios Galanis e accompagnato da tre *Mouvements de danse* di Joseph Bernard, i cui acquarelli, trasposti su matrice in rilievo da Jacques Beltrand, ne cadenzano l'edizione lionese del 1932. Tema non banale, pressoché del tutto emarginato dagli studi contemporanei, la rivisitazione otto e novecentesca della tecnica xilografica ampiamente frequentata, indagata e diffusa da Pierre Gusman (1862-1941), fondatore nel 1911 della *Société de la gravure sur bois originale* (SGBO),²⁴ interseca anche il territorio coreutico in una tuttavia non sottile incongruenza stilistica. Esito della resistenza materica opposta dalle matrici lignee allo scavo con coltelli e sgorbie e della successiva restituzione traduttiva su carta, come in un'immagine in negativo, delle superfici risparmiare, la specificità di quell'architettura segnica contraddice infatti la libertà del gesto calcografico (in particolare dell'acquafortista) e, in esponenziale amplificazione, la eterea leggerezza, la flessuosa morbidezza, la costruita, artificiale naturalezza, lo svolgimento dinamico del gesto coreutico.

²² "Although other factors, including his failing eyesight and the technical experiments he engaged in with pastel, may have played a role in determining the appearance of his late works, Degas's own statements should convince us that his changed artistic directions were also the product of thoughtful deliberations and insightful choices inspired by the dance aesthetic of Mallarmé" (Bixenstine Safford 1993, 427).

²³ Per la versione italiana dovuta a Maria Teresa Giaveri, si veda Valéry 2014, 809-894.

²⁴ Circa la specifica situazione francese, si veda Gusman 1929.

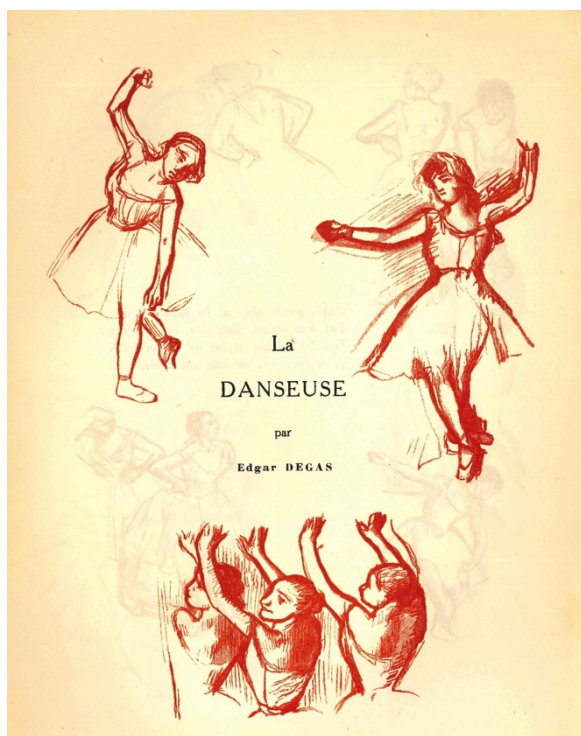


Fig. 3. Georges Aubert (da Edgar Degas), *Revue Musicale*, 1 dicembre 1921, p. 33.

Tredici — evinte da disegni, pastelli e dipinti di Degas — le immagini di danzatrici a complemento del suo stesso sonetto tradotte per la *Revue Musicale* da Georges Aubert (fig. 3) secondo il procedimento definito in francese *gravure à la sanguine*. Immagini che tradiscono la scelta di Prunières²⁵ e della *Revue Musicale* di guardare al Degas formalmente meno problematico, al cui cospetto appare comunque fortemente discutibile e straordinariamente forzato il parallelismo — “La danseuse de Renouard garde son originalité à côté de la danseuse de Degas” — istituito da Noël Clément-Janin (1905, 228) con Charles Paul Renouard (1845-1924). Quanto emerge in un impianto interpretativo che peraltro ravvisa primo motivo di interesse nella determinazione

critica di ciò che Clément-Janin definisce “instantané de dessin,”²⁶ all’interno di una lettura di Renouard fondata invece su una equivoca percezione di originalità, confliggente con l’identità di un pittore, disegnatore, incisore e litografo, in realtà incline a un oleografismo marcatamente deteriore.

A breve distanza dalla restituzione letteraria (1919) che vede Jacques-Émile Blanche, amico di Oscar Wilde e di Henry James, oltre che di Proust, declinare lo scavo psicologico degasiano sul “dessin cruel,” Clément-Janin recupera attraverso quella condizione aggettivale la latitudine drammatica, intrinsecamente immite del tema, deviandola sul terreno solo apparentemente altro della visione: “Ce n’est évidemment pas le mouvement tressaillant du maître peintre, ni cette cruelle intensité de vision qui souligne le mécanisme animal, le muscle en travail, l’effort exténuant: [...]” (Clément-Janin 1905, 228).

Ampio per stratificazione cronologica e varietà di discriminanti concettuali, l’aggettivo *cruel* descrive nel ciclico (r)accordo con Degas una precisa e specifica linea di sconfinamento da angolazioni esegetiche largamente storicizzate in direzioni meno laicamente attese. Già Paul Mantz allora intento negli studi holbeiniani condotti a stampa nel 1879 e a breve Directeur général des Beaux-Arts, nell’evocare un quesito per molti aspetti ancora irrisolto, i.e. l’assimilazione di Degas alla koinè impressionista, ne rivendica

²⁵ Si veda Chimènes, Gétreau e Massip 2015.

²⁶ “C’est un *instantané de dessin*. Cet instantané deviendra le point de départ d’une œuvre plus poussée, pour laquelle l’artiste prendra modèle, ou bien il demeurera en cette forme preste et expressive, qui est bien la note la plus personnelle du dessinateur” (Clément-Janin 1922, 140).

piena autonomia linguistica e specificità di ruolo. In ciò precorrendo la quarta esposizione al numero 28 di Avenue de l'Opéra (*Exposition faite par un groupe d'artistes indépendants, réalistes et impressionnistes*), destinata a restituire nel titolo, Degas artefice, la distinzione tangibile, non più dissimulabile tra componente realista e versante impressionista.

On ne sait pas exactement pourquoi Edgar Degas s'est classé parmi les impressionnistes. Il a une personnalité distincte, et, dans le groupe des prétendus novateurs, il fait bande à part. [...] C'est un observateur, un historien peut-être. [...] M. Degas est d'ailleurs un peintre cruel. Il a été visiblement ému de l'élément douloureux qui se cache sous ces oripeaux: il montre les petites danseuses aux bras indigents, [...] le sourire excessif de la chanteuse qui vient [...] remercier le public idolâtre (Mantz 1877).

Un osservatore, appunto, uno storico, forse. Un pittore crudele, eppure visibilmente turbato dalla tragedia di una quotidianità dolorosamente mediocre che si traveste da danzatrice fisicamente segnata dall'indigenza.

Un osservatore, ancora, acuto e crudele, secondo Félix Fénéon, figura centrale nel versante critico, collezionistico, editoriale parigino tra Otto e Novecento nonché esponente del movimento anarchico, indebitamente arrestato come sospetto per l'assassinio del presidente Sadi Carnot (1894).²⁷ Concentrato sull'ottava esposizione impressionista (15 maggio-15 giugno 1886) al numero 1 di rue Laffitte, anche nella più precoce messa in luce della corrente del Néo-impressionnisme di Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro, Fénéon riscrive attraverso la concettualizzazione dell'"unité du dessin" l'"art de réalisme" degasiana ricondotta alla linea quale elemento pre- e protolinguistico.

Dans l'œuvre de Degas, — et de quel autre? — les peaux humaines vivent d'une vie expressive. Les lignes de ce cruel et sagace observateur élucident, à travers les difficultés de raccourcis follement elliptiques, la mécanique de tous les mouvements; d'un être qui bouge, elle n'enregistrent pas seulement le geste essentiel, mais ses plus minimes et lointaines répercussions myologiques: d'où cette définitive unité du dessin. Art de réalisme et qui cependant ne procède pas par vision directe: [...] (Fénéon 1886, 10).

In legame diretto con Fénéon anche rispetto ai "papiers Laforgue" e, circa Degas, su una linea d'onda per più aspetti armonica pure nel ricomporre dichiaratamente il nesso critico con la dimensione coreutica, Camille Mauclair (1872-1945),²⁸ pseudonimo di Camille Laurent Célestin Faust, poeta, romanziera, critico d'arte e letterario, cofondatore del Théâtre de l'Œuvre, storico dell'arte fortemente critico nei confronti di Gauguin e di Toulouse-Lautrec, avrebbe agito in un Novecento appena avviato, indagando Degas, prima della monografia del 1937, in modo tanto epigrafo quanto

²⁷ Halperin 1988; Cahn, Peltier 2019.

²⁸ Valenti 2003, 40-41.

proporzionalmente acuto nel saggio su Louis Legrand (1863-1951), eminentemente noto come incisore all'acquaforte, apparso su *L'art et les artistes*.

Legrand a fait tout autre chose que Degas, bien que guidé par une curiosité très analogue, celle de montrer le contraste entre le labeur pénible, la vulgarité populacière de la danseuse, et la puissance d'illusion que la scène et la clarté confèrent à la chrysalide du jour devenue le féerique papillon des nuits. Degas, qui est un dessinateur de génie et un très beau coloriste de valeurs, est aussi un misanthrope à vision chagrine, spirituelle, cruelle, et volontairement très restreinte. [...] Legrand y a mis moins de méchanceté que de pitié. On dirait que Degas, avec son amour obstiné de la vérité amère, hait la danseuse parce qu'elle crée une illusion de beauté sans être belle, et se réjouit de ruiner cette illusion en révélant les tares secrètes (Mauclair 1905-1906, 162-163).

E ancora — Degas in vita — Georges Grappe (1879-1947). Conservatore del Musée Rodin (1925-1944) e critico altresì di ambito letterario, singolarmente attento alla voce critica di Mauclair nella eco di una lettura degasiana scandita dalla denuncia di un realismo crudele, brutale, tale, peraltro, da approdare a una dimensione satirica che, al di là della propria violenza intrinseca, giunge a investire le regioni dello spirito: "Tour à tour impassible, uniquement peintre, sincère jusqu'à la brutalité, indifférent à la vulgarité morale du milieu, cruellement réaliste jusqu'à la satire la plus virulente, spirituel, [...]" (Grappe 1908, 34).

Così il cimento critico dilaga ben oltre i confini e gli approdi teorizzati da Degas. Dunque, in una totale incomprensione del suo orizzonte linguistico ed estetico o, invece, nella perspicace intercettazione di un inconfessato poiché evidentemente consapevole trascendimento di quel credo che come è noto in Degas associa strumentalmente la danzatrice a "un prétexte pour le dessin." O, invece, a "un prétexte à peindre de jolies étoffes et à rendre des mouvements." Testimone e in quel momento interlocutore dell'artista, l'amico mercante, nonché laico e non banale biografo ed esegeta, Ambroise Vollard (Vollard 1924, 109-110).

BIBLIOGRAFIA

- BERLIOZ, H. 1862. "Reprise de l'Alceste de Gluck, à l'Opéra." In *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, 198-213. Paris: Michel Lévy frères.
- BIXENSTINE SAFFORD, L. 1993. "Mallarmé's Influence on Degas's Aesthetic of Dance in his Late Period." *Nineteenth-Century French Studies* 21/3-4: 419-433.
- BLANC, C. 1886. *Grammaire des arts du dessin. La Peinture* [1867]. Paris: Librairie Renouard-Henri Laurens.
- BLANCHE, J.-É. 1919. *Propos de Peintre. De Ingres à Degas*. Paris: Émile-Paul frères.
- BROUDE, N. 1977. "Degas's 'Misogyny'." *The Art Bulletin* 59/1: 95-107.
- CAHN I., PELTIER P. (eds.). 2019. *Félix Fénéon. Critique, Collectionneur, Anarchiste*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

- CHIMÈNES, M., GÉTREAU, F., MASSIP, C. (eds.). 2015. *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*. Paris: Société française de musicologie.
- CLÉMENT-JANIN, N. 1905. "Paul Renouard." *Gazette des Beaux-Arts* 33: 222-232.
- . 1922. "Paul Renouard." *Print Collector's Quarterly* 9/2: 129-148.
- COQUIOT, G. 1912. *Le vrai J.-K. Huysmans*. Paris: Charles Bosse.
- DE GONCOURT, E. 1891. *Journal des Goncourt. Mémoires de la Vie Littéraire*. Deuxième Série, Deuxième Volume, Tome Cinquième (1872-1877). Paris: Bibliothèque Charpentier.
- DIDEROT, D. 1795. *Essai sur la peinture*. Paris: François Buisson.
- DUCREY, G. 1996. *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion.
- DUFOUR, M. 1904. *Une philosophie de l'impressionnisme. L'esthétique de Jules Laforgue*. Paris: Léon Vanier.
- EPHRUSSI, C. 1880. "Exposition des artistes indépendants." *Gazette des Beaux-Arts* Second Période 21: 486-487.
- [EPHRUSSI, C.] 1881. "Exposition des Artistes Indépendants." *La Chronique des Arts et de la Curiosité* 16 avril: 126-127.
- EPHRUSSI, C. 1882. *Albert Dürer et ses dessins*. Paris: Albert Quantin.
- FÉNÉON, F. 1886. *Les impressionnistes en 1886*. Paris: Publications de La Vogue.
- GRAPPE, G. 1908. *Edgar Degas*. Paris: Librairie artistique et littéraire.
- GUSMAN, P. 1929. *La gravure sur bois en France au XIX^e siècle*. Paris: Editions Albert Morancé.
- HALPERIN, J.U. 1988. *Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*. New Haven: Yale University Press.
- HOBBS, R. 2012. "Sonnets: Edgar Degas, Claudius Popelin, and the poetry of generic constraints." *A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 28/4 (Artists's writings, 1850-present): 384-396.
- HUYSMANS, J.-K. 1883a. "L'Exposition des Indépendants en 1880." In *L'art Moderne*, 97-139. Paris: Librairie Plon.
- . 1883b. "Le Salon officiel de 1880." In *L'art Moderne*, 141-185. Paris: Librairie Plon.
- . 1894. *Certains*. Paris: Tresse & Stock Éditeurs (II^e ed.).
- JEANNEROD, A. 2011. "Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans: Fiction ou Non-Fiction?" *Revue d'histoire littéraire de la France* 111/2: 341-356.
- . 2016. "Pratiques sérielles d'un genre médiatique: les 'Salons' de Joris Karl Huysmans." *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique* 14: 1-14.
- LAVOIE, M.-N. 2009. "Dance in Henry Prunières's *La Revue musicale*: Between the Early and the Modern." In Z. Blažeković, B. Dobbs Mackenzie (eds.). *Music's Intellectual History: Founders, Followers, and Fads*. The first conference of the Répertoire international de littérature musicale (New York City, 16-19 March 2005), 761-772. New York: RILM.
- MANTZ, P. 1877. "L'exposition des peintres impressionnistes." *Le Temps* 22 Avril.
- . 1880. "Exposition des œuvres des artistes indépendants." *Le Temps* 14 Avril.
- MARLAIS, M. 1992. *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- MAUCLAIR, C. 1905-1906. "Louis Legrand." *L'art et les artistes* 2/11: 152-164.
- REDON, O. 1922. *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*. Introduction de J. Morland. Paris: Henri Floury.
- SCHNEIDER, H. 2015. "Valéry und der Tanz." In G. Busch-Salmen, M. Fink, T. Nußbaumer (eds.). *Der Tanz in der Dichtung-Dichter Tanzen. Walter Salmen in Memoriam*, 167-198. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag.
- Sonnets par Degas*. 1914. Paris: Alexis Rouart.
- TAINÉ, H. 1867. *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*. Paris: Hachette.
- . 1895. *La philosophie de l'art* [1865]. 2 voll. Paris: Hachette (VII^e ed.).
- THOMSON, R. 1995. *Degas: Waiting*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.

- TILBY, M. 1996. "Le Monde vu de (trop?) près: le Degas de J.-K. Huysmans." In K. Cameron, J. Kearns (eds.). *Le champ littéraire 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, 91-102. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- TORDELLA, P.G. 2012. *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*. Firenze: Leo S. Olschki.
- . 2016. *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*. Firenze: Leo S. Olschki.
- VALÉRY, P. 1989. *Opere poetiche*, ed. G. Pontiggia. Introduzione di M.T. Giaveri. Trad. it. di M. Cescon, V. Magrelli, G. Pontiggia. Milano: Guanda.
- . 2014. *Opere scelte*, ed. M.T. Giaveri. Milano: Arnoldo Mondadori.
- VALENTI, S. 2003. *Camille Mauclair, homme de lettres fin de siècle: critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*. Milano: Vita e Pensiero.
- VANRENTERGHEM, A. 2014. "Sonnets de Degas." In M. Finck, Y.-M. Ergal (eds.). *Littérature comparée et correspondance des arts*, 167-178. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- VOEGELIN, E. 2005. *Dall'Illuminismo alla rivoluzione* [1975], trad. it. di D. Caroniti. Roma: Gangemi.
- VOLLARD, A. 1924. *Degas (1834-1917)*. Paris: Les Éditions G. Crès et C^{ie} (X^a ed.).
- WEBER, W. 2012. "The Opéra and Opéra-Comique in the Nineteenth Century Tracing the Age of Repertoire." In S. Chaouche, D. Herlin e S. Serre (eds.). *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1660-2010)*, 145-158. Paris: École nationale des chartes.

ANNA RASTELLI

SCHOENBERG NEL GIARDINO DI GEORGE*Il nuovo linguaggio musicale di Schoenberg
nei Lieder del Libro dei Giardini Pensili op. 15*

ABSTRACT: This paper focuses on the relation between text and music from the perspective Schoenberg's reflections in essay "The Relationship to the text" offers. George's lyrics provoked Schoenberg to cross over the unexplored territory of atonality. The rich sonority of George's poetry, finds in the songs of *The Book of Hanging Gardens* counterpart music that goes beyond the limits of the traditional aesthetics of songwriting. With the *Georgelieder* Schoenberg succeeded in approaching not only a formal and expressive ideal, but a new spatial dimension.

KEYWORDS: Arnold Schoenberg; Schoenberg op. 15; The Book of Hanging Gardens: Stefan George; Symbolism; Atonality.

Nel cuore del *Libro dei Giardini Pensili* si nasconde un Lied 'pericoloso,' un Lied in cui incombe un senso di minaccia. Si tratta del XII Lied, *Wenn sich bei heiliger ruh* [Quando nella quiete solenne].

Dice il poeta:

Quando nella quiete solenne di tappeti profondi / Le nostre mani cingono le nostre tempie / E la venerazione mitiga l'incendio delle nostre membra: / Non pensare alle ombre senza forma / Che alla parete si cullano mostrandosi e scomparendo, / non pensare alle sentinelle che potrebbero separarci in un attimo / e non pensare che la sabbia bianca al di fuori della città / è pronta a sorseggiare il nostro sangue caldo.¹

La scena, per chi abbia confidenza con la narrazione sottesa alle liriche, è quella che si conosce. I Giardini Pensili sono avvolti dal silenzio e dalla calma. Un giovane è entrato in quel regno sottratto al mito seguendo il richiamo di un desiderio a lui del tutto sconosciuto. Il lento incedere del ragazzo nel giardino è stato un progressivo affiorare di conoscenze e sentimenti inesplorati, timori, angosce, abbandoni narcisistici. In quel

¹ "Wenn sich bei heiliger ruh in tiefen matten / Um unsre schlafen unsre hände schmiegen, / Verehrung lindert unsrer glieder brand: / So denke nicht der ungestalten schatten, / Die an der wand sich auf und unter wiegen, / Der wächter nicht, / die rasch uns scheiden dürfen / Und nicht, daß vor der stadt der weisse sand / Bereit ist, unser warmes blut zu schlürfen." (George 1930. Ricordiamo che George non usa mai le lettere maiuscole per i sostantivi, come di regola si fa in tedesco).

giardino è stato attirato dallo sguardo di una giovane donna. La generosità del destino non sembra però arrestare la crudeltà sociale, che potrebbe distruggere il sogno degli amanti.

C'è una anafora nascosta nei versi, “Denke nicht” [Non pensare]. E c'è il presagio di un futuro inquieto. In questo luogo dove si realizza il desiderio dell'uomo, qui si nasconde la minaccia. Dunque è qui che volevano portarci il poeta e il musicista?

La domanda è lecita.

I primi passi di questo studio muovono dalla convinzione che *Il Libro dei Giardini Pensili* si collochi ad un crocevia fondamentale dell'esperienza creativa del poeta e del musicista. Il poeta modella un linguaggio finalmente rispondente alle sue aspettative e il musicista, sedotto dalla promessa di un viaggio iniziatico, si avventura sulla strada della atonalità e si accinge a scrivere per la prima volta libero da ogni vincolo imposto dalla tradizione. Lo sfondo tuttavia è incerto, popolato di ostacoli, presagi, timori. Nella quiete solenne del riposo degli amanti irrompono figure d'ombre senza forma [*ungestalten schatten*]. Un timore che sembrano percepire sia il poeta sia il musicista.

Stefan George, dopo un'esistenza votata alla ricerca di un linguaggio capace di restituire il suo mondo interiore, era approdato — durante un soggiorno nella Parigi del centenario della Rivoluzione — alla cerchia di Mallarmé. Nel simbolismo si era riconosciuto e aveva trovato gli spiriti eletti capaci di comprenderlo.

La sua ricerca era iniziata da lontano. Ragazzo, aveva scelto per sé la posizione dell'eletto. In quello spazio che sempre intercorse tra lui e gli altri, uno spazio privatissimo dove a pochi era concesso penetrare, crebbe il suo desiderio di essere poeta. E innanzitutto pensò di essere un poeta francese.

L'essere vissuto a Bingen,² nelle terre ad ovest del Reno che per un breve periodo, dal 1792 al 1813, erano state francesi, aveva contribuito a rafforzare una innata simpatia per la cultura della Francia e per la lingua. In famiglia lo chiamarono a lungo Etienne³ come un prozio nato nella Lorena ai tempi della dominazione francese, che si era perfino arruolato nelle truppe napoleoniche. Etienne fu dunque il suo nome in famiglia, quello con cui firmò le lettere ai genitori. Solo dopo i 24 anni, dopo esser stato presentato a Mallarmé, decise che il suo nome pubblico sarebbe stato Stefan (Rouge 1930).

Durante le lunghe *rêveries* notturne attraverso le strade di Parigi, dopo le letture a casa di Mallarmé, di cui ricordò a lungo la timorosa ritrosia, l'affascinante cortesia, e le maniere britanniche, Stefan George sentì affiorare una corrispondenza di ideali inaspettata. Entrare nel mondo simbolista che aveva fatto della poesia una regola di vita, votato a “rivestire l'Idea di una forma sensibile,”⁴ preannunciò la scoperta di una strada nuova nella sua esperienza poetica. Una visione finalmente lontana dal naturalismo e dall'eredità romantica che imperavano nella poesia tedesca. L'esatto opposto rispetto a

² Stefan George nacque nel 1868, quando ancora la famiglia risiedeva nel villaggio di Budesheim. Il trasferimento a Bingen avvenne un paio di anni più tardi.

³ Forma francese del greco Στέφανος.

⁴ Sono parole di Jean Moréas nel suo *Manifesto letterario del Simbolismo*, pubblicato sul supplemento letterario di *Le Figaro*, il 18 settembre 1886.

Richard Dehmel, il primo grande poeta — tra l'altro — ad aver ispirato Schoenberg. Laddove Dehmel esaltava gli istinti e la sensualità dell'amore, la concretezza della vita e del desiderio, George metteva una distanza tra sé e le cose. Tutto era filtrato dall'immaginazione.

Se proprio a Dehmel Schoenberg si era ispirato per alcune pagine che sono rimaste tra le sue più celebri, come il sestetto per archi *Verklärte Nacht*,⁵ la scoperta della lirica di George⁶ gli offrì una nuova dimensione della musica. Esempio l'uso della lirica *Entrückung* [Rapimento] tratta dalla raccolta poetica *Der Siebente Ring* [Il settimo anello], pubblicata nel 1907. Schoenberg la affidò alla voce di soprano nel quarto movimento del Secondo Quartetto per archi op. 10.⁷ Il verso di apertura pare un'indicazione programmatica: "Ich fühle luft von anderem planeten" [sento l'aria di un altro pianeta]. Il silenzio siderale è forse il viatico migliore per il musicista che si trova a sperimentare una strada che ha intuito essere ormai davanti a lui. Libero dalla gravitazione, Schoenberg inaugura un nuovo modo di pensare:

fui attratto dalle poesie del tedesco Stefan George, ne misi in musica alcune e sorprendentemente, senza aspettarmi nulla del genere, questi Lieder presentarono uno stile completamente diverso da tutto ciò che avevo scritto prima di allora. E questo fu solo il primo passo su una nuova strada cosparsa di spine.⁸

Se George sembra, con la sua poesia, aver aperto lo sguardo agli spazi della teoria platonica e alla musica delle sfere, una musica sublime, eco della originaria perfezione stellare di origine pitagorica (James 1993, 218; Givone 2018; Adorno 1972, 158), Schoenberg si trova a sperimentare un mutamento nella sua concezione di espressione musicale.

Con i Lieder di George mi sono per la prima volta avvicinato ad un ideale di espressione e forma che avevo in mente da anni. Fino a quel momento mi era mancata la forza e la sicurezza per realizzarlo. Ma ora che sono andato oltre quel limite una volta per tutte, sono conscio di aver rotto ogni restrizione di un'estetica sorpassata; nonostante la meta verso la quale io mi sto sforzando di arrivare mi appaia assolutamente certa, tuttavia io sento la resistenza che dovrò superare; io sento quanto violentemente anche l'ultimo dei temperamenti si solleverà in rivolta, e sospetto che anche coloro che da tempo hanno creduto in me non vorranno comprendere la necessità di questo sviluppo (Schoenberg-Nono 1992, 70).

Il rumore del mondo è altrove, qui siamo nel regno della pura riflessione squisitamente musicale. "Ich löse mich in tönen," recita un altro verso della lirica,

⁵ Nel 1912 Schoenberg scriverà al poeta: "Le vostre liriche hanno avuto un'importanza fondamentale sul mio sviluppo musicale. Esse per prime mi spinsero a cercare una nuova tonalità nel Lied, meglio, la trovai senza cercarla, limitandomi a rispecchiare nella musica ciò che i vostri versi suscitavano in me... Lei comprenderà la cordiale, ma soprattutto 'riconoscente' devozione che per ciò provo nei Suoi confronti" (Schoenberg 1969, 27).

⁶ Schoenberg mette in musica per la prima volta le liriche di Stefan George in due Lieder, nel 1907.

⁷ Nel Secondo Quartetto op.10 compare, nel terzo movimento, anche un'altra lirica di Stefan George, *Litanei* [Litania].

⁸ Conferenza in memoria di Cooke Daniels in Schoenberg 1974, 210.

singularmente sottolineato, nel Quartetto di Schoenberg, da un movimento lento e una linea vocale che procede verso l'acuto e solleva con sé gli strumenti ad arco.

L'avventura con Stefan George è iniziata e se al principio Schoenberg ancora segue una intenzione descrittiva, ben presto comprende che è altro quello che cerca. E George è il poeta in grado di sostenere questa sua ricerca. Da un lato un nuovo orizzonte musicale, in cui il materiale sia finalmente libero da qualsiasi costrizione costruttiva, dall'altro un nuovo modo di aderire al testo, qualcosa che nessuno ha teorizzato prima di lui.

“La musica parla, nel suo linguaggio, di questioni puramente musicali,” scrive Schoenberg in un saggio che porta il titolo “I diritti dell'uomo,” contenuto in *Stile e idea*. In che misura poi il testo contribuisca a dare forma alla scrittura musicale, questo è un problema di cui Schoenberg parla a lungo. Se il testo si offre come ispirazione, non c'è nulla nella musica che debba disporsi alla *descrizione*. Inserire un testo all'interno di una musica strumentale o elaborare un Lied è per Schoenberg una avventura del pensiero, che non implica solo l'evoluzione della musica, ma si offre come “rifondazione di una filosofia del linguaggio” (Carrera 1979/80, 3). Ancora nelle note al programma scritte in occasione della prima esecuzione, Schoenberg affermava di aver cercato quella nuova direzione per obbedire ad una necessità interiore, “più forte di ogni educazione.”

Il saggio “Il rapporto con il testo” [*Das Verhältnis zum Text*] del 1912, in questo senso è un passaggio determinante della riflessione contemporanea sul rapporto parola musica. Comparve sul numero unico di *Der Blaue Reiter*, sollecitato allo stesso Schoenberg dall'amico Vassili Kandinsky, con cui aveva stretto un'amicizia che sarebbe durata molti anni.⁹

Fin dalle prime parole Schoenberg sgombra subito il campo da possibili fraintendimenti:

Relativamente scarso è il numero degli individui in grado di capire, su un piano musicale puro, quello che la musica ha da dire. L'idea che un pezzo musicale debba suscitare immagini o figurazioni di qualche tipo e, ove ciò non avvenga, esso non sia stato capito oppure sia fiacco, è diffusa come soltanto il falso e il banale possono essere diffusi. (Schoenberg 1967, 56)

Il pensiero di Schoenberg è di fondamentale importanza per tratteggiare storicamente una nuova fase nei rapporti tra musica e testo. Lontani sono i tempi di Monteverdi, quando la musica, nel desiderio di seguire la parola, aveva scoperto potenzialità nuove. E lontana pure la teoria degli affetti, teorizzata da Descartes. Ma lontano anche il romanticismo. E se Goethe lodava personalmente il compositore capace di riprodurre fedelmente le sue intenzioni poetiche, nel tentativo di evitare che il

⁹ Il 18 gennaio 1911 Kandinsky scrisse una lettera a Schoenberg, che non conosceva, per manifestargli la sua ammirazione, dopo aver ascoltato un concerto in cui il Quartetto Rosè aveva eseguito i Quartetti op.7 e op.10, la cantante era Marie Gutheil-Schroder. La pianista Etta Werndorff aveva suonato i pezzi op.11. I due si incontreranno alcuni mesi dopo, nel mese di agosto del 1911 sullo Starnberger See e Kandinsky ricorderà l'avvenimento in una lettera del 1 luglio 1936 (Schoenberg, Kandinsky 1980).

musicista vedesse, per usare le parole di Webern, “abissi là dove sono luoghi comuni,” in epoca romantica c’era stata comunque una ‘disponibilità’ del testo ad essere musicato.

Ora la musica non ha più l’esigenza di farsi un mezzo per le parole, né vuole interpretarne la *Stimmung*. Anche su questo Schoenberg non ha dubbi:

Un paio di anni fa provai un profondo senso di vergogna nello scoprire, a proposito di certi Lieder di Schubert (a me per altro ben noti), di non avere la più pallida idea della poesia che ne è indiscutibilmente all’origine. Quando poi ebbi letto le poesie, constatai che non ne avevo tratto niente che potesse servirmi per la comprensione dei Lieder, non essendo minimamente costretto dai versi a modificare la mia idea e la mia comprensione del componimento musicale. Al contrario mi accorsi che, senza conoscere i versi, avevo raggiunto il contenuto, il vero autentico contenuto, in modo addirittura più profondo che se fossi rimasto aderente alla superficie, ossia al significato letterale delle parole (Schoenberg 1967, 61).

Cosa è dunque il “vero autentico contenuto,” che va al di là perfino delle parole? C’è, esiste un ‘tutto’ che si crea ‘oltre’ le parole? Un oggetto artistico che è fatto di musica e parola, ma dove le due componenti, ognuna si realizza senza sottomettersi all’altra? Luigi Nono parla di “ein neues, autonomes Ganzes,” (Nono 1975, 41) un tutto autonomo e nuovo, diverso. E la cosa appare ancor più stimolante perché tutto accade sul margine del secolo. Ancora ne “Il rapporto col testo” leggiamo:

Mentre Karl Kraus definisce la lingua madre del pensiero, Wassily Kandinsky e Oskar Kokoschka dipingono quadri per i quali l’oggetto esteriore, materiale, è poco più di uno spunto, di un pretesto per fantasticare in colori e forse per esprimersi come finora soltanto i musicisti si esprimono (Schoenberg 1967, 66).

Qui Schoenberg ha già riconosciuto i sintomi di un mutamento, ossia che le stesse arti per le quali il contenuto sembra essere indispensabile, “stanno poco a poco superando la fede nell’onnipotenza dell’intelletto e della coscienza” (66).

Quale è dunque lo spazio del poeta e quello del musicista nello specifico dell’oggetto musicale che con Schoenberg si va creando? Siamo di fronte ad un orizzonte che si rivela vastissimo, non esiste nulla di circoscritto, non un “luogo del significato,” neppure una corrispondenza diretta tra il gesto poetico e quello musicale, perché tutto nasce dall’intuizione. “Troppo poco ci affidiamo alla capacità di ricevere l’impressione di un oggetto come una totalità che porta in sé tutti i particolari,” scrive Schoenberg nel saggio su Mahler contenuto in *Stile e Idea* (Schoenberg 1975, 18).

Tutto allo stesso tempo però riporta ad un organismo perfetto, unitario e compatto. Un oggetto artistico autonomo. *Ein neues Ganzes* [Un nuovo tutto].

“L’opera d’arte è un labirinto,” profetizza Schoenberg, “nel quale l’esperto sa trovare l’entrata e l’uscita senza essere guidato da un filo rosso” (Schoenberg 1966, 382). Una convinzione che tuttavia evoca anche un ‘oltre’, qualcosa di diverso e di più profondo, nella direzione di ciò che è invisibile e indefinibile.

Ed eccoci nel giardino di George. Stefan Mallarmé non gli ha aperto soltanto le porte di casa propria, ma l’ha introdotto nel numero delle persone che godevano della sua

stima. Tra i *Mardistes* c'erano tutte le figure letterarie e culturali dell'epoca. Un gruppo eterogeneo e internazionale, pittori come Whistler, Gauguin, Morisot, Renoir, Manet, Redon, ma anche Oscar Wilde, Arthur Symons, Maurice Maeterlinck ed Emile Verhaeren, e poi tutti i rappresentanti del simbolismo. L'universo immaginario del poeta Mallarmé e la fede assoluta nella parola diventano per George uno stile poetico e di vita che non abbandonerà più. Grazie a quel gruppo di artisti George aveva trovato la via di uscita dal naturalismo e dall'atmosfera tedesca da cui voleva sentirsi libero. Vorrebbe diventare *francese*, ma gli esordi poetici in quella lingua gli fanno capire che non è la sua strada, dunque sarà il tedesco la sua lingua e tradurrà in tedesco *I fiori del male*, e ancora Verlaine e Rimbaud. La poesia francese era stata la consolazione della sua giovinezza. Curtius, che conobbe e incontrò George diverse volte durante la sua vita, scrive:

Ciò che George ricevette dalla poesia francese di quell'epoca, fu l'esperienza di un'arte del tutto spiritualizzata, e senza compromessi con la vita, una solenne e segreta musica dell'anima. C'era molto crepuscolo in quell'arte, molta solitudine, molti sogni (Curtius 1950, 150 sgg.).

Subito dopo il soggiorno parigino George pubblica le sue prime raccolte poetiche, *Hymnen* (Inni, 1890), *Pilgerfahrten* (Pellegrinaggi, 1891) e *Algabal* (Eliogabalo, 1892), ispirato alla figura dell'eccentrico imperatore romano. Mallarmé lo chiama poeta, si mostra rapito dalla brillantezza dei versi e dalla *rêverie*, e gli scrive che da lì in poi l'avrebbe considerato uno dei loro.¹⁰ Poeti simbolisti, adepti di una religione che stringe tutte le anime pure dedite all'arte della parola. Convinti che l'età moderna con il suo approccio scientifico abbia circoscritto il mondo anziché renderlo più vasto.

A questo punto George lavora ad un altro libro, che in verità sono tre: *Die Bücher der Hirten und Presigedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* [I libri delle pastorali e delle laudi, delle leggende e dei canti e dei giardini pensili]. La vita che gli si presenta davanti è del tutto nuova. Ai primi amici se ne sono aggiunti altri, sta per entrare nella notorietà e proprio nel modo in cui voleva: con l'idea di plasmare dei giovani all'arte, alla poesia. Un gruppo di spiriti eletti, che considerano la poesia al di sopra di tutto e George il loro vate. Si raccolgono nelle pagine di una rivista, i *Blätter für die Kunst*, e qui trovano spazio le prime traduzioni dei poeti francesi.

I *Libri delle pastorali e delle laudi, delle leggende e dei canti e dei giardini pensili* sono dedicati a tre amici, Gérardy, Lieder e Wolfskehl, tre artisti con cui George aveva stretto una relazione artistica e rappresentavano l'anima dei *Blätter für die Kunst*. La pubblicazione viene preceduta da una prima edizione privata in 200 esemplari nel dicembre del 1895.

Schoenberg, sappiamo, era in possesso di una copia della terza edizione, pubblicata nel 1907.

Ognuno dei libri è ispirato da un differente periodo storico e da un diverso contesto culturale. Il primo è ambientato nell'antica Grecia, il secondo in un mondo medievale, il terzo nello splendore orientale di Babilonia. Ma c'è un'aura di "intense artificialità"

¹⁰ Il 28 febbraio 1891 Mallarmé scrisse a George lodando la sua raccolta *Hymnen*.

(Norton 2002, 177), qualità molto apprezzata da George: la Grecia è quella di Böcklin, il medioevo è quello dei preraffaelliti, l'oriente quello dei simbolisti francesi. Il mondo esterno è evocato solo per rappresentare meglio lo stato d'animo del poeta. Lo stesso George infatti teneva a precisare che queste poesie non avevano nulla dell'esotismo inaugurato da Goethe con il *West-östlicher Divan* (Simms 2000, 45). Invece rispecchiavano il pellegrinare di un'anima che ha temporaneamente trovato rifugio in altre epoche e regioni.¹¹

Mentre Schoenberg si sporge sul finisterre, pronto a navigare come Ulisse per l'alto mare aperto, oltre lo scoglio messo a guardia della solida tradizione tonale, George è un ben diverso pellegrino dello spirito. L'anima di quest'ultimo ha bisogno di un rifugio, dove al riparo da intromissioni della realtà, porta avanti la propria ricerca poetica con vertiginosa profondità.

Nel Giardino di George

All'inizio del viaggio sappiamo di muoverci in un territorio sconosciuto. George tiene fisso lo sguardo sul mistero, *Unterm Schütz von dichten Blättergrunden* [Al riparo di folti strati di foglie], sul mormorio delle fontane zampillanti e un sussurro di voci. Non c'è altro a rendere viva la scena. Il ricordo di un'età mitica è evocato dalla sottile neve di bagliori che proviene da una luce di stelle. Tutto appare protetto, nella sua integrità, dalla lontananza.

Ora il giovane amante ancora nulla sa. Pare immobile sulla soglia di ciò che vede e non conosce. Sono archi di fogliame, animali mitici o da favola, vasche marmoree, e entità misteriose che abitano il luogo. Lui guarda oltre, nell'ombra delle foglie cerca l'inizio della propria storia, che è già iniziata, da millenni. L'enigma è questo, come essere protagonisti di una storia che ha le sue radici nel tempo. Timore e venerazione si fanno strada.

Schoenberg non ha timore di affrontare una situazione di attesa, con una linea musicale rarefatta, nella parte grave della tastiera. Nei sottili bagliori del principio prendiamo atto della profonda novità di scrittura. Il pianoforte si mostra con una trasparenza esasperata fino all'essenziale. A lui spetta muovere i primi passi, non timidi, nell'alternare intervalli minimi e vigorosi salti di ampie distanze. Gli accordi, le discese cromatiche, sono tutti dispensati da responsabilità funzionali. Come nel giardino poetico, anche nella musica tutto ciò che appare è. Accordi che suonano come antiche sonorità non hanno più nessuna funzione, sono slegati da qualsiasi disegno che abbia regole precostituite. I primi due Lieder sono come un sipario, che prepara la vicenda. Lo sguardo del poeta indugia ancora con la lirica *Hain in diesen Paradiesen* [Boschetti in questi paradisi]. Ad osservarli ci sono cicogne dal becco adunco. Come nell'*Après midi* di Mallarmé i giunchi e i roseti aggiungono suono alla scena. George crea un ambiente

¹¹ "Sie enthalten die Spiegelungen einer Seele die vorübergehend in andere Zeiten und Örtlichkeiten geflohen ist" (George 1930, 7).

rigoglioso e misterioso, luccicante e ombroso. Tutto è lì per fare da testimone all'ossessione amorosa che si rivela per la prima volta nell'ultimo verso: "Doch mein Traum verfolgt nur eines" [ma il mio sogno insegue una sola cosa].

Cos'è l'unica cosa che il sogno insegue?

Il poeta non lo dirà, ci lascia nell'ambiguità, nell'incertezza. Il desiderio ci sta prendendo per mano e ci guida nella sua ossessione. È una passione irrinunciabile. Ma sa il giovane dei pericoli cui sta andando incontro? La passione, tanto più è irrinunciabile, tanto più teme.

Schoenberg continua a scrivere le sue libere strutture triadiche (Hertz 1987, 141), che ormai sono fisse come statue di un mondo passato, inerti e immobili, in un sontuoso palazzo deserto, ricco, pieno di colori e vuoto se non dell'invisibile vibrazione interiore di chi guarda la scena. Qualcosa del linguaggio tradizionale continua ad affiorare, ma Schoenberg sembra non aver paura. Usa gli accordi senza timore alcuno, li tratta come alleati nella sua nuova visione del mondo. Se si è fatto delle domande, è chiaro che ha già anche le risposte.

Che il protagonista sia un viandante ce lo dicono i due Lieder successivi: *Als neuling trat ich in dein gehege* [Come novizio entrai nel tuo recinto] e *Da meine Lippen reglos sind und brennen* [Poiché le mie labbra sono immobili e bruciano]. "Sono canti di un viandante, i canti di George," scriveva Lukács (2002, 130), e anche quello di Schoenberg è un viaggio della conoscenza. Mentre nei due Lieder di apertura il pianoforte *creava degli spazi*, qui c'è un'intensità molto più stretta tra la voce e il pianoforte. La musica sembra espressione dell'ingenuità stessa del soggetto, il pianoforte sostiene la parola, prima supportandola nel ritmo giambico e prendendone le forme, poi condividendone la vibrazione. Chi parla è un giovane e nella sua ingenuità chiede di essere preso in considerazione proprio per la sua inesperienza. Sono entrato, sono entrato non come innamorato, ma come novizio, inesperto e curioso. Il giardino non è più il soggetto del poema e della musica. Qui il soggetto, celato ancora una volta nell'ultimo verso della lirica, è "colui che ancora inesplica su un cammino che non conosce" [*der der noch struchelt auf so fremden stege*]. Come un clandestino si è introdotto nel regno di altri. Solo ora mi "accorgo dove si inoltrò il mio piede, solo ora che le mie labbra tese e immobili ardono." E cammina, entra con passo incerto in quel recinto ricco come un paradiso, ma anche *separato* come un paradiso. Dunque l'amata abita un giardino che sembra proteggerla. La natura è forte, sontuosa e circoscritta. Definitivamente lontana da ogni visione romantica.

Questo fu il primo Lied per il quale Schoenberg tracciò la musica, quando ancora non pensava ad un ciclo, ma solo ad una raccolta di pochi numeri. Qui il cuore della vicenda si chiarisce. Non solo l'ardore sale alle labbra, ma anche lo sguardo percepisce qualcosa di più. Poesia e anima dell'amante sembrano ormai muoversi insieme, come fa la musica, che procede, in minimi mormorii cromatici. Le labbra immobili in verità sono cariche di passione. L'adolescente sa di aver oltrepassato un cancello *proibito*, laddove altri signori avevano il loro dominio. Un mondo dove lui è entrato per la suggestione di una presenza,

e poi di uno sguardo che ha indugiato su di lui, quasi invitandolo. Qualcosa di intimo tra i due: uno sguardo, lo sguardo possibile.

Improvvisamente scopriamo nella donna qualcosa di narcisistico. La principessa “assente” delle prime liriche assume le fattezze di una donna che guarda, che provoca. Lei è il soggetto. Casta e tentatrice. Irraggiungibile e forse insensibile.

Il giovane immobile nel suo ardore capisce di non essere padrone del gioco e di non poter fare nulla. È entrato, ha oltrepassato i cancelli di un regno altrui, colpito da una passione di cui non ha esperienza, attirato dalla presenza carnale della donna, di cui però non intravede l'essenza. Qui si intuisce che ogni relazione umana sarà impossibile, se mai relazione ci sarà.

Tutto questo nella musica diventa un succedersi di linee cromatiche. Solo alcune parole cruciali sollevano l'onda del canto, più di tutte lo sguardo di lei: “der Blick vor dem ich ohne laß gekniet” [lo sguardo di fronte al quale senza stancarmi mi inginocchiai].

Nelle rime “rarefatte al suono” (Cacciari 1974, 151), nel giardino ombroso di George, non raggiunto dai raggi del sole, assistiamo al crescendo della passione del protagonista. Da viandante che cerca di intrecciare i propri passi a quelli di lei nel quinto Lied, *Saget mir auf welchem pfade* [Ditemi su quale sentiero] ella stia per passare, all'ottavo quando è dominato dall'urgenza d'amore: “Wenn ich heut nicht deinen Lieb berühre” [Se non toccherò il tuo corpo oggi].

Nel primo di questo gruppo di Lieder c'è un giovane che cerca conforto nel sostegno di altri. Chi ci sarà ad ascoltarlo nel giardino deserto? Su quale cammino ella stia per passare, chiede, per poter stendere ai piedi di lei sete morbide e fiori, *Rose pflüchte und viole*, [(che io) rose colga e viole]. In questo verso, che appare uno tra i più belli, emerge quel “pflüchte,” che pare un gesto. Arriva sul battere della misura come un inchino poi il musicista disgiunge la parola viole tra una misura e quella successiva. A questo verso Schoenberg affida ritmicamente un andamento assai simile al celebre inizio del Preludio del Tristano e anche le note sono le stesse, seppur disposte in maniera dissimile.

Nel manoscritto conservato alla Pierpoint Morgan Library, a New York, si legge che due di questi Lieder vennero composti, tra marzo e aprile del 1908. Senza voler indugiare su una facile relazione tra vita privata e realizzazione artistica, non si può non tenere conto che tutta la gestazione del *Libro dei Giardini pensili* appartiene ad uno dei periodi più drammatici della vita del compositore. Fu probabilmente in quei mesi che Schoenberg divenne consapevole che la moglie Matilde aveva una relazione con Richard Gerstl, pittore, intimo amico della famiglia Schoenberg e maestro di pittura di Arnold. Il 1908, l'anno di George, è dunque l'anno della separazione. Schoenberg dedica a Matilde, *Mia moglie*, il suo Secondo Quartetto. Sono gli stessi mesi in cui intona le liriche dei *Giardini Pensili*, mesi in cui lo stato d'animo del musicista era tanto profondamente scosso da scrivere un testamento, un lungo documento senza data che lascia interrotto su questa frase:

Io ero lontano da lei. Non mi ha mai visto e non l'ho mai vista. Non ci siamo mai conosciuti. Non so affatto che sembianze abbia, non riesco affatto a farmi un'immagine di lei. Forse non esiste neppure,

vive soltanto nella mia immaginazione. Forse è soltanto una mia invenzione. Un attrezzo, un recipiente, un'intelaiatura o qualcosa di simile che è adatto ad accollarsi e a impersonare adeguatamente tutto quello che io mi immagino brutto e disgustoso. Forse è soltanto un fatto oppure un... (Schoenberg 2008, 386).¹²

Smarrito, sembra essere Schoenberg, di fronte ad una vicenda il cui finale tragico si svelerà nel tardo autunno, mesi dopo i primi abbozzi di questi *Lieder*, quando il giovane pittore, lasciato da Matilde che tornò in famiglia, si uccise.

Il viandante procede al ritmo della passione nascente. Nei *Lieder* che seguono, il passo si fa più veloce, dal *Langsam* [Lentamente] della dedizione, al *Mäßig* [Moderato] della presa di coscienza dei propri sentimenti in *Jedem werke bin ich fürder tot* [D'ora in poi ad ogni opera, son morto]. Accordi come pilastri di suono si offrono distanti a sostenere la voce. Il giardino è scomparso e nelle prossime liriche non vedremo altro che la mente del giovane sconvolta dai sensi.

Chiamarti a me vicina coi miei sensi/ intrecciare con te nuovi discorsi/ .../ più d'ogni cosa questo è necessario.

Schoenberg non si fa sfuggire la situazione e insegue *lui* il suo soggetto, avventurandosi in una stesura musicale sempre più libera e staccata dal passato. La voce si muove tra declamazione e canto, con un procedimento che quasi anticipa lo *Sprechgesang*, il parlato intonato che Schoenberg ci farà conoscere con il *Pierrot Lunaire*. Nel sesto *Lied* troviamo addirittura l'esaurimento del totale cromatico in una sola battuta in cui compaiono tutti e dodici i suoni. Tuttavia l'esperienza si ferma qui, la dodecafonia arriverà più avanti ora si tratta solo di una materializzazione del dissolvimento. Tra l'ombra e la luce, le belle immagini che erano diventate vive nell'oscurità, o forse nel sonno, si dileguano nel profilo dell'alba: "E piangere perché sempre dileguano le immagini/ che si erano dischiuse in bella tenebra/ quando il mattino freddo e limpido minaccia." Qui è l'urgenza del dialogo d'amore a farsi sentire.

Con l'indicazione *Nicht zu rasch*, entrano in scena l'Angoscia e la Speranza [*Angst und Hoffen*]. Il presentimento che vibrava nell'aria si materializza nell'intimo del protagonista insieme al desiderio, che si fa così urgente da impedire "riposo e sonno" e le parole si allungano in sospiri, *Meine worte sich in seufzer dehnen*. Qui Schoenberg *distende* la voce su un salto di nona. Il ragazzo ormai non desidera conforto di nessuno, tutto è solitudine nella vertigine del desiderio. Schoenberg sceglie di non seguire l'anafora che incalza nei versi di George,¹³ ma non perde di vista non solo lo stato d'animo del protagonista che

¹² "Ich war fern von ihr. Sie hat mich nie gesehen und ich sie nicht. Wir haben einander nie gekannt. Ich weiß auch gar nicht wie sie aussieht. Ich kann mir gar kein Bild von ihr machen. Vielleicht existiert sie überhaupt nicht. Lebt nur in meiner Einbildung. Ist vielleicht überhaupt nur eine Erfindung von mir. Ein Gerät, ein Gefäß, ein Gestell oder dergleichen ähnliches, das geeignet ist, alles was ich mir als garstig und widrig vorstelle auf sich zu nehmen und entsprechend zu verkörpern. Vielleicht ist sie überhaupt nur eine Thatsache oder sonst ein," citato in Auner (2003, 56). Originale tedesco presso l'archivio dell'Arnold Schoenberg Center di Vienna (ASC T06.08).

¹³ "Mich bedrängt so ungestümes sehnen,/Daß ich mich an rast und schlaf nicht kehre,/Daß mein lager tränen schwemmen,/Daß ich jede freude von mir wehre,/Daß ich keines freundes trost begehre" (Mi assilla un desiderio

ormai è in balia dei sentimenti, ma il ritmo e il *peso* dei suoni. Le parole poetiche sembrano rispondere a quella che Dionigi di Alicarnasso definisce, nel suo *Sulla disposizione delle parole* [Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων, *De compositione verborum*], la armonia austera, ἀρμονία αὐστηρά, la “armonia aspra” delle parole che apparentavano la lirica di Stefan George con quella di Hölderlin.¹⁴ Il pianoforte suona solo nel registro della mano destra, la sinistra non compare, il pentagramma è vuoto. Anche la linea melodica si profila alternando una linea monodica e gruppi di suoni, di densità differente. Schoenberg, modella la “fede nelle parole e... la concezione alta della poesia”¹⁵ di George, con quella “costruzione melodica asimmetrica” di cui parlerà molti anni dopo, nel 1933, nel saggio “Brahms il progressivo,” dove definisce la sua idea di “prosa musicale:”

La grande arte deve esprimersi in maniera precisa e concisa. Essa presuppone la mente attenta di un ascoltatore istruito, capace di cogliere con un solo atto del pensiero, sia i singoli concetti, che tutte le relazioni della totalità. Ciò consente ad un musicista ... di conferire ... a ogni frase tutto il significato pregnante di una massima, di un proverbio, di un aforisma. Ecco che cosa dovrebbe essere la prosa musicale: una presentazione chiara e immediata di idee; senza inutili confusioni e vuote ripetizioni (Schoenberg 1975, 76).

Se le liriche di Stefan George sono costituite di “pura interiorità,” se indicano solamente i riflessi degli avvenimenti sull’anima (Lukács 2002, 131), il Lied in cui si concentra tutta la forza emotiva del ciclo è senz’altro *Wenn ich heut nicht deinen leib berühre* [Se non tocco il tuo corpo oggi].

Ora è del corpo di lei che parla, ma la febbre è la *sua* e detta il ritmo, *Veloce, forte e smorzato*, come un ardore trattenuto. La passione del giovane è arrivata al punto dell’impazienza assoluta. Tutto in lui dipende dal corpo dell’amata: questo solo esiste. Non conosciamo nulla del giovane, che pare essere senza volto, come lo è la donna, puri soggetti desideranti. Le parole di impazienza invece sono l’urgenza dell’anima, di cui, sì, conosciamo ogni vibrazione. La musica di Schoenberg, che negli ultimi Lieder è stata un crescendo di intensità, non era ancora stata così frenetica, aggressiva, frammentaria. Ora diventa tutt’uno con la spirale dei sentimenti. Vertiginosa e concentrica, fornisce alla lirica abissi ancora più profondi dove gettare lo sguardo.

E finalmente la felicità arriva, col nono Lied, ma è scontrosa, scrive George, e avara, *Streng ist uns das glück und spröde*. L’impazienza del giovane si trasforma in sofferenza e assume un volto nuovo e tutto è più calmo. La seconda parte del ciclo disperde gradualmente il crescendo febbrile di intensità della prima parte. La musica ci mostra che una nuova fase del racconto è iniziata. All’urgenza del Lied precedente in tempo veloce,

talmente irruente/Da togliermi sonno e riposo,/Da inondarmi di lacrime il giaciglio /Da bandire ogni mia gioia,/Da farmi bramare che nessun amico mi consoli).

¹⁴ Nella prefazione il curatore e traduttore Umberto Colla cita: “mentre l’armonia piana mostrava forme e disposizioni semplicissime, parole molto usate, e il minimo possibile di appariscente, quella aspra ... fa di tutto per accentuare la parola stessa” (Von Hellingrath 1982, 10).

¹⁵ Prefazione di Umberto Colla in George 1986, 13.

Rash, qui tutto avviene in tempo lento, con un lungo preludio del pianoforte solo. L'amante pare attonito, la voce impiega sei battute, affidate al solo pianoforte, per prendere la parola: se felicità c'è stata, tutto è accaduto in fretta e siamo nel tempo del ricordo. C'è una bellissima similitudine tracciata da George, quando parla del bacio che è solo una stilla di pioggia gettata sul biancore riarso di un deserto. Il pallore della sabbia desertica, che inghiotte la goccia di pioggia senza avvedersene, trascolora sul volto del giovane, che non ha più labbra, tanta è l'arsura che lo consuma. La felicità è arrivata e se n'è andata, e mentre il giovane vagheggia nuovi ardori il pianoforte prende le distanze e conclude, ritardando, in pianissimo.

La contemplazione del giardino ritorna con il Lied successivo, *Das schöne beet betracht ich mir in harren* [La bella aiuola contemplo nell'attesa]. Ogni albero, ogni fiore, ogni colore è filtrato dallo sguardo del giovane, e ancora una volta citiamo Lukács quando afferma che le poesie di George sono "infinitamente intime" e sono scritte come se "il lettore avesse vissuto con lui tutte le esperienze precedenti" (133). In un discorso musicale sospeso tra triadi perfette e assoluta indipendenza, Schoenberg ci mostra quanto il suo linguaggio sia in grado di spingersi oltre le convenzioni. Mentre il giovane carezza con lo sguardo il giardino che lo circonda, il pianoforte apre con un suggestivo accenno alla tonalità di re minore. Il passo è lento, ma qualcosa freme nell'aria. Quando il giovane prende la parola è ancora il suggerimento tonale offerto dal pianoforte che viene in luce. Per questa lirica che descrive il giardino con la dedizione di un amante verso il corpo dell'amata, Schoenberg modella un linguaggio musicale dell'eros del tutto inedito. Senza temere di utilizzare materiale tonale, suggestioni wagneriane e molto ancora della tradizione che l'aveva preceduto, costringe l'ascoltatore a seguirlo in un percorso che esplora tutte le espressioni della delicatezza, della grazia "distillata mille volte" (133), dolce come le "campanule tenere e bianche dalla cui timida bocca spira un alito simile al frutto dei campi celesti." Musica che esige un ascoltatore attento e un lettore iniziato, e proprio per questo riesce a tenerci estasiati in un luogo in cui avvertiamo anche le più sottili vibrazioni dell'aria.

Inebriato dalla felicità e dal sapore dell'eros il giovane racconta, ricorda, ma le immagini perdono l'aroma prima che lui possa nutrire certezze. *Als wir hinten dem beblümtten tore* [Appena sentimmo dietro la porta fiorita] il nostro solo respiro, si realizzarono per noi le beatitudini immaginate? Il giovane amante racconta il momento della passione, ma è incerto, cosa ricorda? Le beatitudini sono esistite davvero? Oppure l'intensità è stata così forte da mettere in bilico la razionalità del racconto?

Un Lied del fragilissimo ricordo, dove la musica si fa estatica e il verso si trasforma in prosa. Tutto si smaterializza, la musica ha perduto ogni calore, i due amanti sembrano muoversi in un paesaggio lunare. Il materiale musicale è ridotto al minimo: intervalli di terza, soprattutto nel canto, il pianoforte al principio affonda nel registro basso per poi sollevarsi in bagliori acuti, in mezzo sembra esserci soltanto quel regno immateriale in cui si muove la voce, che *parla* il suo ricordo di stentate carezze, tremore e silenzio. Questo trasformare in *prosa* una lirica così fortemente *poetica* come quella di George, piegare ad

una condotta espressionista una lirica nata dal simbolismo più ricercato, questo è davvero il frutto del lavoro di Schoenberg.

Schoenberg rifiuta ogni parallelismo convenzionale tra la lirica e la sua intonazione musicale, un parallelismo del genere “finirebbe per fare della musica un pensiero che pensa e poetizza alla portata di tutti,” scriverà nel “Rapporto col testo” (Schoenberg 1967, 61). Più le liriche sono ricche di timbri e colori, più la musica si fa austera. Il testo non assorbe la musica, anzi al contrario la musica dissolve il testo, e tanto più è salda la struttura del testo, tanto maggiore diventa la libertà che la musica si prende nel dissolverlo e trasformarlo (Dill 1974, 91 sgg.).

Il medesimo clima raggelato nella distanza si rivela nei due Lieder successivi. In *Wenn sich bei heiliger Ruh* [Quando nella quiete solenne], il primo dei due, il pericolo esterno non permette quasi il respiro. Tuttavia la poesia si apre con una visione carica di sensualità e il poeta tiene a metterci al corrente dei tappeti erbosi che accolgono, profondi, la quiete degli amanti. C'è spazio perfino per la moderazione, quando il desiderio è appagato. Oltre il recinto, a circondare l'aiuola di pace, ci sono però le ombre senza forma [*ungestalten schatten*]. E c'è incombente il pericolo che la coppia di amanti corre.

Qui dunque hanno voluto portarci, il poeta e il musicista.

In un regno di esclusi, dove si vive un'esperienza solitaria, quella in cui l'uomo vuole essere padrone del linguaggio che usa, libero dal convenzionalismo e dalle fruizioni generiche. Una condizione nuova in cui si sperimenta il timore della solitudine, dell'incomprensione, dei pregiudizi. Le parole sono pregiudizi, aveva scritto Nietzsche e sono dure come sassi. Il linguaggio di Schoenberg e George non appare fatto per raccontare la realtà, ma per crearne una nuova. Al di fuori e al di là di questa si nascondono i pericoli, che minacciano di paralizzare la ricerca.

Il rifiuto del mondo e della società da parte di George, che aveva sacro il ruolo del poeta, fa sì che egli concentri la sua energia in una dedizione assoluta alla parola.

Noi dobbiamo sviluppare ancora la plastica del linguaggio; noi dobbiamo creare i nostri strumenti di lavoro, insegnare ai poeti il loro mestiere di artigiani... ricordare loro che la parola è musica, insegnare loro che essa ha un contorno, un volume, una massa, un colore, un sapore (cit. in David 1952, 44).

Singolare affinità di intenti, tra George e Schoenberg. Se il poeta afferma che è necessario praticare la “poesie pour l'art,” il musicista sembra intenderlo pienamente quando scrive:

Chi adopera veramente il suo cervello per pensare, non può che avere un solo desiderio: assolvere il proprio compito [...]. Si pensa soltanto in funzione della propria idea. E dunque l'arte non può essere che in funzione di se stessa. Un'idea nasce: deve essere plasmata, formulata, sviluppata, elaborata, sostenuta e perseguita fino al suo definitivo compimento (Schoenberg 1975, 55).

È nello stesso anno 1908, in cui Schoenberg sceglieva le liriche di George, che György Lukács riconosceva nella sua poesia qualcosa che dà vita a cose che “solo con la musica possono essere risvegliate.” Sono gli stessi anni in cui Kandinsky parla della risonanza interiore della parola, che rivela le sue “insospettite qualità spirituali” e pian piano perde il significato “esteriore” (Kandinsky 1979, 17; Carrera 1979/80, 117).

Per sfuggire alle minacce il giovane si allontana su una barca, dove la donna si rifiuta di salire. *Du lehnest wider eine Silberweide* [Ti appoggi al salice d'argento] intona la voce con una linea ondeggiante e solitaria, appena puntellata dal pianoforte, un recitativo malinconico. Ancora una volta in un paesaggio dolce e appartato, compare la donna che si ripara il capo con un ventaglio. L'amante la guarda e il fluire del pensiero è uno solo. Il poema segue lo sguardo e lo asseconda e così fa la musica, che coglie l'abbandono della donna che poggia la schiena al salice, coglie il suo giocare con il ventaglio per coprirsi la testa, coglie anche lo spostamento dell'obiettivo quando la scena si volge a lui, all'amante, sul lago, nel piccolo battello dove lei non è salita. Il battello, all'ombra del fogliame fitto, dondola sull'acqua, dove scorrono sparpagliati i fiori caduti dagli alberi. È un Lied acquatico. La linea del canto oscilla il più delle volte su piccoli intervalli di terza. Poi il canto tace, allora è il pianoforte che conclude il movimento dell'onda.

La curva della dissoluzione trova il suo abisso nel Lied *Sprich nicht immer* [Non parlar sempre]. Versi brevissimi, che disperdono frammenti di ritmo e costringono a tenerci ben saldi al suono della parola. Parola che sperimenta i propri confini, che non solo si è avventata contro le pareti della gabbia del linguaggio comune (Wittgenstein 1980, 18), ma che l'ha oltrepassato.

Sprich nicht immer / von dem laub, / Windes raub; / Vom zerschellen / reifer quitten, / Von den tritten / der vernichter / Spät im jahr. / Von dem zittern / der libellen / in gewittern, / Und der lichter, / deren flimmer / wandelbar.¹⁶

Il meccanismo incrociato delle rime accoppia i versi in modo circolare e dice molto sul modo di versificare di Stefan George. È un giro di valzer sull'abisso, un vortice di ossessioni più che di immagini mutevoli e incostanti. L'autunno potrebbe travolgere gli amanti, qualcosa potrebbe sconvolgere il mondo. Ma chi parla sembra irridere la paura, con quelle rime così fitte e intrecciate. Anche Schoenberg sceglie un discorso musicale che si potrebbe definire puntillista ante litteram. Una sola pagina di musica, la quintessenza dello stile aforistico. La linea melodica discendente, che risale solo per di nuovo scendere. Il ritmo continuamente spezzato della musica segue infatti il verso brevissimo, di tre o quattro sillabe al massimo. Dopo gli “sterminatori” c'è una pausa e il ritmo musicale cambia sulle “libellule tremanti.” Anche Schoenberg, come il poeta, approfitta di un'immagine per raccontarci ciò che in verità è assai difficile raccontare, ossia il fremito dell'aria, quel fremito che c'era fin dal primo Lied, quando a vibrare erano

¹⁶ Non parlare sempre / delle foglie / preda del vento, / dei frutti maturi / che cadono, / degli sterminatori / che giungono / al volgere dell'anno, / del tremore / delle libellule / durante la tempesta, / delle luci / dal chiarore / incostante.

i “fiocchi di stelle, le voci sommesse, gli zampilli nei bacini di marmo e le lanterne” che lanciavano i loro bagliori sulla scena.

Ora però lei se ne va per sempre, “fuori dagli smorti muri dell’Eden,” portando con sé il sogno estivo che aveva accolto il giovane al principio. Abbandonato dall’amante, il giovane racconta *Wir bevölkerten die abenddüstern Lauben* [Noi popolammo le pergole] e ci dice del tempo felice nel giardino pieno di luoghi ombreggiati e freschi come sere d’estate, di spazi luminosi, di aiuole, sentieri e templi. Gli amanti ridono e sussurrano. “Lietamente,” dice il poeta [*freudig*].

Ma il giardino viene travolto da quella che sembra una tempesta, i fiori impallidiscono, si rompono, si rompe lo specchio dello stagno. Il ragazzo mette un piede in fallo e inciampa sull’erba fradicia. Guarda le palme che ora sono solo dita aguzze di “unsichtbare hände” [invisibili mani]. Il vento sospinge una ressa sibilante di foglie fradice e la notte è carica di nuvole e afosa. “Die nacht ist überwölkt und schwül,” recita l’ultimo verso, quasi — suggerisce Hertz — una eco del “ciel bas et lourd... comme un couvercle” di Baudelaire.

Da qui sembra essere partito Schoenberg per le prime righe del suo Lied, dove il poeta parla con se stesso, alla fine quasi dissolto dall’amore. Nella prima parte di questa riflessione il pianoforte è solo. Poi la musica sembra volgersi indietro, diventando una vastissima zona centrale di riflessione su ciò che è passato, ricapitolando intervalli, modi e ritmi che abbiamo già sentito. Ciò che doveva essere conosciuto si è conosciuto, l’amore, il desiderio, la passione, l’abbandono. Il congedo è ancora affidato ad una sezione in cui il pianoforte è solo, qui l’abbandono della tonalità sembra essere l’unica risposta musicale possibile ad una lirica che non concede ritorno (Lessem 1979, 57; Eherenfort 1963).

Ma non possiamo dimenticare che due anni dopo, nella raccolta *Das Jahr der Seele*, in una delle sue più belle liriche, il poeta dedica ancora una lirica al giardino:

Vieni nel parco detto morto e guarda:/ il riflesso lontano di liete rive, / di pure nubi l’insperato azzurro/ rischiera i viottoli e gli stagni. / Prendi là il giallo più profondo, il grigio/ molle di bossi e di betulle. Il vento/ è tiepido, e le tarde rose ancora/ non sono tutte sfiorite: Scegli attento, e baciale, ed intrecciale alla corona. / E non dimenticar gli ultimi astri, i rossi tralci di selvagge viti:/ e quel che resta ancor verde, tu lieve/ piegalo nell’immagine autunnale.

Se l’Eden del mito era il giardino come l’idea stessa di Natura e luogo di una vita senza sofferenze e senza dolori, nel corso della storia ha perduto la sua sacralità (Venturi Ferriolo 2019).

George è ritornato al mito portandoci ai giardini di Babilonia, con la loro componente esotica. Ma i giardini di Babilonia sono più di questo, sono stati costruiti dall’uomo. Non si tratta di un simbolismo naturalistico generico, ma la realizzazione di un nuovo sistema, artistico e culturale. Dunque l’indissolubile legame uomo-natura è diventato uomo-natura-cultura. Il paesaggio di George viene dunque vissuto da Schoenberg nella sua componente determinante, quella di essere la proiezione dell’io. Come scriverà nel suo *Manuale di Armonia*:

Il vero musicista pretende una nuova sonorità, con tutto il suo effetto di inusitato e di moderno, solo perché deve esprimere sentimenti nuovi e inediti che premono nel suo animo. Per i posteri che procederanno sulla sua stessa via, questo risultato sarà solo una sonorità nuova, un mezzo tecnico, ma in realtà esso è assai di più, perché una sonorità nuova è un simbolo trovato involontariamente: esso preannuncia l'uomo nuovo che in esso si esprime (Schoenberg 1963, 500).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. 1959. "Zu den Georgeliedern." In A. Schoenberg, *Fünfzehn Gedichte aus 'Das Buch der hängenden Gärten'*, 411-417. Wiesbaden: Insel Verlag.
- . 1972. "Arnold Schönberg (1874-1951)." In Id. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di G. Manzoni. Torino: Einaudi.
- CACCIARI, M. 1976. *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negative da Nietzsche a Wittgenstein*. Milano: Feltrinelli.
- CARRERA, A. 1979/80. "Il problema del testo e delle sue implicazioni filosofiche nell'opera di Arnold Schoenberg." Thesis, Università degli Studi di Milano.
- CURTIUS, E.R. 1950. *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. Bern: A. Franke.
- DAVID, C. 1952. *Stefan George. Son Oeuvre poétique*. Paris-Lyon: I.A.C.
- DE RUBERCY, E. 2009. "La résurrection de Stefan George." *Revue Des Deux Mondes* décembre: 154-161.
- DILL, H.J. 1974. "Schönberg's George Lieder: The Relationship between Text and Music in Light of Some Expressionist Tendencies." *Current Musicology* 17: 91-95.
- EHRENFORTH, K.H. 1963. *Ausdruck und Form. Arnold Schoenbergs Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern Op. 15*. Bonn: Bouvier und Co.
- GEORGE, S. 1930. "Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten." In Id. *Gesamt-Ausgabe der Werke: endgültige Fassung*. Band 3. Berlin: Bondi.
- . 1986. *Poesie*, trad. it. di U. Colla. Napoli: Morra.
- GIVONE, S. 2018. *Sull'infinito*. Bari: Il Mulino.
- HERTZ, D.M. 1987. *The tuning of the Word: The Musico-literary Poetics of the Symbolist Movement*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- JAMES, J. 1993. *The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*. New York: Copernicus, Springer Verlag.
- KANDINSKY, V. 1979. *Scritti intorno alla musica*. Fiesole: Discanto Edizioni.
- LESSEM, A.P. 1979. *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg: The Critical Years, 1908-1922*. Ann Arbor: Umi Research Press (Studies in Musicology, 8).
- LUKÁCS, G. 2002. *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna. Milano: SEI.
- MAEGAARD, J. 1972. *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*. København: Wilhelm Hansen Musik.
- NONO, L. 1975. *Texte. Studien zu seiner Musik*, ed. J. Stenzl. Zürich: Atlantis. Edizione it: 2007 e 2019. *La nostalgia del futuro: Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, ed. A.I. De Benedictis, V. Rizzardi. Milano: Il Saggiatore.
- NORTON, R.E. 2002. *Secret Germany: Stefan George and his circle*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- ROUGE, C. 1930. "Schulerinnerung an den Dichter Stefan George." *Volk und Scholle* 8/1: 20-25.
- SCHOENBERG, A. 1963. *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni. Milano: Il Saggiatore.

- . 1966. "Aforismi, aneddoti, massime." In L. Rognoni. *La scuola musicale di Vienna*. Torino: Einaudi.
- . 1967. "Il rapporto col testo." In V. Kandinsky, F. Marc (eds.). *Il cavaliere Azzurro* [1912], trad. it. di R. Calzecchi Onesti, 61-68. Bari: De Donato.
- . 1969. *Lettere* [1958], trad. it. di M. Rubino. Firenze: La Nuova Italia.
- . 1974. *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*. Torino: Einaudi.
- . 1975. *Stile e Idea*, trad. it. di M.G. Morelli, L. Pestalozza. Milano: Feltrinelli.
- . 2008. *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, ed. A.M. Morazzoni. Milano: Il Saggiatore.
- SCHOENBERG, A., KANDINSKY, V. [1980]. *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, ed. J. Hahl-Koch. Salzburg: Residenz Verlag.
- SCHOENBERG-NONO, N. (ed.). 1992. *Arnold Schönberg 1874-1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*. Klagenfurt: Ritter.
- SIMMS, B.R. 2000. *The atonal Music of Arnold Schoenberg*. New York: Oxford University Press.
- STUCKENSCHMIDT, H.H. 1974. *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*. Zürich: Atlantis.
- VENTURI FERRIOLO, M. 2019. *Oltre il giardino. Filosofia del paesaggio*. Torino: Einaudi.
- VON HELLINGRATH, N. 1982. *La follia di Hölderlin*, trad. it. di U. Colla. Milano: Celuc.
- WITTGENSTEIN, L. 1980. *Lezioni e Conversazioni*, ed. M. Ranchetti. Milano: Adelphi.

RITA MARIA FABRIS

ARCHIVI A CONFRONTO PER LA RICERCA SUL TEATRO DI DANZA NELL'OTTOCENTO

*Sulle tracce di Carlo Blasis a Milano
e di August Bournonville a Copenaghen*

ABSTRACT: The comparison between the archives of Nineteenth-century Italian and Danish dance, through the search for traces of Carlo Blasis (1795-1878) in Milan and August Bournonville (1805-1879) in Copenhagen, promotes the recognition of the cultural peculiarities of the two traditions, transmitted and received in different ways at national and international level, activating different discourses on cultural memory. Italian dance is different from Danish dance because it leaves only fragmentary traces of the dancing bodies, facilitating the permanence of the institutional cultural memory. On the other hand, Bournonville has worked consciously so as not to disperse his work, writing and selecting choreographic notations, memoirs, letters, essays, articles throughout his life, thus earning the art of dance and its artists a recognized social status, favouring in a small territory with isolationist and conservative characteristics both the systematization of his archive and the international diffusion of his repertoire.

KEYWORDS: Archive; comparative studies; cultural memory; theatrical dance; 19th century ballet.

Introduzione

Questo contributo prende spunto da due oggetti privilegiati di studio, monumenti della memoria culturale dei due paesi che hanno dato loro i natali, Carlo Blasis (1795-1878) in Italia e August Bournonville (1805-1879) in Danimarca.¹ L'obiettivo è di mettere a confronto le possibilità di ricerca della danza italiana e danese ottocentesca per favorire il riconoscimento delle peculiarità culturali delle due tradizioni,² trasmesse e recepite secondo modalità diverse a livello nazionale e a livello internazionale, attivando

¹ Chi scrive sta conducendo da diversi anni una ricerca comparativa fra le due tradizioni (Fabris 2014; Fabris 2015, Fabris 2019).

² Nella stessa direzione di ricerca muove il concetto di fenomenologia della cultura proposto da Isabelle Ginot (2005, 306).

discorsi diversi su storia e memoria culturale (Franco, Nordera 2008, XVII-XXXV) attraverso strategie d'indagine tradizionali e digitali (Schulze 2010; Cervellati 2011).

Innanzitutto si può osservare che la storia della danza italiana si differenzia dalla storia della danza danese, perché la prima non ha lasciato che frammentarie tracce dei corpi che l'hanno attraversata, disperse su un territorio di vaste proporzioni e fra centinaia di teatri e di archivi (Di Tondo 2013). Di questi si è scelto il caso della città di Milano per prossimità territoriale di chi scrive. D'altro canto Bournonville ha lavorato consapevolmente per non disperdere la sua opera mettendo a punto un sistema di notazione coreografica, scrivendo e selezionando per tutta la vita memorie, lettere, saggi, articoli, guadagnando così all'arte della danza e ai suoi artisti uno statuto sociale riconoscibile e lasciando ai suoi figli un'eredità scritta di enormi proporzioni (Jürgensen 1997). Tale eredità, accanto alla tradizione orale trasmessa ai danzatori di generazione in generazione, grazie alle caratteristiche conservative e isolazioniste della piccola società danese e all'attenzione nei confronti del proprio patrimonio culturale, è stata riscoperta nel secondo dopoguerra a livello internazionale, nel generale ritorno all'ordine della danza classica come patrimonio culturale dell'Occidente e, a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento, anche dalle istituzioni accademiche danesi,³ (che hanno permesso anche a chi scrive di beneficiare di una borsa di ricerca in loco).

La dimensione documentaria acquisisce valore attraverso la ricostruzione della tradizione storica, avviata consapevolmente sia da Blasis sia da Bournonville durante il corso della loro vita: nel primo caso attraverso una continua pubblicazione a livello europeo di riflessioni sistematiche sulla danza, a cominciare dal *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* (Blasis 1820, Pappacena 2005), per arrivare alla pubblicazione di *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (Blasis 1857, 1868², 2007) fino alle recenti scoperte dei saggi sulla *Storia del ballo in Italia dagli Etruschi sino all'epoca recente (1870-1878)*, e sulla *Storia del ballo e loro azione simultanea con la musica, la poesia, la scultura, la pittura e le altre arti belle (1871-1878)* da parte di Francesca Falcone (2016); nel caso di Bournonville attraverso la conservazione e selezione di manoscritti, a metà strada fra la narrazione autobiografica e il pensiero sulla professione e sull'arte della danza (Bournonville 1829), confluiti poi, soprattutto a partire dagli *Études Chorégraphiques* del 1848 (Bournonville 1848), in una serie di pubblicazioni nazionali (Bournonville 1848-1878), per limitarci alle edizioni originali.

Tale assiduità nella scrittura di sé e della danza all'interno del panorama dell'Ottocento risulta una straordinaria novità dal punto di vista dei danzatori, che in questo modo cercano di guadagnare un proprio spazio nella cultura intellettuale, sulla

³ Nell'introduzione in francese e in danese alla raccolta delle lettere giovanili di Bournonville, Svend Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring scrivevano che le recenti tournée in Europa e in America del Kongelige Danske Ballet (Balletto Reale Danese) avevano consentito il recupero della tradizione francese del primo Ottocento, in una prospettiva dichiaratamente franco-centrica (Kragh-Jacobsen, Schiørring 1969, vol. 1, IX e XXXVIII).

scia delle *Lettres sur la danse et sur le ballets* di Noverre,⁴ inesauribile pietra di paragone per le nuove generazioni alla ricerca di affermazione identitaria, personale e sociale. Se Blasis nel *Traité* del 1820 cita ampiamente le *Lettres* di Noverre, Bournonville apre il manoscritto *Étude Chorégraphiques* del 1848 con queste parole: “La première pensée, en lisant le titre de cet opuscule, est sans doute, qu’il existe depuis soixante ans des ‘Lettres sur la Danse’ per le célèbre régénérateur des ballet d’action, Jean Georges Noverre, ouvrage fort réputé, souvent cité, mais généralement peu lu, même par les danseurs, pour qui il avait été écrit” (Bournonville 2005, 127).

Biblioteche e archivi milanesi

Inseguendo le tracce milanesi di Carlo Blasis ci siamo imbattuti in una proliferazione di documenti d’archivio sulla danza teatrale dell’Ottocento, da chiederci se l’immagine monumentale di Blasis che si è storicamente diffusa grazie alla prospettiva di studio franco-centrica abbia mai preso in sufficiente considerazione i fenomeni di resistenza culturale e identitaria (Fabris 2011). Attraverso questa domanda è emerso però più chiaramente il bisogno di mappare i luoghi di conservazione e ricostruire i vari spostamenti dei materiali, ripensando come e dove rimanessero le tracce del passaggio degli eventi e degli artisti (Sebillotte 2008). In questo modo sembra possibile sottolineare il processo di costruzione storica come catena di atti e decisioni, non sempre intenzionate in un’unica direzione, ma in grado di registrare ‘archeologicamente’ la complessità dell’eredità data.

Giampiero Tintori e Matteo Sartorio sono gli ultimi direttori del Museo Teatrale della Scala, al quale è annessa la Biblioteca teatrale ‘Livia Simoni.’ La storia istituzionale di quest’ente, che dal 1996 è inserito nella Fondazione di diritto privato Teatro alla Scala (Cantarelli 2004), inizia nel 1913 con l’acquisto della collezione teatrale dell’antiquario Giulio Sambon e con l’apertura del Museo nell’ex Casino Ricordi. Anche il Corpo dei Palchettisti vi deposita il proprio archivio e si costituisce così una biblioteca di circa 10.000 volumi, in gran parte di critica, di storia teatrale, di partiture e biografie musicali. Nel tempo si aggiungono i cimeli della Casa di riposo per musicisti Giuseppe Verdi e soprattutto, nel 1952, la donazione di 54.000 volumi da parte del critico teatrale Renato Simoni, che per volontà testamentaria chiede di intitolare la biblioteca appena aperta alla madre ‘Livia Simoni’ (Sartorio 1999). Seguono le donazioni di Ruggero Ruggeri e Arnaldo Fraccaroli che fanno raggiungere al deposito la cifra di 150.000 volumi, al quale si può accedere grazie all’archivio digitale Scala DAM (Digital Asset Management), che rende disponibile, a pagamento, il patrimonio novecentesco. Per quanto riguarda invece il periodo precedente, si legge sul sito:

⁴ Sulla diffusione europea delle *Lettres* nelle loro diverse edizioni cfr. almeno Sasportes 1985, Randi 1989, Pappacena 2009, Aimo 2012.

Il volume più antico contiene le commedie di Plauto, stampate a Venezia da Lazzaro Soardi nel 1511. Le cinquecentine sono 363, spesso in edizioni di raro pregio; sono più di 400 le opere del Seicento, mentre ricchissima è la collezione di volumi dei secoli successivi. Alla biblioteca è annesso l'archivio, che comprende 2.255 bozzetti, 6.959 figurini, 3.000 locandine teatrali, 6.000 libretti d'opera, 10.300 lettere autografe di attori, registi, compositori e cantanti, 30 manoscritti musicali di opere complete (tra cui la *Messa da Requiem* di Verdi e il *Tancredi* di Rossini) e 300 fogli sparsi (con pagine di Verdi, Rossini, Donizetti, Puccini, Beethoven), 7.000 fotografie e 10.000 incisioni.⁵

Nessun riferimento ai documenti di danza, nonostante Tintori, direttore del Museo dal 1963 al 1996, avesse dedicato fin dall'inizio del suo incarico tanta attenzione a valorizzare con una mostra, ad esempio

i figurini originali per balli ottocenteschi (in gran parte scaligeri) poco o non conosciuti. Un discorso storico sul ballo teatrale dell'ottocento [*sic*] è ancora tutto da fare. Lo spettacolo coreografico del secolo scorso non presenta particolare interesse di ordine musicale, ma è un prezioso libro aperto sulla società del tempo. Titoli che ricordano un definito gusto letterario, vicende patetiche o eroiche proprie del sentimento borghese o di una particolare interpretazione del verbo romantico, idolatria per la 'cristiana' Taglioni o per la 'pagana' Ellsler, o per altre 'étoiles' di minor fulgore che incantarono il pubblico, nomi di austeri maestri come Carlo Blasis o di estrosi, e persino spericolati coreografi come Salvatore Viganò (Tintori 1965, 110).

Per la storiografia della danza milanese, italiana e internazionale, fondamentali sono gli studi di Tintori sulla Scala prima (1979) e sul Teatro Ducale di Milano dopo (Tintori, Schito 1998), che si pongono in continuità sia con l'impresa editoriale degli *Indici de' teatrali spettacoli*, pubblicati dal 1784 al 1823 come almanacchi annuali di informazioni sui titoli e gli interpreti presenti in tutte le piazze europee (Verti 1996), sia con le cronologie ottocentesche specificamente scaligere, basate sui documenti d'archivio e con intenti statistici, compilate e aggiornate dall'amministratore del teatro Pompeo Cambiasi (1840-1908) e oggetto di ristampa da parte della casa editrice Arnoldo Forni di Bologna (Cambiasi 1872², 1906⁵, 1969). Quest'ultima, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, con la collana *Bibliotheca Musica Bononiensis* fondata e diretta da Giuseppe Vecchi, Direttore della Scuola di Perfezionamento in Musicologia dell'I.S.M.E.T. (Istituto di Studi Superiori Musicali e Teatrali) dell'Università di Bologna, opera un recupero del patrimonio musicale, teatrale e coreico fondamentale per la selezione di un canone bibliografico per le nascenti discipline accademiche dello spettacolo (Aliverti *et al.* 2006).

Nelle pagine introduttive Cambiasi spiega che con il suo catalogo cronologico intende risollevarle le sorti dell'istituzione in un periodo di decadenza, raccogliendo informazioni da memorie private, giornali, libretti d'opera e di ballo e mettendo in risalto l'esito degli spettacoli, fondamentale per gli interessi artistici ed economici del teatro e della città. I fondi utilizzati sia da Cambiasi prima, sia da Tintori in seguito, non sono stati

⁵ <http://www.museoscala.org/il-museo/la-biblioteca-livia-simoni/> [10/04/2020].

ancora studiati nelle loro diverse acquisizioni e gestioni, ma rimangono racchiusi all'interno di uno schedario oggi trasferito in un sistema informatico ad uso dell'attuale Direttore della biblioteca, Matteo Sartorio, che su richiesta specifica permette di visionare i 'tesori' delle collezioni scaligere. Neppure l'ultimo volume da lui pubblicato contiene informazioni storiche esaustive di un patrimonio⁶ che rimane sostanzialmente privato e a disposizione solo degli operatori interni al teatro o dei collaboratori istituzionali che promuovono mostre internazionali o approfondimenti legati ad eventi celebrativi della Fondazione scaligera nel suo complesso — come ad esempio l'*Album di compleanno 1813-2013, la Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala* (Pedroni 2013), che ha potuto valersi anche del fondo d'archivio conservato presso la Scuola di ballo, ora inserito parzialmente nel Sistema Bibliotecario Nazionale.

Non molto diversa la possibilità delle ricerche in danza nei fondi conservati presso le biblioteche pubbliche del Conservatorio Giuseppe Verdi e della Nazionale Braidense. Nata con il Conservatorio nel 1808, la biblioteca possiede oltre 500.000 unità bibliografiche, di cui circa 50.000 manoscritte e 30.000 volumi di musica, nonché circa 400 testate di periodici musicali. Conserva in particolare la più vasta raccolta di musica a stampa pubblicata in Italia e ospita le ricerche che fanno capo al RISM (Répertoire Internationale des Sources Musicales), al RILM (Répertoire Internationale de la Littérature Musicale), al RIDIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale). Per quanto riguarda specificamente la musica per danza, il fondo *Partiture Teatrali Manoscritte*, formatosi grazie al provvedimento del 31 gennaio 1816, in vigore fino al 1856, che stabilì che i copisti dei teatri dovessero consegnare alla biblioteca una copia di tutte le opere scritte per i teatri regi milanesi della Scala e Canobbiana, è ancora tutto da studiare, parallelamente alla musica a stampa dei balli, acquisita grazie alla cessione di tutte le copie che per diritto di stampa dovevano essere depositate alla Biblioteca Nazionale Braidense e alla Biblioteca Universitaria di Pavia fino al 1850.⁷ Il compositore e collezionista Gustavo Adolfo Nosedà (1837-1866) approfittò della caduta dei Borboni a Napoli per acquistare a poco prezzo raccolte private di musica a stampa e manoscritta

⁶ Nello *Statuto del 1969*, al Capitolo V, intitolato "Inventari e schedari" si legge come si svolge il processo di registrazione di tutti i materiali acquisiti dal museo: "Ogni opera ed ogni oggetto che entri definitivamente o per acquisto, o per dono, o per legato, o per qualsiasi altra causa al Museo, deve essere immediatamente registrato con i principali dati di riconoscimento (dimensioni, materia, tecnica, soggetto, età, e, se è possibile, autore e provenienza) nel registro generale di ingresso del Museo, e nel più breve tempo quindi trascritto, completo di tutti i dati e con il valore presunto di stima, a cura del Direttore nell'inventario del Museo. Qui l'opera e l'oggetto viene da un contrassegnato numero distintivo [sic] che non dovrà essere più mutato. Gli inventari sono costituiti e tenuti aggiornati seguendo le regole del Regolamento 26 agosto 1927 per la custodia, la conservazione e la contabilità dei materiali archeologia [sic] ed artistici dei Musei e Istituti Governativi. Gli inventari così costituiti terranno luogo degli inventari prescritti dall'articolo 246 della Legge Comunale e Provinciale del 3 marzo 1934, n. 383. Di ogni opera e di ogni oggetto sarà inoltre redatto, a cura del Direttore e del personale addetto, la scheda di catalogazione scientifica. A completamento indispensabile dell'inventario, dovrà essere istituito e aggiornato un catalogo topografico sia delle cose esposte, sia delle cose conservate nei depositi" (Sartorio 1999, 135).

⁷ Un primo notevole studio sistematico della musica a stampa è la tesi di dottorato *Nineteenth-century Italian Ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context* di Matilda Ann Butkas Ertz (2010).

e organizzare, sull'esempio del Conservatorio di S. Pietro a Majella, un archivio che "diventi importante, e che abbia a racchiudere una quantità tale di opere importanti da renderlo utile al paese, e da far sì che il mio nome venga ripetuto con qualche riconoscenza da tutti gli uomini dell'arte. Sarà questo anche un modo di arrivare là dove aspiro, dove sono rivolte tutte le mie cure, le mie fatiche" (Moreni 1985, 129). Nosedà acquistò in seguito le raccolte milanesi di Alessandro Rolla, direttore d'orchestra e primo violino per i balli alla Scala, del noto musicologo Pietro Lichtenthal e di molti altri noti esponenti della cultura musicale del tempo, fino a dotare l'archivio di oltre 10.000 unità, che vennero donate dalla famiglia al Comune di Milano nel 1876 e poi depositate al Conservatorio nel 1889 (De' Guarinoni 1897).

La collezione dello studioso Francesco Somma (1817-1905), donata al Conservatorio nel 1905, comprende numerose opere a stampa sui teatri musicali e la loro storia, sulla coreografia, sui balli, sulla drammaturgia, sulla scenografia, nonché manoscritti riguardanti soprattutto i teatri di Milano, specialmente quelli del Ducale e della Scala, stesi dal donatore con l'intento di scrivere una storia completa del teatro milanese a partire dalla fine del Cinquecento. Di particolare rilevanza le collezioni di libretti dal XVI al XIX secolo, comprendenti quella di Felice Romani, la *Strenna teatrale europea* (1839-1848) e gli almanacchi del Teatro alla Scala (1812-1832) e di altri teatri milanesi, disponibili *on line* in formato digitale, insieme a testi ottocenteschi di musica ed economia teatrale, fra i quali i *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali ossia osservazioni generali e speciali per servire di norma in tutti i contratti che riguardano teatri e virtuosi* di Giovanni Valle (1823).

Anche sul sito della Biblioteca Nazionale Braidense troviamo un'approfondita descrizione dei fondi, che purtroppo però non mette in evidenza tutti i materiali di interesse coreologico.⁸ La biblioteca viene aperta nel 1786 nel Palazzo del Collegio gesuitico di Brera, dopo lo scioglimento della Compagnia di Gesù e l'acquisizione dei relativi fondi, insieme con la biblioteca del Conte Carlo Pertusati, donata all'Arciduca Ferdinando, costituente il primo nucleo di libri a stampa ad uso pubblico, perché la Biblioteca Ambrosiana non era ritenuta sufficiente con i suoi fondi per lo più manoscritti. La Braidense beneficia inoltre dell'Avviso della Regia Intendenza politica di Milano dell'aprile 1788, relativo al deposito obbligatorio nella biblioteca delle opere pubblicate nello Stato di Milano, fino al 1848 quando questa disposizione fu trasformata nella legge sul diritto di stampa. Nel 1880 viene definita 'Nazionale' per il carattere generale dei suoi materiali che spaziano dalla medicina alla letteratura, dalla musica alla teologia, dalle raccolte numismatiche alle collezioni fotografiche. Il patrimonio bibliografico è ad oggi costituito da circa 1.500.000 unità, di cui 2.367 manoscritti, 40.000 autografi, 2.368 incunaboli, 24.401 cinquecentine, oltre 23.000 testate di periodici di cui 4.500 correnti, 5.200 stampe fotografiche anteriori al 1950, oltre a 50.000 negativi su lastra, 30.000 bobine di microfilm che riproducono 1.300 testate di periodici, 120.000 microforms.

⁸ <http://www.braidense.it/risorse/fondi.php> [20/04/2020].

Per quanto riguarda le fonti specifiche per gli studi di danza, nel 1889 viene acquistata la *Raccolta drammatica* di libretti musicali e di ballo, fra le prime in Italia ad essere state digitalizzate. La raccolta creata dal veneziano Marco Antonio Corniani degli Algarotti, (1768-1845), geologo e bibliofilo, comprendeva circa 10.000 libretti teatrali dei secoli XVI e XVIII. Al fondo sono state aggiunte altre edizioni di opere teatrali già presenti ed acquistate successivamente dalla biblioteca e il dono di Walter Toscanini consistente nella riproduzione dell'*Indice de' teatrali spettacoli* dal 1764 al 1799. Tra i fondi per lo studio della storia della danza ottocentesca si segnala il *Legato Giulio Ferrario* (1767-1847), fondatore della Società tipografica de' classici italiani, custode e direttore della Biblioteca Braidense, alla quale donò tutte le sue opere a stampa e i manoscritti. Il legato consiste in una raccolta di materiale vario, che comprende anche miscellanee di recensioni teatrali, musicali e coreografiche, autografi, carte relative all'architettura teatrale milanese, bozzetti e figurini teatrali oggetti della censura anche di Robustiano Gironi (1769-1838), direttore della biblioteca prima di Ferrario.

Dal 2004 la Braidense ospita anche l'Archivio Storico Ricordi, una delle più importanti raccolte musicali private. La storia dell'Archivio inizia nel 1808, quando Giovanni Ricordi (1785-1853) fonda l'omonima società e comincia a raccogliere e catalogare documenti funzionali al proprio lavoro: manoscritti autografi, libretti, bozzetti, lettere, fotografie, manifesti. Già nel 1855 viene pubblicato il primo catalogo (*Il Catalogo* 1855). Nel corso di quasi due secoli, la raccolta continua ad arricchirsi, dando vita a un inestimabile patrimonio che rappresenta la storia della musica, della danza e del teatro italiano. Attualmente comprende 3.593 partiture dal Settecento al primo Novecento di cui 2.246 autografe, circa 15.000 lettere di musicisti e librettisti, oltre 10.000 bozzetti e figurini, più di 9.000 libretti, 4.000 foto d'epoca, manifesti liberty.

La ricerca delle tracce disperse di Carlo Blasis hanno condotto chi scrive anche all'Archivio di Stato di Milano e all'Archivio Storico Civico presso la Biblioteca Trivulziana che lo ospita nel Castello Sforzesco, mettendo in luce la presenza di innumerevoli altri documenti riguardanti il teatro di danza ottocentesco, con una lacuna relativa agli atti della Direzione generale di Polizia, distrutti nel 1943, che si possono in parte reperire nei fondi della Direzione Teatrale o nelle carte della Gestione governativa. Le materie selezionate per interesse temporale e alfabetico sono state: *Spettacoli pubblici*, *Gestione governativa* e *Autografi teatrica* presso l'Archivio di Stato, la *Parte moderna*, *Spettacoli pubblici* presso l'Archivio Storico Civico. Sono disponibili *on line* solo alcuni inventari (Natale 1976),⁹ mentre sono presenti indicazioni sul tipo di ordinamento per materia, adottato tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo da Luca Peroni, secondo il principio di pertinenza che interviene pesantemente sull'ordine originario, distruggendo i criteri di organizzazione nati durante la fase di formazione dell'archivio (Lodolini 2013).

In sintesi, sul territorio metropolitano si trovano consistenti fonti primarie relative a

⁹ <https://archiviodistatomilano.beniculturali.it/getFile.php?id=1006> [20/04/2020].

Blasis: due suoi libretti di ballo a stampa al Museo Teatrale 'L. Simoni' (*Gli Amori di Venere e Adone* ed *Elina*); alla Biblioteca Nazionale Braidense alcune monografie (*Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale; Della musica drammatica italiana in Francia e della musica francese dal secolo 17. sino al principio del secolo 19; Studi sulle arti imitatrici*) e moltissimi libretti dei balli nei quali danzò e coreografò ballabili, prevalentemente alla Biblioteca del Conservatorio, oltre ai trattati didattici *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse; Note upon Dancing; Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie; Nouveau manuel complet de la danse*. Infine, molti sono i documenti d'archivio relativi alle negoziazioni sulle scritture di Blasis quale 'ballerino francese' nell'Archivio di Stato, nel fondo Spettacoli Pubblici (1821-1824), mentre all'Archivio Storico Civico, sempre nel fondo Spettacoli Pubblici si trovano documenti relativi a Blasis come ballerino, maestro di ballo e coreografo (1824-1848).

La dispersione delle tracce di Blasis a Milano, in Italia, in Europa e perfino nella *Cia Fornarli Collection* della New York Public Library for the Performing Arts (Falcone 2016),¹⁰ sembra rispecchiare le caratteristiche della ricerca in danza, delegata a singoli studiosi e strategie culturali, disseminati lungo il territorio della penisola italiana, dove non è ancora stato possibile avviare un ambizioso progetto condiviso di 'atlante della danza italiana,' una mappatura dei fondi e una connessione delle diverse realtà locali se non a livello interregionale, almeno a livello regionale. Eppure una *Bibliografia di Teatri Musicali Italiani*, a cura dello studioso barese Alfredo Giovine, data al 1982 un precedente importante per censire il gran numero di teatri dove, per tutto l'Ottocento, il ballo teatrale svolgeva un ruolo culturale importante nella condivisione di pratiche e valori sociali.

Biblioteche e archivi danesi

In Danimarca troviamo una concentrazione di studi, di ricerche bibliografiche e una consapevolezza delle varie possibilità di reimpiego dell'eredità culturale sia nell'immaginazione storica dello studioso sia nel revival di opere dimenticate, non tanto per raggiungere una utopica autenticità storica, quanto per fornire il più alto numero di possibilità attraverso le quali sviluppare valide osservazioni analitiche e prendere decisioni performative: un processo quindi di valutazione delle esperienze passate per proporre regole operative alle produzioni contemporanee. Da queste riflessioni il

¹⁰ Interessante il processo di ritrovamento dei materiali, basato su un sodalizio amicale di lunga durata fra una esperta dei fondi di Walter Toscanini, Patrizia Veroli, e una studiosa di Blasis, Francesca Falcone, già docente all'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Si tratta di un esempio di 'soggettività accumulata' che conferisce valore e senso a un oggetto particolare che sfugge agli standard normativi stabiliti da individui, comunità o istituzioni e che proprio nel campo della danza, e degli studi italiani in particolare, apre a una possibilità di proliferazione informale di connessioni teoriche e di ricerche sul campo.

coreografo-ricostruttore e bibliotecario danese Knud Arne Jürgensen prende le mosse per stilare quella che forse è nel campo della danza la più monumentale ricerca documentaria sull'Ottocento europeo: *The Bournonville Tradition. The First Fifty Years 1829-1879*. Dall'interno della Kongelige Bibliotek Jürgensen si rende conto che “many of the most important collections in this field [choreography and ballet music] are either uncatalogued or listed in inventories that are accessible only at the premises where the collection is preserved, and nearly always include only a minimal level of description” (Jürgensen 1997, vol. 2, VII),¹¹ e procede quindi a compilare un catalogo cronologico dei manoscritti coreografici e musicali messi in scena o rimasti in bozze, seguendo dettagliatamente i diari giornalieri che Bournonville scrisse dal 1820 al 1879, con una cura ‘religiosa’ per il giorno, il mese e l’anno in cui sono stati scritti ed eventualmente messi in scena, attraverso metodiche prove giornalieri. Il valore assegnato alle partiture musicali, nelle quali compaiono anche note descrittive o simboli coreografici, è retoricamente supportato dalla necessità di mappare l’arte teatrale più effimera e sembra indicare la musica come l’unica possibilità di una ‘seconda creazione’ delle danze, delle opere liriche, dei *vaudeville*, delle operette e delle commedie, che dagli anni Quaranta invadono i teatri privati e i parchi della capitale danese, grazie ai *livret de mise en scène* provenienti da Parigi (Perrelli 2005; Meldolesi, Molinari 2007). Anche il processo storico-ricostruttivo della danza parte da elementi scritti secondo una loro struttura creativa che vengono reimpiegati in una seconda creazione, a partire da un confronto continuo con la tradizione vivente della messa in scena, laddove la trasmissione di un repertorio non si sia mai interrotta. Questa è probabilmente la peculiarità più significativa della tradizione danese nei discorsi sulla trasmissione della danza di lungo periodo.

Dalla prospettiva della notazione coreografica Jürgensen muove una critica nei confronti dei programmi di ballo stampati, oggi comunemente denominati libretti di ballo, perché le azioni drammatiche descritte raramente riflettono effettivamente quanto avveniva in scena, essendo scritti in stile poetico o costituendo dei souvenir di una performance speciale per la memoria del pubblico.

Tuttora aperta è la discussione sull’utilizzo di tali fonti per la storia della danza italiana (Veroli 2017), dove, forse fino a ieri, le numerose collezioni di libretti di ballo sono sempre state reimpiegate quali souvenir del nostro passato ballettistico ottocentesco, in un bisogno di identificazione con gli unici cumuli di residui, i libretti di ballo, di un periodo in cui la cultura orale primeggiava ancora, soprattutto fra gli artisti della danza, oppure la scrittura non aveva quel valore religioso, o non veniva percepito come tale, di costruzione della propria identità artistica. La prospettiva di Jürgensen non perde comunque di vista le considerazioni sull’eredità e la trasmissione del repertorio, rimanendo all’interno delle pratiche della danza classico-accademica, della produzione destinata a un consumo domestico ma anche ad arricchire il mondo internazionale della

¹¹ La ricerca è stata finanziata dalla Carlsberg Foundation, la multinazionale della birra danese che sponsorizza sia l’internazionalizzazione della ricerca degli studiosi danesi sia l’accoglienza in Danimarca di ricercatori internazionali. Cfr. <http://www.carlsbergfoundation.dk/> [20/05/2020].

danza, come è avvenuto nel secondo dopoguerra, con studi sempre più dettagliati sulla artisticità bournonvilliana che non si limita ai balletti rimasti in repertorio: *Sylfiden*, *Napoli*, *Konservatoriet*, *Kermesse i Brügge*, *Festen i Albano*, *Et Folkesagn*, *Fjernt fra Danmark*, *Livjaegerne på Amager*, *La Ventana*, *Blomsterfesten i Genzano*, *Abdallah*, *Thrymskviden*. Le fonti originali provenienti da diversi paesi e raccolte in questo catalogo hanno infine l'intento di servire da modello per un lavoro preliminare in vista di una bibliografia del balletto dell'Ottocento (Jürgensen 1997, vol. 2, VII-IX).

Le mie condizioni di studiosa in un paese straniero sono ancorate alle relazioni scientifico-accademiche: Franco Perrelli, uno dei massimi esperti di teatro scandinavo, mi ha messo in contatto con Bent Holm, specialista del fenomeno di diffusione del teatro italiano nel nord Europa da Goldoni a Dario Fo e ciò ha favorito un ampliamento dello studio alle teorie contestualiste per poter ancorare l'oggetto della ricerca ad una realtà culturale e linguistica diversa. Attraverso quindi il sostegno del Ministero degli Esteri danese, ho potuto visitare i luoghi deputati alla conservazione e alla trasmissione del patrimonio coreologico danese dell'Ottocento. Innanzitutto il Dipartimento di Teater- og performancestudier (Dipartimento di Studi sul Teatro e sulla Performance), già Institut for Kunst- og Kulturvidenskab (Dipartimento di Arti e Studi culturali) della Københavns Universitet, dove è presente una biblioteca con una ricca sezione di Danza, il cui catalogo è disponibile *on line*¹². Inserita dal 2009 nel sistema della Kongelige Bibliotek, costituisce la parte più aggiornata degli studi teorici danesi ed europei, mentre i manoscritti in possesso dell'Università sono stati trasferiti dal 1938 all'interno di Den sorte Diamant (il Diamante nero), l'edificio adiacente alla storica Kongelige Bibliotek, dove si trovano anche le Musik- og Teatersamlingen (Collezioni di Musica e di Teatro) che raccolgono più di 6000 partiture musicali stampate, 10.000 unità bibliografiche, 22.750 partiture musicali manoscritte, oltre alla recente acquisizione di 70 casse di materiali da registrare provenienti dagli archivi del Teatermuseet (Museo teatrale). In particolare, sono interessanti, oltre ai manoscritti catalogati da Jürgensen, il repertorio teatrale di Copenaghen (1722-1900) disponibile *on line* e la collezione digitalizzata della musica a stampa dei balletti di Bournonville, fondo descritto dettagliatamente sul sito.¹³ Gli scritti di Bournonville, comprendenti anche i Journal (diari) e le lettere manoscritte, storicamente sono stati divisi in due sezioni: una viene ereditata dal figlio Edmond ed è stata acquisita dal Musikmuseet di Stoccolma attraverso lo storico della musica e collezionista svedese Daniel Fryklund, l'altra è stata lasciata da August Peter Tuxen, nipote di Bournonville, figlio della primogenita Augusta, alla Kongelige Bibliotek. Da collezioni private e antiquari o attraverso doni dei discendenti di Bournonville sono giunti alla Kongelige Bibliotek anche altri scritti che consentono di studiare l'uomo e la mentalità dietro il professionista della scena teatrale. Bisogna considerare che più di 6000 lettere sono conservate fra Copenaghen, Svezia, Norvegia e Francia, scritte

¹² <https://kub.kb.dk/c.php?g=91709&p=591701> [20/05/2020].

¹³ <http://www.kb.dk/permalink/2006/mus/BOURNON2/> [20/05/2020].

prevalentemente in danese e in francese, ma anche in svedese, tedesco, inglese e italiano. I manoscritti preventivi e gli appunti dei balletti ammontano a quasi 450 unità, mentre i lavori pubblicati sono 150 esclusi gli 80 scenari di balletto. Gli inediti ammontano a 70 titoli cui si aggiungono 50 poesie e canzoni composte per occasioni private e ufficiali (Jürgensen 1997, vol. 1, 151-192). Tutti di nuovo catalogati in ordine cronologico. Esistono, infine, anche le liste di libri che appartenevano alla ricca biblioteca del maestro (Jürgensen 1994, 149-170), oltre a materiali acquistati durante i soggiorni parigini, per poter reimpiegare in patria gli insegnamenti e i modelli internazionali. Per completare la ricerca dei materiali per una ricostruzione coreologica è stata fatta anche una mappatura del fondo del Kongelige Teater del Rigsarkivet (Archivio di Stato), ospitato prima presso il nuovo Skuespilhuset, ora all'interno di Den sorte Diamant, in particolare del fondo dei Maskinmesterprotokol (protocolli del direttore di scena) e dei bozzetti dei costumi,¹⁴ grazie al supporto dell'archivista Niels Peder Jørgenesen.

Una conclusione aperta

Nei processi storici gli archivi costituiscono lo sfondo dal quale emergono elementi attualizzati e non, intenzionati di volta in volta secondo l'ordine dei discorsi iscritti nella costruzione di una "memoria funzionale," nel senso definito da Aleida Assmann, di creazione e invenzione di memoria e di storia, perché "il passato ricordato [...] è sempre legato ad identità in formazione, interpretazioni del presente e rivendicazioni di potere" (Assmann 2002, 149-154). La ricerca storica è quindi possibile a partire dai detriti della memoria depositati in un fondo d'archivio, ossia "l'insieme dei documenti di varia natura [...] concretamente prodotti o ricevuti da una qualsiasi persona morale o fisica, pubblica o privata, che li ha conservati e talvolta organizzati conformemente alle sue azioni e attività e nella maggior parte dei casi in previsione di un utilizzo ulteriore" (Sebillotte 2008, 16).

Identificare la catena degli intermediari individuali o istituzionali degli archivi milanesi e danesi è un'operazione che si colloca non solo sul versante dell'archivista e dello studioso, per cercare di cogliere come interrogare e leggere i fondi per costruire un oggetto della ricerca, come in questo contributo, ma anche sul versante della produzione artistica e della riattualizzazione delle tracce scritte, le notazioni coreografiche *in primis*, attraverso la loro traduzione non solo riproduttiva e ricostruttiva (Nørlyng, Urup 1989; Jordan 2000; Pappacena *et al.* 2000), ma anche ricostruttiva e creativa (Nordera 2003) o critica (Franko 1989; Lepecki 2010; Adamo 2014; Grechi, Lombardo 2018). Se qui abbiamo limitato la nostra ricerca al versante dell'archivista e dello studioso per cercare

¹⁴https://www.sa.dk/daisy/fysiske_enheder_liste?a=&b=&c=maskinmester+protokol&d=1&e=2016&f=&g=&h=&ngid=&ngnid=&heid=20818477&henid=20818477&epid=20818477&faid=11&meid=&m2rid=&side=1&sort=&dir=&gsc=&int=&ep=&es=&ed= [20/05/2020].

di rintracciare luoghi e persone protagonisti delle “coreografie della storia” (Franco, Nordera 2010), rimane da riconnettere il vasto sfondo archivistico con le possibilità di re-impiego delle tracce e di decostruzione della memoria culturale che hanno le scritture contemporanee, libri o performance che siano.

BIBLIOGRAFIA

Archivi

Archivio di Stato di Milano, Spettacoli Pubblici, Gestione governativa Scala (1821-1824), Cartella 11, Plico Carlo Blasis. Ballerino, Plico Ballerini francesi.

Archivio Storico Civico di Milano, Spettacoli Pubblici, Atti della Direzione Teatrale (1824-1848), Cartelle 1, 11, 12, 17, 18, 20, 34, 59, 77, 96 (Carlo Blasis), Cartelle 21, 43, 53, 77 (Scuola di ballo).

JÜRGENSEN, K.A. 1994. “Balletmesterens bibliste August Bournonville samling af udenlandske balletlibretti og hans bibliotek.” *Fundo og Forskning* 33, 149-170. København: Det kongelige Bibliotek.

—. 1997. *The Bournonville Tradition: The First Fifty Years, 1829-1879*, voll. 2. London: Dance Books.

København Rigsarkivet, Det Kongelige teaters Arkiv og Bibliotek (1748-1950), Arkivserie Maskinmesterprotokollerne 1824-1880, Pakkenr. Balletter og Divertissementer M1.

Fonti primarie

BLASIS, C. 2000. *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* [1820]. Rist. Anast. Bologna: Arnoldo Forni.

—. 1834. *Elina azione mimica in cinque atti*. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.

—. 1835. “Gli Amori di Venere e Adone ballo mitologico in quattro atti.” In G. Sapio. *Ildegonda e Rizzardo tragedia lirica da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Canobbiana la primavera 1835*. Milano: Luigi di Giacomo Pirola.

—. 1841. *Saggi e prospetto del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale fondato sui principj della fisica e della geometria e dedotto dagli elementi del disegno e del bello ideale*. Milano: Tipografia Guglielmini e Redaelli.

—. 1841. *Della musica drammatica italiana in Francia e della musica francese dal secolo 17. sino al principio del secolo 19*. Milano: Tipografia Guglielmini e Redaelli.

—. 1844. *Studi sulle arti imitatrici*. Milano: Giuseppe Chiusi.

—. 1847. *Note upon Dancing: Historical and Practical*. London: Delaporte.

—. 1854. *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie*. Milano: Fratelli Centenari e C.

—. 1866. *Nouveau manuel complet de la danse*. Paris: Librairie encyclopedique de Roret.

—. 2007. *L'uomo fisico, intellettuale e morale* [1868²], eds. F. Pappacena, O. Di Tondo. Lucca: Lim.

BOURNONVILLE A. 1829. *Nytaarsgave for Danse-Yndere, eller Anskuelse af Dansen som skøn Kunst og behagelig Tidsfordriv*. Kjøbenhavn: Paa C.A. Reizels Forlag.

—. 1848-1878. *Mit Theaterliv*, voll. 3. Kjøbenhavn: Paa C.A. Reizels Forlag.

—. 1855. *Études Chorégraphiques. Dediées aux artistes de la danse*. Kjøbenhavn: Imprimerie de Thiele.

—. 1861. *Études Chorégraphiques. Dediées à mes élèves et à mes collègues*. Kjøbenhavn: Bianco Luno/F.S. Muhle.

—. 1979. *My Theatre Life*, trans. from the Danish by P.N. McAndrew. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

- . 2005. *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, eds. K. A. Jürgensen, F. Falcone. Lucca: LIM.
- CAMBIASI, P. 1872². *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano. 1778-1872. Opere in musica. Nome dei maestri, poeti ed esecutori principali, data della prima rappresentazione e classificazione dell'esito. Balli dati nel R. Teatro alla Scala. Nome dei coreografi, maestri e ballerini, mimi e pittori ed elenco quinquennale della R. Scuola di ballo. Elenco dei professori componenti l'orchestra. Elenco degli impresari [1870]*. Milano: R. Stabilimento Musicale Ricordi. Rist. anast. 1969. Bologna: Forni.
- Cfr. <https://archive.org/details/rappresentazione00cambgoog/page/n131/mode/2up> [02/05/2020].
- . 1906⁵. *La Scala: 1778-1906. Note storiche e statistiche*. Milano: R. Stabilimento Musicale Ricordi.
- DE' GUARINONI, E. 1897. *Indice generale dell'Archivio musicale Nosedà, con una breve biografia del fondatore e con alcuni cenni intorno all'archivio stesso ed alla biblioteca del R. Conservatorio di musica di Milano*. Milano: Stabilimento Tipografico Enrico Reggiani.
- LODOLINI, E. 2013⁷. *Storia dell'archivistica italiana. Dal mondo antico alla metà del XX secolo [1991]*. Milano: Franco Angeli.
- PAPPACENA, F. 2005. *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830*. Lucca: Lim.
- VALLE, G. 1823. *Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali ossia osservazioni generali e speciali per servire di norma in tutti i contratti che riguardano teatri e virtuosi*. Milano: Dalla Società tipogr. de' classici italiani. <https://search.bibliotecadigitale.consmilano.it/handle/20.500.12459/1820> [20/04/2020].
- VERTI, R. (ed.). 1996. *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823. Voll. 2*. Rist. anast. Pesaro: Fondazione Rossini.

Letteratura critica

- ADAMO, S. 2014. "Dancing for the World: Articulating the National and the Global in the Ballo Excelsior's Kitsch Imagination." In G. Abbattista (ed.). *Moving Bodies, Displaying Nations: National Cultures, Race and Gender in World Expositions: Nineteenth to Twent-first Century*, 143-172. Trieste: EUT.
- AIMO, L. 2012. *Mimesi della natura e ballet d'action. Per un'estetica della danza teatrale*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra.
- ALIVERTI et al. 2006. "Studi sul teatro, lo stato dell'arte." *Il Castello di Elsinore* XIX/54: 25-174.
- ASSMANN, A. 2002. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino.
- BUTKAS ERTZ, M.A. 2010. *Nineteenth-century Italian Ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context*. PhD diss., University of Oregon Graduate School.
- CANTARELLI, E. (ed.). 2004. *Il Teatro alla Scala. Settimana del Teatro 19-23 maggio 2003*. Roma: Bulzoni.
- CERVELLATI, E. 2011. "La danza: dai siti web alla bibliografia." In V. Bazzocchi, P. Bignami (eds.). *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, 111-127. Roma: Carocci.
- DI TONDO, O. 2013. "Archival Sources for the Study of Nineteenth-Century Theatrical Dance in Italy." *Dance Chronicle* 36/2: 243-251.
- FABRIS, R.M. 2010. "Ispirato a... La via italiana alla ricostruzione del teatro di danza di primo Ottocento. Bournonville e il monopolio francese." In C. Nocilli, A. Pontremoli (eds.). *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive.*, 235-250. Roma: Aracne.
- . 2011. "L'Ottocento. Il balletto romantico." In J. Sasportes (ed.). *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, 183-247. Torino: EDT.
- . 2014. *Corpo e mito. Immagini e racconti del teatro di danza dell'Ottocento: Milano e Copenhagen*. PhD diss., Università degli Studi di Siena.
- . 2015. "Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento. Danza e scrittura di sé." *Danza e ricerca. Laboratorio di studi e visioni. Speciale. La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie* 6: 66-77.

- . 2019. "Il Bildungsroman di August Bournonville. Studi di danza e identità in movimento." *Mimesis Journal. Scritture della performance* 8/2: 67-87.
- FALCONE, F. 2012. "Quando lo storico si trasforma in detective: la riscoperta di due opere saggistiche di Carlo Blasis." In A. Pontremoli, P. Veroli (eds.). *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, 171-185. Roma: Aracne.
- . 2016. "Costruire l'identità della nazione italiana attraverso la danza: Carlo Blasis e le sue storie del ballo (1870-1878)." *Recherces en Danse* 5. <https://journals.openedition.org/danse/1331> [03/04/2020].
- FRANKO, M. 1989. "Repeatibility, Reconstruction and Beyond." *Theatre Journal* 41/1: 56-74. Ora in Id. (2009). *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, ed. P. Veroli, 193-217. Palermo: L'Epos.
- GINOT, I. 2006. "L'identità, il contemporaneo e i danzatori." In S. Franco, M. Nordera (eds). *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, 301-321. Torino: UTET.
- GIOVINE A. 1982. *Bibliografia di Teatri Musicali Italiani (storia e cronologie)*. Bari: Laterza.
- GRECHI, G., LOMBARDO, S. 2018. "Excelsior: l'esemplare capovolto. Di archivi rovesciati e italianità immaginate, in forma di conversazione." *Roots § Routes. Research on Visual Cultures*. <https://www.roots-routes.org/excelsior-grechi-lombardo/> [16/05/2020].
- Il Catalogo delle opere pubblicate dall'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di calcografia, copisteria e tipografia musicali di Tito di Gio. Ricordi*. 1855. Milano: Ricordi.
- JORDAN, S. (ed.). 2000. *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London: Dance Books.
- KRAGH-JACOBSEN, S., SCHIØRRING, N. 1969. "Introduction/ Indledning." In Eidem (eds.). *August Bournonville. Lettres à la maison de son enfance/Breve til barndomshjemmet*, vol. 1. København: Munksgaard, V-XL.
- LEPECKI, A. 2010. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances." *Dance Research Journal* 42/2: 28-48. Ora in Id. (2016). "Il corpo come archivio. Volontà di rimettere-in-azione e vita postuma delle danze." Trad. it. di A. Pontremoli. *Mimesis Journal. Scritture della performance* 5/1: 30-52.
- MELDOLESI, C., MOLINARI, R. 2007. *Il lavoro del dramaturg: nel teatro dei testi con le ruote: dalla Germania all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*. Milano: Ubulibri.
- MORENI, C. 1985. *Gustavo Adolfo Nosedà, collezionista e compositore. Vita musicale a Milano 1837-1866*. Milano: Edizione degli Amici della Scala.
- PAPPACENA, F. 2009. *La danza classica. Le origini*. Roma-Bari: Laterza.
- . et al. 2000. "Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo." Atti del convegno, Consiglio Nazionale delle Ricerche (Roma, 10 dicembre 1999). *Chorégraphie. Rivista di ricerca in danza*.
- PERRELLI, F. 2005, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*. Torino: UTET.
- NATALE, A.R. (ed.) 1976. *L'Archivio di Stato di Milano. Manuale storico archivistico, I. Guide e cronache dell'Ottocento*. Milano: Cisalpino La Goliardica.
- NORDERA, M. (ed.). 2003. *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*. Atti del I Convegno di AIRDanza, Museo di Roma in Trastevere (Roma, 26-27 aprile). <http://airdanza.it/it/content/la-traduzione-coreografica> [03/04/2020].
- NØRLYNG, O., URUP, H. (eds.). 1989. *Bournonville. Tradition. Rekonstruktion*. København: C.A. Reitzels.
- PEDRONI, F. (ed.) 2013. *Album di compleanno 1813-2013, la Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala*. Milano: Accademia Teatro alla Scala.
- RANDI, E. 1989. *Pittura vivente. Jean Georges Noverre e il balletto d'action*. Venezia: Corbo e Fiore.
- SARTORIO, M. 1999. *Storia del Museo Teatrale alla Scala*. Milano: Museo Teatrale alla Scala.
- SASPORTES, J. 1985, "Noverre in Italia." *La danza italiana* 2: 39-66.

- SCHULZE, J. 2010. *Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*. München: Epodium.
- SEBILLOTTE, L. 2008. "La fioritura postuma delle opere ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio." In S. Franco, M. Nordera (eds.). *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, 15-31. Torino: UTET.
- TINTORI, G. (ed.) 1965. *La danza e il balletto - Iconografia - Cimeli - Testi. Catalogo*. Milano: Museo Teatrale alla Scala.
- . 1979. *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia, opere balletti concerti (1778-1977)*. Gorle: Grafica Gutenberg.
- . SCHITO, M.M. 1998. *Il Regio Ducal Teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*. Cuneo: Bertola&Locatelli.
- VEROLI, P. (ed.). 2017. *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*. Bologna: Massimiliano Piretti.

ELEONORA HOTINEANU

TRANSFIGURATIONS LITTÉRAIRES

DE LA DANSE

Exemples roumains

ABSTRACT: This is a groundbreaking study on the literary transfigurations of dance, many and varied, concerning some Romanian examples. The lexical richness, denoting the dance in Romanian — *dans, joc, hora* — matches the diversity of the ethnic dance — *hora, sîrba, Ciuleandra, Călușarii* — ritual or distractive, or with the imaginary / magic dance of *iele*. All this dancing variation has benefited many Romanian authors (poets, prose writers, playwrights). Even if today the ritual of ancestral dance fades away, literature resurrects it, thus placing dance on the mythical path.

KEYWORDS: Ethnic Dance; Ritual Dance; *joc; hora; Ciuleandra; Călușarii; iele*.

Traditionnellement d'inspiration rurale, la littérature roumaine aux XIX^e et XX^e siècles exploite souvent des sujets liés au village, où la musique et la danse occupent une place de choix.

Le XIX^e siècle, siècle du romantisme roumain, voire européen, est également le temps du façonnement de la langue roumaine, telle qu'on la connaît de nos jours. C'est l'époque où la littérature roumaine (une littérature relativement jeune par rapport aux littératures occidentales de résonance internationale¹) se détache de sa 'coupe' religieuse (psaumes, hagiographies, textes liturgiques...) se soumettant à l'influence révolutionnaire du romantisme européen, en cultivant aussi l'engouement pour le folklore autochtone (mythes, contes, ballades, chansons, mais aussi danses ethniques...). Avant les romantiques le folklore était ignoré, méconnu par la littérature (Manolescu 2008, 24). Par analogie, l'on peut déduire que l'intérêt pour la danse ethnique comme thème littéraire, se révèle simultanément avec l'inspiration folklorique. Le folklore roumain, avec sa richesse et sa diversité, constitue une source inépuisable d'inspiration littéraire pour un grand nombre d'auteurs. Il est inséparable de l'imaginaire autochtone, signe déterminant et indéfectible de l'identité roumaine.

¹Dans la culture et la littérature roumaine il n'existe pas de notion 'culture ou littérature d'élite.' Le folklore — une création populaire non-écrite, a été mise en valeur — à part les chercheurs de nos jours — par les écrivains, les poètes, les compositeurs roumains, qui s'en sont beaucoup inspiré dans leurs œuvres personnelles. Même la différenciation entre 'traditionalisme' et 'modernisme' (XIX^e s. – I^{ère} moitié du XX^e s.) n'a pas empêché les auteurs de tous horizons de se ressourcer au trésor folklorique autochtone, dans la même mesure que de s'imprégner de la culture et de la littérature occidentales.

En roumain il existe plusieurs notions définissant la danse. Figurant dans d'autres langues aussi, le bien connu *dans* [danse] semble être introduit sur le territoire roumain par la filière germanique. Ensuite, le mot *joc* (du latin *jocus*), dont le sens est double: *danse* et *jeu*. D'ailleurs, *joc* circule toujours dans les campagnes pour désigner le passe-temps consacré à la danse. Et enfin, à côté du *joc* évolue également son synonyme d'origine grecque — *hora*, signifiant à la fois le loisir dansant, mais aussi la danse ethnique la plus populaire. Faisant partie du groupe de danses apolliniennes (Bîrlea 1982, 15), elle débute comme une chaîne humaine, où les danseurs se tiennent par la main. Avec des mouvements majestueux et calmes, ils décrivent un cercle et referment ainsi la ronde. D'ailleurs, la plupart de danses ethniques, telles qu'elles se déploient de nos jours, sont un mélange de dionysiaque et d'apollinien.

À l'origine, les danses étaient, probablement, toutes rituelles. Mais, au fil du temps leur rôle change, devenant avec la musique et le chant un loisir plaisant. Dans les exemples littéraires choisis, les deux aspects de la danse ethnique — rituelle et ludique — transparaissent, au gré de l'auteur. Certains signes rituels se détectent dans le ludique.

Exécutée en fin de semaine ou bien pendant les fêtes, les noces, la *hora* garde symboliquement, à notre avis, sa connotation rituelle, fixée et renforcée davantage par la littérature. Par conséquent, entraînée dans le rituel et le cyclique, la danse évolue dans un temps mythique.

Quelques variations littéraires de la *hora*

La 'découverte' littéraire de la danse ethnique débute par la *hora*: comme la *farandole* ou la *tarentelle*, la *hora* décrit une *ronde*. Tous les danseurs se retrouvent en position d'égalité, suggérant ainsi l'union collective. Le cercle de la danse ancestrale reproduit symboliquement le périmètre géographique de la Roumanie. Ce n'est pas un hasard si la *hora*, cette expression de l'âme roumaine, présente dans toutes les provinces roumanophones, avait inspiré l'un des classiques de la littérature du XIX^e siècle — Vasile Alecsandri (1818–1890), promoteur actif du folklore autochtone. Son célèbre poème *Hora Unirei* [La hora de l'Union], publié en 1857, glorifie par avance la première unification (en 1859) des deux principautés roumanophones — Valachie (ou Mounténie) et Moldavie — en un état national unique et indépendant — la Roumanie. Le texte poétique est semblable à un hymne national, qui interpelle la conscience identitaire et véhicule des sentiments patriotiques. Chantée et dansée pendant les fêtes politiques, *La Hora de l'Union* mythifie l'état unifié et la nouvelle identité de ses sujets — l'identité roumaine, tout en renouvelant le rituel de la danse ancestrale: "Allons, joignons nos mains, / Ceux qui ont un cœur roumain / Dansons la *hora* qui nous unit / Sur la terre de Roumanie" (Alecsandri 1970, 29).² Dans ces vers déjà la fameuse *hora* hyperbolise autant le sentiment indéfectible de l'unité nationale que l'existence humaine en tant que telle, où la vie et la mort sont inséparables: "Toi, voisin de Mounténie / Viens te joindre

² Sauf indication contraire, toutes les traductions des citations sont celles de l'auteur de l'article.

à moi, / Notre union c'est pour la vie, / Nous sommes frères jusqu'à la mort"(30).³ Réalisée dans l'octosyllabe populaire roumain, *La hora de l'Union* est devenue, en vertu de sa popularité, semblable au folklore.

Tudor Arghezi (1880–1967), illustre poète du XX^e siècle, poète aux multiples orientations stylistiques, auteur traditionnel et moderne à la fois, reprend la même thématique, donnant sa version de la *hora* de l'union — *Balada Unirei* [Ballade de l'Union], poème publié en 1966, évidemment, à des fins politiques. Tel un arc-en-ciel la grande *hora* s'étend sur tout le pays. L'allégorie est bien évidente — symbole du pont réunificateur, de la diversité dans l'unité, de l'universel, reprenant la forme de la circonférence, voire de la perfection.

La *hora* assume les deux aspects de la danse ethnique — rituel et distrayant, dont le deuxième, dans sa variante actuelle, domine. Dans les transfigurations littéraires le côté rituel, à notre avis, est, symboliquement, souvent réhabilité. Ainsi, dans le poème *Hora* d'Artur Stavri (1869–1929), un poète à tendance nationale, la *hora* des jeunes filles figure en tant qu'une réminiscence de la danse rituelle: "Telle une couronne de roses fleuries / Tourne la hora d'un essaim de filles. //"(Stavri 1970, 265). Ayant ses racines dans les danses rituelles, la *hora* des jeunes filles introduit l'élément érotique: elle se déploie devant les villageois et les jeunes hommes peuvent ainsi choisir leurs futures promises. L'aspect ludique de la *hora* se transforme ainsi en aspect rituel — la danse peut être envisagée aussi comme une danse de futures fiancées.

Enfin, la *hora* acquiert les traits d'un authentique personnage dans la poésie et plus encore dans la prose. Dans son poème *Hora* Ion Pillat (1891–1945), poète de renom et digne représentant du traditionalisme littéraire, dresse un portrait original et personnifié de la danse, tout en la ritualisant et en la mythifiant: "Je viens au monde une fois par semaine, / Mon ventre est un luth, mon os — une flûte. / Je ne vis pas si je ne me tiens pas par la main, / Les gars — fermement, les filles — timidement. //"(Pillat 1985, 126). Le fait de se réunir une fois par semaine pour la danse place cet événement répétitif dans le temps cyclique, voire le temps mythique. Mais il s'agit également d'un certain rituel de célébration durant la *hora*, par exemple, de cette alternance régulière — masculin / féminin — si attendue et prometteuse! Le quatrain cité rappelle une devinette, courante dans la littérature destinée aux enfants; quant au texte du poème, il est dans l'imitation de la poésie populaire.

La danse personnifiée transparait surtout dans la prose de Liviu Rebreanu (1885–1944), célèbre auteur de la première moitié du XX^e siècle, adepte, en général, du traditionalisme littéraire. Cela ne l'a pas empêché de se montrer réceptif aux idées nouvelles et à d'autres influences étrangères. Les premières décennies du XX^e siècle coïncident avec la popularisation des enseignements de Freud dans le milieu intellectuel roumain. Un exemple éloquent d'application de ses théories au texte romanesque présente le roman psychologique *Ciuleandra*, paru en 1927 et traduit ultérieurement en plusieurs langues. Les toutes premières transpositions du roman sont en français

³ En traduisant, nous avons privilégié plutôt le contenu que la forme: il est difficile de transposer en français l'octosyllabe roumain.

(Rebreanu 1929) et en italien (Rebreanu 1930). Il est à noter que la traduction française, avec le sous-titre *La danse de l'amour et de la mort*, révèle la dichotomie de la danse ancestrale.

Dans sa nouvelle au titre prémonitoire *Hora morții* [La hora de la mort], conçue avant le fameux roman (première publication — en 1921), l'auteur préfigure déjà l'aspect mortuaire de la danse. Un triangle amoureux est mis à l'épreuve dans une situation exceptionnelle — la guerre. Deux villageois — l'un riche, l'autre pauvre — sont épris de la même femme. Mais la guerre, où tous les deux combattent (il s'agit de la I^{ère} guerre mondiale), les réduit à l'égalité devant la menace imminente de la mort (on peut entrevoir symboliquement la même égalité à laquelle se soumettent les danseurs de la *hora*). De cette manière, la danse allégorique devient l'arène des événements à venir, mais également la métaphore du danger imminent qui guette les protagonistes. La duplicité psychologique des personnages est renforcée par l'ambivalence de la danse: d'une danse de la vie, la *hora* se transforme en allégorie de la mort. Ainsi, la ronde traditionnelle se fragmente, se brise, agonise... Les opérations militaires sont comparées à une *hora* funeste, dont la mise en scène révèle les prémonitions fatidiques des personnages: "un martèlement continu, comme si une *hora* géante s'enflammait [...]. — Ça commence la *hora*, Ionică... Ça commence! murmure Boroiu" (Rebreanu 1968, 166).

C'est une *hora* hyperbolique qui entraîne tout dans son tourbillon ravageur: la nature personnifiée qui succombe avec l'humain meurtri, le tellurique et le céleste secoués par les éléments déchaînés. La danse s'avère un amplificateur de l'irrationnel menaçant, un révélateur des instincts primaires, sauvages, qui dominent:

Sur la route, juste des pyramides d'armes, et des officiers, tels des fantômes hideux. Au loin, dans le ciel, des nuages bombés se lamentent, noirs, menaçants. Les étoiles, peureuses et amoindries, pleurent maintenant (167).

La danse géante, mais brisée, morcelée, se devine à travers les humains éparpillés: "Et le sous-lieutenant parle en permanence. L'empereur... Les Roumains... Les Moscali⁴... Les ennemis..." (168).

Dans ce contexte guerrier, la danse prend l'allure d'une marche, voire d'une parade militaire: "Il rit fort et commence à frapper des pieds, comme à la parade, en scandant à haute voix: Gauche! Droite! Gauche!" (172).

Des métaphores / hyperboles et comparaisons musicales accompagnent la fracturation de la *hora* endiablée: "À gauche, du champ de maïs, une chaîne de soldats surgit et court en avant comme un accordéon qui se déplie" (173).

Les mouvements saccadés d'une danse déchirée sont semblables à la chaîne désarticulée des combattants: "Sur l'étéule, à peine à six cents pas de lui, il voit une chaîne humaine qui se lève, s'approche et puis se jette à nouveau par terre" (184).

⁴ Ainsi étaient dénommés autrefois les Russes.

Tout au long de la narration le spectre de la mort accompagne la *hora*, en faisant penser à la *danse macabre*, qui est, en principe, de souche occidentale (source prodigieuse d'inspiration littéraire en France au XIX^e siècle) (Bargues-Rollins 1999, 137-163).

Le caractère ambigu de la *hora* déteint sur le dilemme psychologique que traverse le paysan Boroïu devant la mort: doit-il sauver son riche rival Haramu, dont la femme, mariée de force, est son ancien amour, ou bien l'abandonner à la merci du tir des canons ennemis? Une fin tragique pour les deux rivaux — ils sont tous les deux tués. Et la danse joue autant le rôle de décor mortuaire que de catalyseur de la mort. En associant la guerre à la danse rituelle, l'auteur fait ressurgir son côté sanguinaire, sacrificiel, enfoui dans la nuit des temps. Le pessimisme du récit relève autant de la tragédie des humains, suite à la guerre dévastatrice, que du rituel sanguinaire, invincible paraît-il, de la danse primaire...

La tendance mythifiante de la danse est évidente: une fois de plus on se rend compte que le rituel de la *hora* régie l'existence humaine, mettant en lumière son caractère ambivalent et déterminant son appartenance culturelle.

Ciuleandra: un personnage insolite

C'est à la même ambivalence psychologique que sont soumis les personnages du célèbre roman de Rebreanu *Ciuleandra*. Au centre de la narration — le fameux triangle amoureux — deux prétendants (l'aristocrate Puiu Faranga et le docteur Ursu, issu d'une famille modeste) pour la belle Mădălina, fille des paysans pauvres. Victime de la convoitise masculine, le personnage de Mădălina est plutôt une 'potiche' — motif des rivalités qui s'ensuivent. Le sujet du roman reprend celui d'un autre, signé par le grand écrivain roumain Mihail Sadoveanu (1885–1961). Il s'agit d'une œuvre au succès tout aussi retentissant — *Venea o moară pe Siret* [Un moulin à la dérive], parue en 1925. Dans les deux romans (tous les deux portés à l'écran), la trame est presque similaire: un père aristocrate, afin de "régénérer le sang épuisé de la famille" (Piru 1965, 82), a recours à un moyen aussi rustre que médiéval — choisir une jeune paysanne afin de la marier de force à son fils. La jeune fille, alors adolescente, est envoyée à l'étranger pour acquérir la meilleure éducation possible. Dans les deux romans l'héroïne succombe à la violence criminelle de l'homme.

À la différence de l'œuvre sadovenienne, l'originalité et le charme du roman rebrenien consiste dans la présence d'un personnage symbolique insolite — *Ciuleandra*,⁵ une danse ethnique régionale (de Mounténie), dérivée de la traditionnelle *hora* et qui inspire le titre du roma. Respecté dans les premières versions (française et italienne), il se transforme

⁵ Comme toutes les danses ethniques ancestrales, *Ciuleandra*, à ses débuts, était une danse rituelle, célébrant le culte du soleil (selon certaines sources). La chaîne des danseurs tend à se refermer en ronde, en accélérant au fur et à mesure le rythme. La danse est accompagnée d'une mélodie ou d'une chanson avec des paroles, portant le même titre que la danse. Actuellement, on peut la visionner sur internet (d'ailleurs comme d'autres danses ethniques roumaines) et écouter la chanson, devenue aussi célèbre que la danse.

malheureusement en *Madalina*⁶ dans la deuxième traduction française, effectuée par Jean-Louis Courriol en 1992. D'un coup, l'originalité du titre s'efface et la réception du roman risque d'être faussée.

Ciuleandra s'impose en tant que personnage principal du roman. Ce n'est pas un hasard si, depuis la sortie du roman, la dénomination de la danse commence toujours par une lettre capitale. Au centre des événements, la fonction de *Ciuleandra* se manifeste en tant que force motrice de la narration. Déclenchant indirectement la suite fatidique des actes humains, comme les mouvements de la danse ensorcelante, *Ciuleandra*, malgré elle, 's'implique' dans le destin des gens. Par conséquent, elle subit le même traitement psychologique que les personnages humains. D'abord, l'ambiguïté de l'appellation: *Ciuleandra*/*Șuleandra* (selon la région ou le village): "— La Ciouléandra? répondit Léahou en souriant. Et comment, monsieur! Nous on dit *Chouléandra*, c'est comme ça qu'on l'a toujours appelée... Ça oui, c'est une belle danse, ajouta-t-il"⁷ (Rebreanu 1992, 81).

D'ailleurs, le prénom *Mădălina* a également son double — Madeleine, à la manière française, comme on avait l'habitude d'appeler la jeune fille après son retour de Suisse. Une ambiguïté psychologique s'installe chez les deux rivaux: est-ce à cause d'un malheureux accident que Puiu Faranga étrangle sa femme *Mădălina* ou bien dans un accès de folie? Est-il vraiment un fou ou fait-il semblant? Quant à son rival personnel et social, le docteur Ursu, est-il fidèle au serment d'Hippocrate, en tant que médecin, en déclarant la folie de son patient Puiu Faranga, ou le fait-il par vengeance personnelle? Ces dilemmes persistent tout au long de l'intrigue, au fur et à mesure ils prennent de l'ampleur. La narration se déroule tel un procès, où chaque personnage prend la parole. Suite aux témoignages, *Ciuleandra* se retrouve à son tour sur le 'banc des accusés.' En décortiquant les différents aspects de la danse, en la 'psychanalysant', l'auteur dévoile sa supposée 'folie,' renforçant ainsi la vraie folie, qui habite le personnage:

C'est qu'on devient comme fou, quand on danse la Chouléandra, vrai!

– C'est une sacrée danse! dit Pouïu avec une fougue qu'il ne parvenait pas à maîtriser. Moi aussi je l'ai dansée une fois, une seule fois, à Varzari... C'était formidable! C'est ce jour-là d'ailleurs que j'ai choisi ma femme, en dansant la Ciouléandra. Tu sais bien, celle que j'ai étranglée, tu comprends... La Ciouléandra, ma femme⁸ (148-149).

La confusion qu'éprouve Puiu face à la danse, l'associant avec sa femme étranglée, conforte l'idée du rôle important, décisif de la danse dans le roman. Le geste de la strangulation, d'ailleurs, rappelle celui de l'étreinte qu'éprouvent les danseurs dans

⁶ À noter que la prononciation du "ci" [tʃi], est identique en roumain comme en italien, dont la transcription est plus compliquée en français — "tchi." Le traducteur français, voulait-il éviter cette complication, optant pour le titre *Madalina*? D'ailleurs la prononciation est également erronée: en roumain — *Mădălina* (le son "ă" [ɛ]).

⁷ À noter la transcription inutilement alourdie en français de *Ciouléandra* [*Ciuleandra*]: en roumain "iu" est une diphtongue, se prononce comme un seul son; pareil pour "ea." Donc, inutile de mettre l'accent aigu sur "e." Le même cas pour le nom Léahou [*Leahu*].

⁸ À noter: on a gardé la transcription roumaine des prénoms et des noms dans le texte de l'article, à la différence de ceux cités dans les fragments traduits du roman.

l'enchaînement des corps lors de la danse. *Ciuleandra* génère un espace mouvant, où les passions se déchaînent et les danseurs se retrouvent à égalité. Leurs différences sociales s'estompent et la danse franchit symboliquement le seuil d'un temps rituel, cyclique, voire d'un temps mythique.

Plusieurs pages du roman sont destinées à la description poétique de *Ciuleandra*:

Ça démarre comme n'importe quelle danse, très lentement, très posément. Les danseurs se rapprochent, s'alignent, se regroupent, probablement par affinités. Et puis [...] la musique devient plus vive, plus rapide. Le rythme s'accélère, évidemment. Les danseurs se tiennent les uns les autres par la taille et forment un mur compact de corps qui ondulent, tanguent, roulent et sautent au gré de ceux qui jouent. Plus les danseurs s'animent et plus la musique s'excite, plus elle se déchaîne, plus elle devient sauvage. Les garçons font aller et venir leurs pieds à une allure vertigineuse, ils esquissent des figures de trot, des bonds de terreur, des sauts de joie. Et puis tout d'un coup ils se mettent tous à tourbillonner, à petits pas très rapides et bondissants (122-123).

Contrairement à la version française, où un seul terme désigne la *danse*, dans le texte original l'auteur roumain exploite plusieurs possibilités — *dans, joc, hora*. La richesse lexicale profite aux enjeux sémantiques/stylistiques de l'œuvre, où le mot *jeu* donne une gamme plus large aux connotations. Plus riche, mais aussi plus rustique, la notion de *joc* révèle mieux le rôle de la *danse* dans une société patriarcale. *Ciuleandra* acquiert de nouvelles facettes, tout en gardant sa dimension rituelle:

Le mur vivant avance et recule, les musiciens pincent leurs cordes avec véhémence en ponctuant la mélodie d'un cri aigu et âpre auquel, dans les rangs des danseurs, quelqu'un tente de faire écho sans réussir à dominer le rythme bruyant et déferlant de la musique. Et la colonne qui ondule et se replie tel un serpent fantastique, commence à se resserrer, à se lover sur elle-même pour ne plus former qu'une masse de chair de la fatigue ou pour donner le change (123).

L'image du serpent fantastique dévoile le côté inquiétant, diabolique, mais aussi les instincts sauvages, reptiliens, voire érotiques de la danse primaire:

La longue colonne se précipite violemment en avant comme si elle voulait lancer un défi aux musiciens, les pieds des danseurs font vibrer le sol sous leurs coups, le tourbillon reprend, plus déterminé, plus fort encore, le serpent s'enroule et se déroule et finit par ne plus former qu'un amas confus de corps épuisés. [...] Plusieurs fois de ce volcan bouillonnant de passions, montent des cris perçants qui semblent jaillir des profondeurs du temps ou le hurlement d'une fille dont les seins brûlants se sentent trop à l'étroit dans l'entassement des corps pressés les uns contre les autres (123-124).

La *danse*, à savoir le *jeu* se révèle dans son rôle d'entremetteur amoureux. Par transfert, *Ciuleandra* s'avère un *jeu* des passions amoureuses. Soumis aux règles d'une société patriarcale, ayant recours aux coutumes ancestrales, où les différences sociales s'effacent, la *danse/jeu* "de hasard" favorise également le choix d'une future promise. Une fonction de plus pour la danse envoutante — son rôle fatidique dans les aléas du destin des personnages romanesques.

L'écart entre les classes se manifestent aussi dans l'apparence — les phrases françaises qui parsèment le texte roumain émanent de la famille aristocratique (comme dans les romans tolstoïens, par exemple). Contrastant avec le côté sombre, celui de "l'homme de caverne" (156) du personnage principal, le prétendu raffinement aristocratique ne fait que l'accentuer davantage. Mais le français joue un double rôle dans la narration, tout comme la danse ou les personnages. C'est également la langue grâce à laquelle *Ciuleandra* acquiert une résonance internationale:

Même mon père [...] — il faut dire qu'il s'exprime toujours en français quand il est enthousiasmé: *C'est quelque chose comme une tarentelle collective ou comme la danse de guerre d'un clan sauvage!*⁹ (125).

À l'instar des personnages, la duplicité touche également *Ciuleandra*. Son côté distractif, de loisir évolue symboliquement, avec l'accélération du rythme, en une danse rituelle ou sacrée, à savoir sacrificielle, une danse primaire, danse de l'homme des cavernes:

En tout cas je crois aujourd'hui encore que de toutes les danses que je connais, il n'y a que la Ciouléandra qui puisse donner une idée de ce qu'est l'extase de la danse, de la danse comme manifestation de l'adoration suprême et même des danses sacrées d'autrefois qui se terminaient par des amputations ou des sacrifices humains (123-125).

Souvent comparé par la critique roumaine au roman *La bête humaine* de Zola en raison du même instinct meurtrier chez le personnage principal, le roman présente également des similitudes avec l'œuvre de jeunesse de Flaubert *Quiquid Volueris*, où la pulsion meurtrière du héros est exacerbée par les rythmes musicaux et les tournoisements de la danse.

Outre sa figuration en tant que 'support' psychanalytique parmi les personnages du roman, se retrouvant indirectement 'inculpée' du crime par ses 'pulsions' sacrificielles, *Ciuleandra* est choisie par l'auteur pour son exotisme. Une danse régionale au début, devenue d'abord célèbre à l'échelle nationale et, après avoir été associée à une "tarentelle collective," elle est enfin promue à un rayonnement international.

Les images d'une danse allégorique: le jeu d'*iele*

Une variante de la danse allégorique figurant dans les œuvres littéraires roumaines est celle appelée "jocul ielelor"¹⁰ [le jeu des méchantes fées]. Jamais reproduite en réalité, la fameuse danse est présente dans l'imaginaire et la mythologie populaire telle une ronde aérienne (ballet aérien) de belles fées qui voltigent, toutes de blanc vêtues. Selon les croyances populaires, cette danse virtuelle ensorcelante, accompagnée d'un chant, aurait

⁹ Le traducteur a conservé les phrases françaises d'origine, mises en italiques également dans le texte roumain.

¹⁰ Iele comporte une connotation multiple et contradictoire, le bien et le mal mélangés. À noter qu'il s'agit toujours de l'élément féminin — (i)ele [elles] — qui est mis en cause et que l'homme doit affronter.

un effet néfaste, parfois mortel, sur l'homme. D'origine obscure, aux multiples influences, s'apparentant aux sirènes, les *iele* figurent aussi comme *belles, elles, impétueuses, sorcières* ... Le moment de leur célébration est variable — à Noël, à la Pentecôte, en été ...

Dans son poème/chanson en quatre parties *Ielele*, Iancu Văcărescu (1792–1863), un poète de l'époque de la révolution du XIX^e siècle, décrit les divers agissements de ces créatures imaginaires — les tempêtes de la nature, les malheurs humains, les manigances de la société, y compris celles littéraires. En guise de refrain, l'auteur multiplie les onomatopées, preuve de la danse bruyante d'*iele*: “Elles passent bruyantes, / Claquement des dents, / Elles sifflent / Méchamment, / Elles dansent, / Les sorcières! / [...] En dandinant leurs têtes, / En balançant leurs corps. / Hurur brumb! Brumb! //” (Văcărescu 1970, 221). Inspirés du folklore, ces vers prennent parfois une allure d'incantations, tout en évoquant la vie sociale, politique et littéraire du moment, à travers le sarcasme et la satire.

Le motif d'*iele* est repris par un auteur reconnu de la I^{ère} moitié du XX^e siècle — Camil Petrescu (1894–1957) dans sa pièce *Jocul Ielelor* [Le jeu d'Iele].¹¹ Effectivement, dans ce cas il s'agit plutôt du “jeu” comme manigance, comme embrouille ... Jeu politique, où le nom de Robespierre se glisse brièvement dans la conversation: “Après avoir vu ‘Le jeu d'Iele’ il a dirigé la terreur et a envoyé Danton à la guillotine” (Petrescu 1976, 27).

Les malheurs des gens, les révolutions, les guerres, les tourments sentimentaux — tout est lié au jeu des sorcières fantasmagoriques, selon l'avis des personnages de la pièce. Ainsi, les *iele* sont identifiées aux *idées*:

Celui qui a vu les idées devient inhumain. [...] Un gars passe à travers la forêt, entend une musique divine et voit dans une clairière, à la lumière de la lune les *iele* dénudées et ébouriffées, dansant la *hora*. Il reste glacé, atterré, les yeux rués vers elles. Puis les sorcières disparaissent et lui, il reste inhumain. Soit le visage tordu, soit la jambe paralysée, soit son jugement de travers. Ou, plus rarement, avec la nostalgie de l'absolu. Il ne peut plus descendre sur terre. Ce sont les *iele*... elles punissent. Elles n'aiment pas être vues nues par les mortels. Il a existé une fois un Grec, Platon, qui prétendait avoir vu les idées pures et tous les malheurs du monde sont arrivés à cause de lui. Il a été une fois aussi un Français, Robespierre (100).

Curieusement, les postulats philosophiques de Platon sont également associés au jeu diabolique d'*iele*. La danse allégorique mystérieuse et néfaste influence l'humanité, provoque les embrouilles, marque à jamais les mortels:

Penciulescu: [...] Rien à faire. La *hora* d'*iele* s'est dé faite. [...] C'est l'homme qui a vu les idées.

Gelu: Le jeu d'*iele*?... Un jeu... un jeu... et moi aussi je suis victime de ce jeu... Victime de cette négociation avec les idées! [...]

Praida: [...] Comprenez-vous maintenant pourquoi les ouvriers n'ont pas confiance en intellectuels? Car depuis deux mille ans les intellectuels sont incapables de délier les fils des idées... Je ne voudrais pas qu'on me comprenne d'une façon erronée... Nous aussi nous apprécions les idées... Mais nous connaissons leur sens. Les idées sont comme l'Étoile Polaire... les gens

¹¹ La traduction du titre en français n'est pas évidente: il nous semble que le terme “jeu” convient mieux dans ce cas que celui de la “danse.” On a gardé le même mot en roumain “iele” qui convient mieux que “fées” ou “sorcières,” ou même “sirènes” dans ce cas précis.

s'orientent vers elles si leur dirigeant est bon. Mais jamais personne n'a pensé de jeter l'ancre dans l'Étoile Polaire (158-159).

Grâce à une danse allégorique le dramaturge déploie le jeu d'idées, concrétisé dans des manifestations politiques, sociales ou sentimentales. Lorsqu'il est dans l'impasse, l'homme ne peut éviter le fameux jeu d'*iele*, à savoir le jeu d'idées omniprésent, mais aussi le jeu du hasard, des manigances, des embrouilles, des malheurs... Néanmoins, l'homme essaie de calmer le jeu d'*iele*, de "négocier," comme le personnage de la pièce, en quête de solutions...

La fonction multiple du jeu allégorique d'*iele* dans l'œuvre dramatique de Camil Petrescu se révèle à travers les dialogues des personnages, en les invitant aux réflexions existentielles. Son rôle consiste également à rendre plus dynamique le déroulement de l'action et l'échange des répliques entre les personnages.

Lorsque le jeu d'*iele* devient réel: les transpositions littéraires de la danse de *Călușari*

Pour calmer le jeu irréel d'*iele*, une *contre-danse* bien réelle existe — la danse rituelle *Călușarii*, la plus originale, la plus pittoresque des danses folkloriques (également danse de loisir de nos jours). Elle synthétise les deux tendances rituelles: la première — liée à la vénération d'*iele* et la deuxième — au culte du cheval. Ainsi, la danse imaginaire d'*iele* (une danse féminine par excellence) se matérialise par l'entremise de la danse réelle de *Călușari* (exclusivement dans l'exécution masculine). Pour ce jeu/spectacle, les danseurs (les *călușari*) portent des chapeaux ornés de feuilles et de fleurs, semblables aux couronnes d'*iele*. En guise d'accessoires masculins, les *călușari* sont munis de *căluș*¹² (un bâton symbolisant le cheval) et d'un drapeau. Ces accessoires permettent aux danseurs d'accomplir des *sauts*, en imitant ainsi le ballet aérien d'*iele*.

Vestige des danses rituelles archaïques traco-daces, passant par la filière gréco-romaine, la danse roumaine *Călușarii*, la plus exotique et spectaculaire, accompagnée d'une musique entraînant et d'acclamations, est chargée d'une riche imagerie ancestrale: la vénération est doublée par la crainte des *iele*, car elles peuvent protéger les humains des maladies, ou bien être un présage de bonne récolte et de fertilité.

Dans son poème *Călușarii* Ion Pillat donne sa propre interprétation de la fameuse danse, dont l'origine latine est incontestable — "jocul latin" [jeu latin]. En citant les éléments essentiels de la danse rituelle — "le drapeau," le "tapotement bizarre" si caractéristique — le poète atteste la transformation allégorique de cinq *călușari* en végétal — "cinq bouleaux blancs," ou en animal — "cinq ailes blanches des cygnes" (Pillat 1985, 232-233).

La couleur blanche est tributaire de la danse féerique d'*iele*; "le roi mort" au milieu de la clairière et les danseurs qui lui tournent autour rappellent une partie constituante du

¹² Căluș — dérivé du cal [cheval].

rituel.¹³ Tout en soulignant le côté ancestral et magique de la danse rituelle, tel “un conte latin,” l’auteur introduit aussi un élément profane. Il imagine la scène d’un pique-nique, où les gens se détendent dans une clairière, en festoyant et en contemplant le déploiement de la danse. Le rapprochement entre la danse et la nature — “érables,” “ombrage des feuilles,” “lumière du soleil,” “biches,” “sentiers” — prouve que l’une est le reflet de l’autre, étant son imitatrice. Aux éléments de la nature s’ajoutent les éléments musicaux — “flûte de Pan,” “violon.” La danse rituelle ancestrale et rurale est projetée vers le cliché d’un art beaucoup plus récent — le ballet: “Cinq ailes blanches des cygnes sur le lac” (232), suggèrent un ballet classique, mondialement connu. C’est la preuve que la sensibilité artistique du poète ne s’arrête nullement à la valorisation du folklore autochtone, mais s’ouvre aussi à la culture classique citadine, voire ‘élitiste,’ ou universelle. Dans l’interprétation pillatienne *Călușarii* est un état d’esprit qui se retrouve au carrefour de l’histoire; une danse imprégnée par ses sources ancestrales latines, par la nature environnante, ouverte à toutes les autres influences artistiques.

Des mélanges inhabituels

Une tendance à ramener les figures mythologiques d’ailleurs dans l’imaginaire poétique roumain (comme, par exemple, les *ondines*, les *nymphes* dans l’ambiance familière d’une fête populaire), se profile dans le poème/conte philosophique *Ondina* [Ondine] du romantique Mihai Eminescu (1850–1889), le plus grand poète roumain. On lui doit, entre autres, le renouvellement de la langue roumaine, telle qu’elle circule encore de nos jours. Fervent défenseur des valeurs traditionnelles et nationales, Eminescu s’est également imprégné de la culture universelle.

Dans un palais féérique aux personnages mythiques — le roi, la reine, les fées, les nymphes, les anges, les séraphins, les ondines en blanc, si semblables aux autochtones *iele* — tout ce monde magique chante et danse la *hora* bien connue des mortels:

Telles des pensées pâles aux heures blanches / Des êtres blancs flottent en dansant..., / [...] Les chœurs des nymphes chantent à la *hora* / [...] Les anges survolent les étoiles / [...] Le long des *hora(s)* mélangées / [...] Et de ce mélange des rêves blancs / Parmi les êtres blancs dansant / La reine blanche des nuits blanches / Sort telle une chanson des soupirs (Eminescu 1984, 193-199).

Le poète assimile la “fée” à “l’idée,” voire à l’inspiration poétique, le tout faisant partie de la Genèse. Grâce à cette imagination débordante, à cette danse féérique universelle, défiant toute loi de l’astrophysique, grâce aux “couleurs qui se mélangent, / Naît la couleur blanche du soleil” (199), couleur de la perfection.

L’allégorie de la nature favorise la transfiguration de la musique et de la danse, comme, par exemple, la *hora*, évoquée chez certains grands poètes à tendance ethnique. Ainsi, M. Eminescu, dont le poème-conte *Călin* glorifie la faune et la flore personnifiées,

¹³ Selon la croyance populaire, les malades étaient couchés au sol, puis guéris grâce à la danse entraînée de *călușari*, qui tournoyaient autour, en tapotant des pieds et en sautant par-dessus le corps du malade.

participant aux noces allégoriques dans la forêt. Pareil pour V. Alecsandri, auteur de l'emblématique *Concert dans la vallée*. Ou encore George Coșbuc (1866-1918), qui, avec un humour remarquable, réitère le thème des noces dans les bois, où la danse *sîrba* est exécutée par les colombes...

La poésie romantique ouvre la voie aux influences occidentales, attirant l'attention sur les danses d'origine citadine, comme, par exemple, la *valse*. Une nouvelle thématique des fêtes dansantes — le *bal*, le *carnaval* — remplace parfois celle autochtone, de souche rurale. Même les poètes, d'habitude axés sur la poésie traditionnelle, se laissent tenter par ces motifs insolites. Ainsi, apparaissent certains poèmes aux titres évoquant la danse, métaphore soit d'une supposée ivresse du bonheur — *În bal* [Au bal] de Șt. O. Iosif (1875–1913), soit d'une idée politique — *Bal la palat* [Bal au palais] d'O. Goga (1881–1938), soit d'un problème social — *Carnaval* de C. Bolliac (1813–1881).

Octavian Goga est un poète à tendance nationale, d'inspiration rurale. Cependant, son poème *Hora valurilor* [La hora des vagues] exploite une thématique chère aux romantiques et aux symbolistes: le rêve de voyage, d'errance sur l'océan aux vagues dansantes à l'infini. L'océan éveille le désir de chanter et de danser:

Une onde commence à parler à l'autre, / Ma chanson secrète n'a pas de frontière, / Une vague tombe, une autre se lève. // [...] L'océan chante la *hora* magnifique / Les ondes t'appellent, les eaux te réclament, / Ma douleur errante, mon ancien poison... // (Goga 1967, 182-183).

Ainsi, la "*hora des vagues*" véhicule des sentiments humains: cette image à caractère symboliste projette une danse ethnique rurale sur la piste de l'universel, en l'entraînant dans un perpétuel mouvement existentiel.

Les danses citadines et la poésie symboliste

Par l'intermédiaire de la nature personnifiée, ce sont surtout les danses citadines qui transparaissent dans les transfigurations symbolistes: D. Anghel (1872-1914) — *Balul pomilor* [Le bal des arbres], G. Bacovia (1881-1957) — *Vals de toamnă* [Valse d'automne], A. Macedonski (1854-1920) — *La valse des églantines*, dont la version française est signée par l'auteur lui-même.

Quelques vestiges de la *danse macabre* se dévoilent épisodiquement dans la poésie symboliste roumaine — les poèmes de G. Bacovia *Valse d'automne*, ou *Au bal* de Șt. O. Iosif. À travers les caprices de la nature ou par le prisme du fantastique, c'est le destin d'un couple d'amoureux que l'on peut entrevoir: l'ombre du duo de danseurs "voltigeait fantastiquement;" la mort se révèle par "l'amour triste qu'on ensevelissait;" l'ambiguïté plane autour du duo dansant, qui "a l'esprit ailleurs," "tournoyant dans d'autres mondes" (Iosif 1981, 37-38).

Quant à la valse des amoureux du poème bacovien, elle s'accorde avec la nature automnale, lugubre et en deuil. Un lexique, visiblement inspiré des symbolistes et parnassiens français, garde les traces de la *danse macabre*: "le chant funéraire," "la valse en

deuil,” “les lamentations mortuaires” (Bacovia 1981, 240). Cette communion de la *danse* et de la *nature* tantôt bascule vers l'*humain*, pour mettre en relief le destin de l'homme, tantôt vers la *nature*, imprégnée de l'*humain*. Ainsi, *Le bal des arbres* (D. Anghel) est une imitation enjouée des bals des humains, annonçant l'arrivée du printemps avec les arbres en fleurs. Ce poème rejoint la poésie traditionnelle roumaine (Eminescu, Alecsandri...). Le même cas pour le poème *La valse des églantines* (A. Macedonski), où la valse des fleurs est personnifiée, se transformant dans une “valse fantastique” (Macedonski 1967, 45).

Ainsi, même la reproduction des danses urbaines dans la poésie symboliste roumaine bascule, finalement, dans l'éloge de la nature champêtre et de la ruralité.

La vision de la danse dans la poésie contemporaine

Si les poètes du XIX^e siècle intervertissent les danses — humaine et végétale, voire florale, ou bien la nature s'exprime par l'intermédiaire de la danse humaine, les poètes de la seconde moitié du XX^e siècle, sous le dictat du modernisme, se détachent de l'aspect ethnique de la danse, de sa description pittoresque et détaillée. C'est la poésie des essences — la danse est réduite aux gestes, aux signes. Les poètes jonglent aisément avec les notions de *macrocosme* et *microcosme*, les mélangeant, les substituant l'un à l'autre.

Nichita Stănescu (1933-1983), poète majeur des années '60-70, imagine sa danse à travers l'histoire d'amour d'un couple, entremêlant tout naturellement le matériel et l'immatériel, en les domptant à leur tour: “Lorsque je planais entre les colonnes, / dans des diaphanes tourbillons, / ton corps collé contre ma poitrine / transperçant mon âme.” (Stănescu 1975, 34). Le mouvement de la danse se confond avec le mouvement du sentiment amoureux, en défiant les lois de la gravitation, en entretenant le macrocosme et le microcosme: “C'est comme si un jour un soleil / que j'ai heurté avec le regard / a écrasé son or rond / en s'approchant si près, // que j'ai refroidi avec mon souffle, / avec mon regard le façonnant / en une jeune femme / pleine d'arôme, rêveuse.//” (35). Grâce aux métaphores et aux personnifications la danse de l'univers est rendue à la dimension humaine:

Oh, sur un lit de nuages noirs / une femme est allongée. / Corps d'or, seins d'or, / une femme est allongée. // Les nuages planent tout près / elle dort comme de pierre, / et moi je bouscule le nuage sur le firmament / avec le battement de mon cœur // (35).

La posture du poète est semblable à celle du Créateur, qui réalise ses rêves en réinventant le Cosmos. Le Cosmos entraîné dans une danse féérique.

Dans un monde vacillant et incertain bascule la *danse* existentielle d'Ana Blandiana (née en 1942), poétesse emblématique des années '60-80: “La lettre trahit / Le silence trompe / Le signe est ambigu / Le cri est faux / Le chuchotement – incertain / L'œil – hypocrite / L'étreinte / Juste une danse.” (Blandiana 1983, 286). Par ces énoncés succincts et lapidaires se configure une existence ambiguë, esquissée par une danse aussi trompeuse que l'étreinte, que le tourbillon cosmique, que l'illusion: “Messages infirmes

/ Chiffres perdus / Le long le large / En haut ou de chant / Le ciel bleu / N'est que la profondeur / De la grosse couche / De néant" (286). La danse comme la poésie génère une illusion d'une vérité, d'un monde imparfait.

Les descriptions de la danse se transforment en les descriptions de l'univers, semblables aux formules scientifiques, dépouillées des enjolivures de la poésie romantique ou symboliste. On n'est plus dans la danse rituelle, mais dans le *rituel* d'une *danse existentielle*, d'une danse illusoire, allant du microcosme vers le macrocosme et vice versa.

La danse animale: le retour à la nature

Vers la fin des années '80 le regard des écrivains sur la danse évolue vers l'écologie, en accord avec l'air du temps. Dans un récit de Mircea Nedelciu (1950-1999) *Dansul cucușului* [La danse du coq de bruyère], paru en 1989, l'histoire du couple humain évolue en parallèle avec la description de la mystérieuse danse du coq de bruyère, également connue comme "parade amoureuse."

L'existence modeste des intellectuels du village est plutôt privée de sorties aux bals ou fêtes: "Même étudiants, nous n'allions pas souvent danser" (Nedelciu 1989, 51).

Les scènes de chasse, avec les fameuses danses des coqs, présentent une revanche sur la vie monotone des humains. Le rituel des chasseurs est contrebalancé par les danses rituelles des oiseaux:

On se lève au plus noir de la nuit et on monte comme le lynx, sans faire le moindre bruit, jusque tout là-haut, jusqu'à leur terrain de parade, un endroit secret, qui n'est pas à la portée du tout-venant. [...] Là, au fond de la sapinière, on voit le coq faire la roue, tourner sur lui-même en tremblant et allongeant le cou, la queue en éventail (53).

Même s'il s'agit d'une danse rituelle animale, c'est tout de même l'homme qui lui a donné cette définition. Il se peut que la danse animale soit à l'origine de celle humaine, suivant les mêmes instincts dans son imitation. Le rite de la chasse est complété par celui de la danse du coq. En gardant des liens étroits avec la nature, les chasseurs ne tuent pas l'oiseau. Épargnant les animaux, ils contribuent à la sauvegarde de l'espèce animale: ainsi, la danse rituelle animale s'avère un gage de vie, en assurant la perpétuité de l'espèce et la diversité de notre monde.

Selon notre étude sur les transfigurations littéraires de la danse, concernant les exemples les plus parlants de la littérature roumaine, on a pu constater une fréquence assez soutenue du sujet de la danse, voire de la danse ethnique. Pour faciliter l'analyse des œuvres, nous avons respecté une certaine chronologie, mais, surtout, une classification thématique, selon la danse.

Chez les poètes romantiques, voire traditionnels, la danse ethnique peut parfois se déployer par l'intermédiaire des figures mythologiques étrangères (comme les ondines).

Alors que dans la poésie symboliste les danses citadines évoluent souvent au milieu de la nature, lieu de prédilection de la danse ethnique.

multiples et variées, les transfigurations littéraires de la danse sollicitent autant la poésie que la prose ou la dramaturgie. Dans la plupart des cas, c'est la danse ethnique, voire rituelle, qui en est la vedette. En débutant dans son rôle de relayeur identitaire, la *hora* a continué son périple symbolique à travers les œuvres de plusieurs auteurs. Réjouissante ou menaçante, confinée par une fête ou débordante aux confins de l'univers, ineffable ou matérialisée dans les traits d'un personnage — la danse se décline sous les différents noms de la danse ethnique, mais peut également s'esquisser par quelques mouvements de l'esprit.

Dans les fragments cités, nous avons pu observer la double figuration de la danse ethnique — ludique et rituelle. Même si le rituel de la danse ancestrale échappe au monde contemporain, la littérature le ressuscite symboliquement, plaçant ainsi la danse sur la voie du mythique.

BIBLIOGRAFIA

- ALECSANDRI, V. 1970. "Hora Unirei." In *Poezia română clasică*. Vol. 2. București: Editura Minerva.
- BACOVIA, G. 1981. "Vals de toamnă." In *Anthologie de la poésie roumaine*. Paris: Les éditions Nagel.
- BARGUES-ROLLINS, Y. 1999. "Usure d'un cliché: la danse macabre au XIX^e siècle." In A. Montandon (ed.). *Écrire la danse*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- BIRLEA, O. 1982. *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Cartea Românească.
- BLANDIANA, A. 1983. "Dans." In Id. *Ora de nisip*. București: Editura Eminescu.
- EMINESCU, M. 1984. "Ondina." In Id. *Poezii. Proză literară*. Vol. 1. București: Cartea Românească.
- GOGA, O. 1967. "Hora valurilor." In Id. *Cîntece fără țară*. București: Editura pentru literatură.
- IOSIF, Ș.O. 1981. "În bal." In Id. *Versuri*. București: Editura Eminescu.
- MACEDONSKI, A. "La valse des églantines." in Id. *Opere*. București: Editura pentru literatură.
- MANOLESCU, N. 2008. *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Editura Paralela.
- NEDELCIU, M. 1989. *La danse du coq de bruyère*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- PETRESCU, C. 1976. *Jocul ielelor*. București: Editura Minerva.
- PILLAT, I. 1985. "Călușarii." In Id. *Opere*. Vol. 2, București: Editura Eminescu.
- . 1985. "Hora." In Id. *Opere*. Vol. 2. București: Editura Eminescu.
- PIRU, A. 1965. *Liviu Rebreanu*, Bucarest: Meridiane.
- REBREANU, L. 1929. *Ciuleandra*, trad. M. Braunstein, M. Bousquet. Paris: Baudinière.
- . 1930. *Ciuleandra*, trad. it. V. Isopescu. Perugia-Venezia: La Nuova Italia.
- . 1968. "Hora morții." In Id. *Opere*. Vol. 2, București: Editura pentru literatură.
- . 1975. "Ciuleandra." In Id. *Opere*. Vol. 7, București: Editura Minerva.
- . 1992. *Madalina*, trad. J.L. Courriol. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- STANESCU, N. 1975. "Dansul." In Id. *Starea poeziei*. București: Editura Minerva.
- STAVRI, A. 1970. "Hora." In Id. *Poezia română clasică*. Vol. 3. București: Editura Minerva.
- VĂCĂRESCU, I. 1970. "Ielele." In *Poezia română clasică*. Vol. 1. București: Editura Minerva.

ALESSANDRO METLICA

IL “PRESTIGIO” DELLE FAVOLE ANTICHE

Proust e la festa barocca

ABSTRACT: This paper focuses on one of the most famous episodes of Marcel Proust’s *In Search of Lost Time*, that is the great choral scene set at the Opera at the beginning of *The Guermantes Way* (1920). In these pages a link is established between the drama *Phèdre*, played on the stage by the actress Berma, and what takes place over the audience, in the boxes where the blue-blooded world of faubourg Saint-Germain is staged. To define the fascination that both representations wield on him, Proust employs the term “prestige:” a word originally rooted in the field of magic, as witnessed by many Grand-Siècle writers as well as by 17th-century dictionaries. By investigating the word’s etymology, the paper shows the reasons why the ‘prestige’ of the aristocratic condition is put on display through mythology. Indeed, in Marcel’s eyes, the Princess of Guermantes becomes a sea goddess, Diana, and Juno. In this respect, *The Guermantes Way* reproduces, metaphorically, what happened in 16th and 17th-century ballets and festivities, in which those in power played the role of the pagan gods, and wore mythological disguises to embody the most ‘prestigious’ symbolic capital of the West.

KEYWORDS: Marcel Proust; Baroque; Theatre, Festival; Representation; Mythology; Symbolic Capital.

L’episodio di cui intendo trattare è uno dei più memorabili della *Recherche*: la grande scena corale, ambientata all’Opéra di Parigi, che inaugura *Le côté de Guermantes*. In quelle pagine due rappresentazioni hanno simultaneamente luogo, divise da un confine che, di pagina in pagina, si scopre essere sempre più labile. Il primo spettacolo è in atto sul palcoscenico, dove la Berma, l’attrice idolatrata un tempo da Marcel, sta recitando un atto della *Phèdre* di Racine; il secondo si svolge sopra la platea, tra i palchi occupati dall’alta aristocrazia e, in particolare, nella *baignoire* della principessa di Guermantes.

Liberatosi dalle idiosincrasie che covava nei confronti della Berma, e dalle aspettative che gli avevano guastato, qualche anno prima, un’altra messa in scena di *Phèdre* (Proust 1987-1989, I, 437-443), il narratore è ora in grado di apprezzare compiutamente la grandezza della celebre attrice. Allo stesso tempo, però, egli è costretto a riconoscere che la fascinazione smaniosa e febbrile da lui avvertita per l’opera di Racine è svanita o, per meglio dire, ha cambiato oggetto. Infatti quella sensazione di incanto e di attesa, che Marcel, un tempo, cercava ansiosamente sul palcoscenico davanti ai suoi occhi, ora

prende corpo nei palchetti alle sue spalle, dove a mettersi sontuosamente in scena è il *monde*.

Il termine con cui Proust designa tale fascinazione è “*prestige*” (Proust 1987-1989, II: 345; “ma songerie donnait du prestige à tout ce qui pouvait se rattacher à elle”).¹ Parrebbe ovvio accostare questa parola al suo significato attuale, e cioè all’ascendente o all’autorità esercitati da una celebrità o, per l’appunto, da chi occupa un’importante posizione sociale. Se però si esamina la voce del dizionario edito da Émile Littré tra il 1863 e il 1878, si scopre che tale accezione, ancora alla fine dell’Ottocento, è tutt’altro che scontata.

1. Illusion attribuée aux sortilèges.
2. Illusions produites par des moyens naturels. *Les prestiges de la fantasmagorie*.
3. Fig. Illusion produite sur l’esprit par les productions des lettres et des arts. *Les prestiges du théâtre*.

All’attuale significato di “*prestige*” si fa soltanto un breve cenno in coda a questa terza accezione, senza neppure apporvi una numerazione autonoma: “Dans un sens analogue. *Cet homme a du prestige, il exerce une influence qui ressemble à un prestige*” (Littré 1878, *ad vocem*; il corsivo è del testo originale).

Dal lemma curato da Littré si evince che il termine è radicato in una sfera magica e stregonesca che, qualora si spinga più indietro la ricerca lessicografica, appare costituire la sua più autentica prerogativa. È questo, infatti, il solo significato con cui “*prestige*” è adoperato dagli scrittori del Grand Siècle, con cui Proust, come è noto, vanta una dimestichezza di lunga data. Per Corneille e Racine, come del resto per Fontenelle e Voltaire, l’unica accezione possibile della parola è “illusione,” “incanto.” I primi vocabolari delle lingue neolatine, che giungono alle stampe proprio nel corso del XVII secolo, non fanno eccezione. La laconica definizione offerta dal dizionario dell’Académie française, per esempio, è “illusion par sortilège” (*Académie* 1694, *ad vocem*).² Per tutto il Settecento, e per buona parte del secolo successivo, quest’area semantica non conosce sostanziali smottamenti; il che spiega perché la si ritrovi sostanzialmente immutata in Littré. Al più, come attestano quelle pagine, “*prestige*” si presta a indicare diversi generi di illusione: quella propriamente legata alla magia (1), quella dovuta a fenomeni naturali (2) e infine quella prodotta dall’arte, dalla letteratura e, segnatamente, dal teatro (3).

L’italiano “prestigio” ha una storia assai simile. Tra Cinque e Seicento la parola allude a un potere incantatorio che, di prassi, coincide con le insidie diaboliche: in Tasso, per esempio, sono “prestigi” le allucinazioni della selva di Saron (Tasso 2009, 823: “Or ciò che fia? Forse prestigi / son questi o di natura alti prodigi?”; siamo al canto XIII, 30, 7-8).

¹ Per una definizione più ampia del concetto di “prestigio” rimando al bel libro di Barbara Carnevali, in cui la *Recherche* fa peraltro da *fil rouge* (Carnevali 2012). Rispetto a quelle pagine, verso cui tengo a esibire i miei debiti, approfondisco qui la ricerca etimologica e il ruolo della mitologia, che fanno in qualche misura da ponte, mi pare, tra l’utilizzo della parola nel XVII secolo e il suo impiego nella *Recherche*.

² Il dizionario di Antoine Furetière, invece, non riporta il lemma (Furetière 1690).

Sino alla metà del XIX secolo,³ la forbice dei significati espressi dal termine rimane piuttosto ristretta, ed è circoscritta ai campi dell’illusione e della frode; vi rientrano, perciò, i giochi di abilità fatti con le mani, che già i latini chiamavano “*praestigia*” (da cui “giochi di prestigio,” o “prestidigitazione”). Anche alla voce “prestigio” del vocabolario degli Accademici della Crusca, che non subisce variazioni dalla prima (1612) alla quarta edizione (1729-1738), si trova soltanto un rinvio a “prestigiare:” “ingannare con false apparenze la vista altrui. Lat. *oculos praestigiis deludere*. Gr. *φενάκιζεν*” (Crusca 1612, *ad vocem*). L’aderenza all’etimologia latina è di per sé eloquente: “prestigio” è un sinonimo di “inganno” e “raggiro,” in scia a espressioni come “*praestringere oculos*” (o “*aciem animi*”, o “*aciem mentis*”) che valgono “abbagliare,” “offuscare.”

Tra le occulte seduzioni di Antico regime e il prestigio con cui Marcel ammanta la cerchia dei *Guermantes* vi è dunque un legame sotterraneo, un anello di congiunzione che risiede nella forza di attrazione dell’arte, diabolica o letteraria che sia. Si annida talvolta, nell’arte, un magnetismo che avvince e conquista, che cattura gli sguardi e la fantasia, e che seduce il pubblico al pari di un incantesimo, traendolo, letteralmente, a sé. Si tratta dei “*prestiges du théâtre*” cui rimanda Littré, e cioè di quel particolare genere di illusione che si esercita non sugli occhi, ma sull’“*esprit*” di chi assiste alla rappresentazione.

In *Le côté de Guermantes* questa malia, che Marcel si attenderebbe di ritrovare nella recitazione della Berma, scaturisce però dal grande fiore bianco, “à la fois plume et corolle,” che scende, seguendo l’incavo della guancia, dalla fronte della principessa di *Guermantes* (Proust 1987-1989, II, 341). È la ragione per cui la principessa, quando si affaccia dalla sua *baignoire*, appare trasfigurata, nel bianco e nel blu dei suoi abiti, in una “quelque merveilleuse tragédienne costumée en Zaire ou peut-être en Orismane” (Proust 1987-1989, II, 343): una francese vestita all’orientale o addirittura un sultano ottomano, catapultati dalla tragedia di Voltaire (*Zaire*, 1732) nel bel mezzo del faubourg Saint-Germain.

Questo esplicito riferimento alla *pièce* di Voltaire non è casuale, e doppia quello, tanto più evidente, alla *Phèdre* di Racine. D’altronde il fatto stesso che l’episodio sia ambientato a teatro, durante la rappresentazione di una tragedia secentesca, incoraggia a leggere queste pagine come una spettacolosa *mise en abîme*: la *baignoire* è una scena nella scena o, meglio ancora, il luogo in cui l’arte drammatica penetra e trapassa nel mondo. Tornerò diffusamente, più oltre, sul valore “intermedio” di tale spazio, che viene a giocare un ruolo di soglia tra realtà e immaginario; ciò che mi interessa rimarcare qui sono i legami, ampiamente giustificati dal contesto, che il passo di Proust intrattiene con la cultura del Grand Siècle. Si potrebbe anzi dire, da questo punto di vista, che la parola “*prestige*” non sia che uno dei molteplici giochi di specchi atti a rinfrangere sulla parte dei *Guermantes* il capitale simbolico di Antico regime.

³ La generazione nata ai primi dell’Ottocento (quella, per capirci, di Giuseppe Mazzini e Niccolò Tommaseo) è la prima ad adoperare la parola nell’accezione odierna (Battaglia 2002, *ad vocem* “prestigio”).

Certo, non tutti gli scrittori del Seicento si sarebbero abbandonati placidamente, come fa Proust, tra le braccia delle apparenze sensibili. Il gesuita Daniello Bartoli, che pure padroneggiava come pochi le lusinghe della penna, vedeva diabolici “prestigi” in tutte le cose mondane: “pieno di queste prestigiose superficie il mondo: veli di speranze, che prometton gran cose, e non han sotto nulla” (Bartoli 1668, 94). Ma per Emanuele Tesauo, uno dei massimi teorici del barocco, la dote più stupefacente dell’arte consiste proprio nel dare concretezza a ciò che non ne ha: “più trionfa la sua possanza, peroché ancor le cose che non han corpo, con prestigioso incanto di questa salutevol maga, lo prendono” (Tesauo 1670, 28).

L’arte, insomma, assoggetta con il suo fascino, manipola l’immaginazione e la trasforma. Al pari delle innumerevoli Alcine ed Armide che stregano, dai palcoscenici secenteschi, la platea con i loro “prestigi,” la letteratura è una “maga” (come scrive Tesauo) che forgia a suo piacere il mondo. Perciò uno dei più fini interpreti di quella cultura, Jean Rousset, ha eletto l’incantatrice a chiave di volta dell’estetica del XVII secolo. La figura della maga, onnipresente nei balletti, nei drammi per musica, negli intermezzi e nelle feste di corte che punteggiano il vasto campo della teatralità barocca, è la personificazione di quella “meraviglia” che la sensibilità del tempo strenuamente insegue; l’incantatrice fa irrompere sulla scena i temi del sortilegio e della seduzione, e incarna dunque, nel corpo dell’attore o dell’attrice che si presta al ruolo, il potere metamorfico dell’arte (Rousset 1953 e 1968, 190-191).

Ora, all’inizio di *Le côté de Guermantes* la principessa e la duchessa recitano una parte analoga, quasi vestissero, assieme alle loro squisite *toilettes*, i panni di una qualche Circe barocca. Il prestigio che le avvolge assomiglia infatti, per ammissione dello stesso Marcel, a un’aura favolosa e stregonessa: è quanto rende possibile la trasformazione di Oriane in una fata (“fée”), o la sua trasfigurazione, allusa in più di un punto della *Recherche*, in una figura dai contorni leggendari, che Proust modella, a seconda delle occorrenze, sulla Viviana del ciclo arturiano o sulla donna-serpente, Melusina (Miguet-Ollagnier 1982, 95).

Questo travestimento è soltanto uno dei “doppi” della duchessa; non è che una delle declinazioni possibili di quei “doubles” evocati, sempre in margine all’episodio dell’Opéra, a proposito dei riti mortuari dell’antico Egitto (Proust 1987-1989, II, 336). Il fatto è che, in Proust, le “immagini” che l’anima crea per ammansire la vita sono “ogni volta sostituite da una successiva e altrettanto peritura reincarnazione” (Debenedetti 1982, 16). A riprova di ciò, le prime pagine di *Le côté de Guermantes* ruotano attorno a un altro *avatāra*,⁴ attribuibile questa volta alla cugina di Oriane, la principessa di

⁴ Rispetto all’anglicismo *avatar*, affermatosi nel linguaggio del web per indicare l’immagine di un’utenza virtuale, il termine originale *avatāra*, proveniente dal sanscrito, definisce con maggiore pregnanza le molteplici incarnazioni dei Guermantes. In molte teologie hindū, *avatāra* designa le manifestazioni fisiche della divinità, ovvero le forme assunte da Visnu al momento della sua discesa sulla terra; allo stesso modo, i “doubles” della principessa di Guermantes (dalla “grande déesse” a Diana, a Giunone) offrono un corpo tangibile e via via diverso al prestigio nobiliare.

Guermantes. L'allusione va alla “grande déesse” che Proust ritrae adagiata su un canapè rosso corallo, tra i riflessi oscuri e liquidi degli specchi.

Comme une grande déesse qui préside de loin aux jeux des divinités inférieures, la princesse était restée volontairement un peu au fond sur un canapé latéral, rouge comme un rocher de corail, à côté d'une large réverbération vitreuse qui était probablement une glace et faisait penser à quelque section qu'un rayon aurait pratiquée, perpendiculaire, obscure et liquide, dans le cristal ébloui des eaux (Proust 1987-1989, II, 340-341).

La metamorfosi marina concerne, in realtà, l'intero faubourg Saint-Germain. La “grande déesse” sovrintende infatti ai giochi dei suoi accoliti, mutati, a loro volta, in una schiera di tritoni e di nereidi.

Mais, dans les autres baignoires, presque partout, les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours s'étaient réfugiées contre les parois obscures et restaient invisibles. Cependant, au fur et à mesure que le spectacle s'avancait, leurs formes vaguement humaines se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs brillants visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux ; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel ça et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux (Proust 1987-1989, II, 339-340).

L'allontanamento del reale verso il tempo fluttuante del mito è una delle cifre della *Recherche*. Come tale, questo “prestigio” dell'arte, reso possibile dai poteri incantatori della letteratura, non riguarda certo i soli Guermantes, e si attaglia pure agli eroi della cronaca nera o alle voci al telefono delle centraliniste (Proust 1987-1989, II, 434-435). Sappiamo, del resto, che persino con le sue amicizie Proust si comportava “come tra i pastori d'Arcadia,” inventando per loro nomi fittizi e lignaggi omerici, risalenti magari a Telemaco o a Calipso (Macchia 1979, 60).

Tuttavia mi sembra che nell'episodio dell'Opéra il mito assolve a un compito diverso. Al momento di ritrarre il faubourg Saint-Germain, la prosa di Proust sfoggia un surplus estetico, come emerge dai giochi di luce, dalle trasparenze, dai neri brillanti e profondi con cui sono dipinte le alcove in chiaroscuro dei palchi. Le risorse dello stile non sono però sufficienti a dar conto dello scarto tra platea e *baignoires*; non bastano a rendere tangibile la “frontière” tra il “séjour des mortels” e il “sombre et transparent royaume” delle “déesses des eaux.” Soltanto il mito, rovesciando sui Guermantes le insegne del proprio prestigio, è in grado di trasfigurare compiutamente il mondo aristocratico del XX secolo. Tritoni e nereidi irrompono allora sulla scena, sostituendosi ai loro alter ego novecenteschi: le teste si fanno ciottoli lisciati dall'onda, alghe i capelli, e dischi di quarzo gli immancabili monocli.

En deçà, au contraire, de la limite de leur domaine, les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant vers des tritons barbus pendus aux anfractuosités de l’abîme, ou vers quelque demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche (Proust 1987-1989, II, 340).

Gli antichi dei si ergono a garanti di una realtà seconda, distinta da quella del narratore e più alta. La vita eterea che, nelle fantasticherie di Marcel, si conduce tra i palchi dell’Opéra non può che appartenere alle “radieuses filles de la mer” della tradizione classica; le sagome degli “hommes que j’aurais le plus aimé être” — che sono poi, banalmente, i membri del Jockey Club — non possono che seguire il profilo di qualche semidio greco (“ces semi-dieux du Jockey-Club”).

Le ragioni di questa trasformazione, però, non sono così piane come potrebbero apparire, specie perché l’iconologia, nell’accezione rigorosa di Erwin Panofsky, ha poco a che fare con un simile impiego della mitologia. Infatti i “monstres marins et sacrés flottant au fond de l’ancre” (Proust 1987-1989, II, 352) non condensano in sé, per via allegorica, qualche elemento di spicco della vita aristocratica, né forniscono all’episodio una chiave di lettura precisa. Ne fanno fede gli *avatāra*, differenti e contraddittori, che sono via via chiamate a incarnare la principessa e la duchessa di Guermantes: dapprima evocate come nereidi, le cugine assumono poi l’identità di Diana (“passait la princesse de Guermantes, belle et légère comme Diane, laissait traîner derrière elle un manteau incomparable”), di Giunone e di Minerva.

Les plumes qui descendaient du front de la princesse et le corsage éblouissant et pailleté de sa cousine semblaient avoir une signification, être pour chacune des deux femmes un attribut qui n’était qu’à elle et dont j’aurais voulu connaître la signification : l’oiseau de paradis me semblait inséparable de l’une, comme le paon de Junon ; je ne pensais pas qu’aucune femme pût usurper le corsage pailleté de l’autre plus que l’égide étincelante et frangée de Minerve (Proust 1987-1989, II, 357).

Il copricapo alla moda della principessa, che ricorda, per le piume che ne discendono, “l’oiseau de paradis,” riconduce al pavone di Giunone; “le corsage pailleté” della duchessa, che ha segnalato, poco prima, la sua luminosa apparizione nella penombra della *baignoire*, riporta all’egida di Minerva. E tuttavia i due attributi non ci dicono nulla né dell’inimitabile *esprit* delle cugine né, tanto meno, del loro prestigio. La “signification” ardentemente bramata dal narratore rimane inespressa: né il pavone né l’egida chiariscono in cosa risieda il potere di fascinazione della nobiltà, perché gli attributi di Giunone e di Minerva, al pari del “manteau incomparable” di Diana o degli ornamenti acquatici di tritoni e nereidi, non rinviano a un qualche decalogo delle virtù aristocratiche. Al contrario, i riferimenti allegorici dispiegati in queste pagine appaiono largamente convenzionali, così che, se da un lato essi attestano indubitabilmente la metamorfosi dei Guermantes in divinità pagane, dall’altro non ci svelano il motivo di tale trasformazione.

Perché dunque il mito si accampa al centro del testo, se non ha nulla da dire? Che valore hanno le sagome degli antichi dei, se apparentemente, agli occhi di Marcel, esse risultano intercambiabili come preziosi pezzi di arredamento?

Se il mito non spiega né giustifica il prestigio, è perché il prestigio non ha bisogno di giustificazioni. Non è un concetto che vada spiegato; è semmai un dogma da impreziosire solennemente, approntando i paramenti della celebrazione. La prolungata metafora marina che innerva questo passaggio della *Recherche* mira, perciò, a sostenere una sorta di rituale. Il mito, in altre parole, non fornisce un insieme di attributi più o meno lusinghieri, che diano conto della condizione privilegiata dell'élite signorile; le favole antiche si configurano piuttosto come l'unico correlativo oggettivo di tale condizione, in virtù dell'inimitabile “prestigio” che l'antichità greco-latina possiede nella tradizione occidentale. Vestendo i panni degli dei pagani, il faubourg Saint-Germain si appropria fisicamente, per così dire sulla propria pelle, di questo capitale simbolico.

Beninteso, i Guermantes non sono i primi ad assumere le sembianze degli antichi dei. Sin dai primordi dell'Europa moderna, la mitologia ha pervaso la rappresentazione del potere, laico o sacrale che fosse, e la cultura pagana è stata saccheggiata da re, papi e imperatori desiderosi di legittimare la propria autorità. Non ho la pretesa, qui, di tracciare una storia di questo connubio, neppure per cenni; ciò che mi preme sottolineare è che la trasformazione descritta per via metaforica da Proust si apparenta, in modo sorprendentemente stretto, a quella allestita sui palcoscenici di Antico regime. Nelle cerimonie, nelle feste e negli spettacoli che scandiscono la vita delle corti tra Cinque e Seicento, infatti, “l'antico” diventa letteralmente “un abito da cerimonia, che ha la sua ragione rituale, che conferisce nobiltà al gesto, che caratterizza un gruppo o un cetto sociale” (Argan 1962, 334). Non si tratta, in questo caso, di una semplice metafora, ma di un'allegoria portata concretamente in scena: i cortigiani vestono i panni degli antichi dei, ne trafugano l'identità, e adempiono, sotto queste “prestigiose” spoglie, al rito del potere.

Il valore performativo di un simile rituale emerge con la massima evidenza da quelle che Aby Warburg chiama “forme intermedie.” Con tale espressione, adoperata, in italiano, nel celebre saggio sugli intermezzi della *Pellegrina* del 1589 (Warburg 1895), Warburg si riferisce alla festa teatrale del tardo Rinascimento italiano. La festa, nella lettura di Warburg, non è mai circoscritta al palcoscenico, e costituisce, al contrario, la soglia attraverso cui l'arte si fa vita e la vita si fa arte. La rappresentazione, infatti, non si limita a promuovere un disegno politico o dinastico, ma coincide con una reinterpretazione del reale, ed è perciò capace di riorientare i destini individuali e collettivi (Michaud 1998, 162). La festa, in altre parole, è un peculiare rito di passaggio, con cui la corte instaura se stessa nel mondo.

I termini evocati in queste righe — da “soglia” (*Schwelle*) a *rite de passage* — riconducono inevitabilmente a un altro grande paradigma della critica novecentesca, quello varato da Walter Benjamin. In scia a quanto formulato, in particolare, nel *Passagen-Werk* (Benjamin 2000, 555), la festa di Antico regime può essere senz'altro accostata all'esperienza della soglia, in quanto zona di transito, costituzionalmente ibrida, retta da

una simbologia in perpetuo mutamento. D'altra parte, la temporalità della festa corrisponde alla *Jetztzeit* benjaminiana, e cioè all'“attimo in cui il passato carico di novità attraversa in un istante il presente cronologico per sovvertirlo” (Lazzarini 2016, 53). Certo, non vi sarà bisogno di ribadire che, nell'orizzonte della propaganda barocca, ogni potenzialità distruttiva è preclusa, poiché il discorso imbastito dal potere mira viceversa alla conservazione sociale. Ciò nonostante, la festa barocca vanta, in qualità di “forma intermedia,” i medesimi caratteri di ambiguità, performatività e discontinuità che Benjamin attribuisce all'esperienza della soglia.

Ora, tale definizione si attaglia anche alla *baaignoire* della principessa: un luogo ambivalente, in bilico tra mitologia antica e realtà sociale, all'interno del quale le identità dei presenti non possono che riuscire indefinite, sospese come sono sull'orlo della metamorfosi. Il prestigio è il frutto di questa amalgama di immaginario e potere, grazie a cui i Guermantes si appropriano appieno, senza mediazioni né compromessi, del capitale simbolico delle favole antiche.

Il processo è del tutto analogo, per l'appunto, a quello che caratterizza le “forme intermedie” della tradizione medievale e rinascimentale, dai tornei alle pantomime, dalle moresche alle *momeries*, e segnatamente, qualora si circoscriva il discorso alla Francia del Grand Siècle, al balletto di corte. Questa tipologia spettacolare, che consta di diversi quadri (*entrées*) scanditi, secondo partizioni tutt'altro che rigide, da arie vocali, da versi declamati e da pezzi ballati, si afferma oltralpe sull'ultimo crinale del Cinquecento, per divenire poi, almeno sino ai primi anni del regno di Luigi XIV, una delle modalità privilegiate della propaganda reale.⁵ Il significato rituale dei balletti, che solitamente sono messi in scena, non a caso, durante il carnevale, passa per i travestimenti dei danzatori e, a maggior ragione, per quelli indossati dal re, i cui passi sulla scena costituiscono, il più delle volte, il baricentro della rappresentazione. I costumi del sovrano fanno da catalizzatore per la storia recente di Francia; danzando sul palcoscenico la propria vicenda politica, il re dà corpo — dà un corpo, metamorfico e fastoso — al potere regio (Franko 1993 e 1996).

Questi travestimenti attingono invariabilmente alla tradizione delle favole antiche. Si prenda ad esempio lo spettacolo che inaugura il genere del balletto, il *Balet comique de la Royne*, danzato nell'autunno del 1581 in occasione delle nozze tra il duca di Joyeuse e Margherita di Lorena. Nel mezzo della rappresentazione una splendida fontana, collocata su un carro trionfale, è trainata nella sala del Petit-Bourbon. Ai lati del carro, tritoni e sirene cantano versi in onore del re, accompagnandosi con lire, liuti, arpe e flauti. Teti e Glauco, seduti a cassetta, reggono le redini di tre grandi cavalli marini, mentre sotto la fontana, accomodate su seggi d'oro, siedono delle naiadi magnificamente vestite e acconciate. Sono la regina Luisa, la principessa di Lorena, le duchesse di Guisa, di Nevers, di Joyeuse e di Aumale, che al suono dei violini lasciano i loro posti per darsi alle danze (Rousset 1956, 236-238, Bolduc 2016, 99-134).

⁵ Per maggiori informazioni al riguardo, oltre che per una bibliografia di massima, si veda Metlica 2020, 216-226.

Qui le figure degli antichi dei non si sovrappongono soltanto, ma si fondono con quelle dei sovrani e dei notabili della loro corte. Non si tratta, infatti, di leggere in controtuce il significato di un apparato allegorico: la ninfa che danza sulla scena non rappresenta, ma è la regina di Francia. I due corpi della monarchia, quello naturale e quello politico, si trovano così eccezionalmente riuniti (Kantorowicz 1957, Careri 2003, 67).

Sempre nel quadro delle celebrazioni nuziali del 1581, al *Balet comique de la Roynne* fece seguito una parata nautica sulla Senna. Anche questo corteo, approntato con la massima magnificenza, rimodellava i connotati dei sovrani, degli sposi e dei loro invitati su quelli degli dei marini di ascendenza classica. Come riporta il gesuita Claude-François Ménéstrier, infatti, per onorare gli sposi il cardinale di Borbone

fit faire sur la riviere de la Seine un gran Bac accomodé en forme de char de Triumphe sur lequel le Roi, la Reine, les Princes, les Princesses, & les nouveaux mariez devoient passer du Louvre au Pré aux Clercs. Ce char étoit tiré par des chevaux Marins faits de plusieurs batteaux dans lesquels étoient cachez des rameurs. Il étoit precedé de Tritons, de Sirenes, de Tortuës, de Dauphins, de Balenes, & de monstres Marins chargés de Musiciens, de joueurs d'instrumens, & de feux d'artifice ; & de semblables machines de poissons & de monstres Marins suivoient ce char (Ménéstrier 1681, 176).

Vero è che qualunque fenomeno conserva uno spessore mediale, irriducibile all'astrazione che lo esprime (Derrida 1967). Come ha insegnato Louis Marin, in ogni rappresentazione è contemporaneamente in atto un valore transitivo (“trasparente,” nella terminologia di Marin), che fa presente il soggetto nella mente di chi guarda, e un valore riflessivo (“opaco”) con cui la rappresentazione presenta e legittima sé stessa, grazie all'effetto di intensificazione e di ripetizione garantito dalla propria materialità (Marin 1981, 7-22). In questo caso, tuttavia, la distanza tra voce ideale e consistenza sensibile si approssima allo zero. La regina Luisa è riconoscibile dietro la sontuosa acconciatura di naiade, e il suo costume possiede senz'altro una propria simbologia; ma per chi assista al balletto — o per chi ne scorra la relazione riccamente illustrata: la “festa di carta” che rimette lo spettacolo in scena, o per così dire “in testo,” a beneficio del lettore (Bolduc 2016, 9-37) — l'autorità regia, seppur grandiosa, non è qualcosa che si dia a monte della rappresentazione. Quell'autorità, infatti, non si esercita se non all'interno e attraverso la rappresentazione stessa, giacché prende forma, in modo immediato e tangibile, negli *avatāra* mitologici della coppia reale.

Lo stupefatto Marcel, mentre assiste al rito del potere nobiliare dalle poltrone della borghesia, è avvinto da un incantesimo simile. Benché sul teatro magnifico della Senna, nel 1581, il “prestigio” non avvenga, come in *Le côté de Guermantes*, grazie ai poteri della letteratura, neppure la corte di Enrico III, con il suo seguito di tritoni, sirene e mostri marini, esiste davvero al di fuori dell'arte. La festa non celebra il potere del re, ma lo forgia nel fuoco della rappresentazione. “A mask tells us more than a face” (Wilde 2007, 107): se il potere si traveste, è solo per rivelarsi in maniera più esplicita. Per questo Enrico III e i suoi cortigiani si tramutano in divinità marine, e osservano benigne di là dai flutti, come le nobildonne di Proust oltre le balaustre dei palchi, la folla adorante dei mortali.

BIBLIOGRAFIA

- Académie. 1694. *Le dictionnaire de l'Académie françoise*. Parigi: Jean Baptiste Coignard.
- ARGAN, C.G. 1962. “Il barocco in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi.” In *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*. Roma: Accademia dei Lincei. 329-336.
- BARTOLI, D. 1668. *L'uomo al punto, cioè l'uomo in punto di morte*. Milano: Lodovico Monza.
- BATTAGLIA, S. 2002. *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET.
- BENJAMIN, W. 2000. *I “passages” di Parigi. Opere complete*. Vol. IX. Torino: Einaudi.
- BOLDUC, B. 2016. *La fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques*. Parigi: Garnier.
- CARERI, G. 2003. “Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire.” *L'Homme* 165: 41-76.
- CARNEVALLI, B. 2012. *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Bologna: il Mulino.
- Crusca. 1612. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Venezia: Giovanni Alberti.
- DEBENEDETTI, G. 1982. *Rileggere Proust*. Milano: Mondadori.
- DERRIDA, J. 1967. *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Parigi: Presses universitaires de France.
- FRANKO, M. 1993. *Danse as Text: Ideologies of the Baroque Body*. New York: Cambridge University Press.
- 1996. “The King Cross-Dressed: Power and Force in Royal Ballets.” In S.E. Melzer, K. Norberg (eds.). *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth Century France*, 64-84. Berkeley: University of California Press.
- FURETIÈRE, A. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*. L'Aia: Arnout e Reinier Leers.
- KANTOROWICZ, E.H. 1957. *The King's Two Bodies: A Study in Medioeval Political Theology*. Princeton: University Press.
- LAZZARINI, A. 2016. “Immagini della modernità. Walter Benjamin e l'esperienza della soglia.” *Intersezioni* 36/1: 49-69.
- LITTRÉ, E. 1878. *Dictionnaire de la langue française*. Parigi: Hachette.
- MACCHIA, G. 1979. *L'angelo della notte*. Milano: Rizzoli.
- MARIN, L. 1981. *Le portrait du roi*. Parigi: Editions de Minuit.
- MÉNESTRIER, C-F. 1681. *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Parigi: René Guignard.
- METLICA, A. 2020. *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*. Bologna: il Mulino.
- MICHAUD, P-A. 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Parigi: Macula.
- MIGUET-OLLAGNIER, M. 1982. *La mythologie de Marcel Proust*. Parigi: Les Belles Lettres.
- PANOFSKY, E. 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- PROUST, M. 1987-1989. *À la recherche du temps perdu*, ed. J-Y. Tadié. Parigi: Gallimard.
- ROUSSET, J. 1953. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Parigi: José Corti.
- 1956. “L'eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour (1580-1640).” In J. Jacquot (ed.). *Les fêtes de la Renaissance*, 235-245. Parigi: Cnrs.
- 1968. *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au 17^e siècle*. Parigi: José Corti.
- TASSO, T. 2009. *Gerusalemme liberata*, ed. F. Tomasi. Milano: Rizzoli.
- TESAURO, E. 1670. *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione*. Torino: Bartolomeo Zavatta.
- WARBURG, A. 1895. “I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro dei conti di Emilio de' Cavalieri.” *Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze*. 23: 133-146.

WILDE, O. 2007. “Pen, Pencil, and Poison: A Study in Green.” In Id. *The Complete works*, 107, ed. J. Guy. Oxford: University Press.

MATTEO REI

“VAMOS ESTOIRAR DENTRO DE VINTE MINUTOS”

Il dialogo sulla estrema soglia nel teatro di Raul Brandão

ABSTRACT: The Portuguese writer Raul Brandão (1867-1930) was the author of mostly very short plays. The characters in his theatre are the protagonists of exceptional situations, poised between sanity and madness, or between life and death. On the basis of these observations, the study aims to show that some of the author's theatrical works can be approached to the model of the “dialogue on the extreme threshold,” which was described by Mikhail Bakhtin.

KEYWORDS: Theatre; Raul Brandão; Dialogue on the threshold; Mikhail Bakhtin; Portuguese literature.

1. Il teatro dello scrittore portoghese Raul Brandão (1867-1930) è costituito per lo più da testi di massima concisione, che rappresenteranno l'oggetto specifico di questo studio. Lasciando da parte il suo lavoro teatrale di maggiore ampiezza (*O Gebo e a Sombra*) e quelli scritti in collaborazione con altri autori, ad essere presi in esame saranno, infatti, i due atti unici (*O Doido e a Morte*, *O Avejão*) e i due monologhi (*O Rei imaginário*, *Eu sou um Homem de bem*) che egli diede a conoscere nel corso degli anni '20: in un primo momento inserendoli, nel 1923, all'interno dell'unico volume del suo *Teatro* (è il caso di *O Rei imaginário* e *O Doido e a Morte*) e successivamente ricorrendo, per farli giungere al pubblico, al veicolo della rivista *Seara Nova* (come avvenne per *Eu sou um Homem de bem* e *O Avejão*; si veda: Brandão 1986).

Va subito aggiunto che l'estensione ridotta non è il solo punto d'incontro tra queste quattro opere, imparentate anche dalla messa in scena di una situazione-limite, al confine tra lucidità e follia, o tra vita e morte, che incoraggia una lettura ispirata al paradigma bachtiniano del “dialogo sulla estrema soglia” (Bachtin 1968, 146). Sotto questa prospettiva, nella stessa brevità che rappresenta il minimo comune denominatore del corpus selezionato si potrà riconoscere, allora, non già un fattore estrinseco e aleatorio, ma viceversa una scelta d'indubbia efficacia, adeguata e corrispondente agli obiettivi espressivi perseguiti dall'autore.

È interessante osservare, a questo proposito, che già in alcuni occasionali scritti critici apparsi alla fine dell'Ottocento Brandão parrebbe fornire un'esplicita giustificazione, sul

piano della riflessione metaletteraria, della predilezione per testi drammatici caratterizzati dalla presenza di pochi personaggi (al limite di uno solo) e da uno sviluppo fortemente unitario e circoscritto. Si veda, a titolo d'esempio, l'articolo pubblicato sul *Correio da Manhã* del 31 dicembre 1895, in cui, esprimendo il proprio apprezzamento per l'opera *Dor Suprema* di Marcelino Mesquita, egli si spinge contestualmente a formulare, in termini più generali, la propria idea di "drama moderno," esaltando con precoce lucidità quei valori (di immediatezza, essenzialità, ecc.) che orienteranno anche la sua futura attività di drammaturgo:

O teatro é tudo, deve ser tudo o que nos faça pensar, sonhar, ter enxurradas de lágrimas: o que nos comova e nos ensine: tudo o que, com simplicidade, empolgue e faça pensar na dor dos que sofrem. Que importa que o drama tenha dois ou tenha mesmo um único personagem, que o acto tenha só uma cena e dure dez minutos, contanto que nos faça bater mais rijo o coração ou nos absorva, fazendo-nos perder a personalidade? (Brandão 2013, 392-393).

Nell'articolo citato, così come in altri contributi giornalistici risalenti a quello stesso periodo, è dunque possibile veder delineato l'ideale teatrale che troverà successivamente applicazione non soltanto nei monologhi, ma anche nei contundenti atti unici scaturiti dalla penna dello scrittore, all'interno dei quali, che lo svolgimento drammatico si riassume in una sola scena, come in *O Doido e a Morte*, oppure si articola nella sequenza di scene per lo più assai brevi che caratterizza *O Avejão*, a rimanere costante è l'assoluta predominanza di due soli personaggi, attorno a cui le figure di contorno risultano quasi completamente prive di rilievo.

D'altra parte, per trovare conferma della coerenza e della consapevolezza che sono alla base delle scelte compiute dall'autore, è forse sufficiente prestare la dovuta attenzione alle indicazioni che figurano nel paratesto delle sue opere teatrali. In tal ambito, accanto alla prevedibile etichetta di "monólogo" applicata a *O Rei Imaginário* (Brandão 1986, 119), vale la pena di soffermarsi tanto sulla doppia definizione che accompagna *O Avejão* ("episódio dramático" e "acto único," 157-159), quanto, soprattutto, sulla designazione di "farsa em um acto" (125) riservata a *O Doido e a Morte*, degna di nota non soltanto perché parrebbe prescrivere una specifica chiave di lettura del dramma, ma anche poiché, mentre pone l'accento sulla scelta di concentrare l'azione in un solo atto, implicitamente richiama pure il titolo del romanzo *A Farsa*, che lo scrittore aveva pubblicato nel 1903 e avrebbe proposto in una nuova redazione nel 1926.¹

2. Se le riflessioni finora svolte hanno potuto, come auspichiamo, additare alcuni tratti generali condivisi dai testi oggetto d'esame, qualsiasi tentativo di approfondimento non

¹ Una coincidenza di termini che fu precocemente evidenziata da José Régio sulle pagine della rivista *Bysancio*, nel gennaio del 1924 (Rosa 2017, 229). Restando nel campo delle annotazioni paratestuali, è di qualche interesse ricordare che nel 1917, ovvero sei anni prima della pubblicazione del volume *Teatro*, la quarta di copertina della prima edizione di *Húmus* annunciava la prossima apparizione di un'opera intitolata: "Teatro cinematográfico" (Brandão 1917).

potrà, a questo punto, esimersi da un'analisi che, per quanto sinteticamente, tenti di affrontarne individualmente i contenuti tematici e le soluzioni formali.

Prendiamo allora le mosse da *O Rei Imaginário*, la più breve delle opere incluse nel volume del '23, per cui David Mourão-Ferreira ebbe occasione di esprimere un incondizionato apprezzamento (definendolo “uma verdadeira obra-prima no género” e “uma definitiva criação do teatro português de todos os tempos”; 1969, 113 e 115): apprezzamento cui si associava la convinzione che la forma monologica fosse quella più congegnale all'estro creativo dell'autore (e il critico era perciò portato ad ammirare, in primo luogo, “os excepcionais dotes de Raul Brandão para a criação do monólogo dramático”; 113).

Teles, il personaggio che pronuncia il monologo, è un magistrato rimosso dal suo incarico, accusato di essersi lasciato corrompere per pagare debiti di gioco: scoperto e arrestato, la didascalia introduttiva lo mostra al momento del suo ingresso in carcere. Ed è tra le pareti della cella che, ripercorrendo le tappe della sua inarrestabile degradazione, egli si trova a riconoscere, in maniera piuttosto sorprendente, che la disgrazia in cui è suo malgrado precipitato ha avuto anche una funzione liberatoria e rivelatrice. Afferma, infatti, che solo dopo essere stato travolto dalla sciagura ha potuto ritrovare la sua autentica identità. Deporre la maschera della rispettabilità e del decoro gli ha finalmente consentito di guardare in faccia la propria vera natura:

Agora é que devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado, agora que não passo do Teles [...] Outra coisa me persegue agora para além da papelada dos autos, outra coisa em que não tinha pensado, porque o juiz julga segundo o código e a lei, e eu julgaria segundo outro fantasma que está a meu lado, segundo outro homem que tenho encontrado em mim e nos outros. (Brandão 1986, 122).

Affiora qui il tema, caro a Brandão, della discrepanza tra io profondo e io superficiale, ovvero, in una visione che pare lecito accostare a quella del suo contemporaneo Luigi Pirandello (come lui nato nel 1867), del contrasto tra l'irrequietezza imprevedibile e proteiforme della vita interiore e le forme rigide e sterili in cui essa tende costantemente a cristallizzarsi.² È questa contrapposizione, del resto, ad accomunare *O Rei Imaginário* ed *Eu sou um Homem de bem*, il monologo che l'autore pubblicherà, nell'agosto del 1927, sulle pagine della rivista *Seara Nova*. Se nel primo, tuttavia, la dialettica tra istanze contrastanti assume l'aspetto di un tormentato dibattito interiore (in cui significativamente ricorre il procedimento retorico della *correctio*, esemplificato da formule interiettive come: “Melhor! melhor!...”, “Não! não! isto ainda é o menos...;” 121), a plasmare il secondo è il ripetuto richiamo a un interlocutore tacito e ambiguo, un doppio spettrale che si palesa al protagonista quando, dopo un banchetto offertogli dagli

² In un testo come *O Rei Imaginário* non è davvero difficile riscontrare quel dualismo di “Vita” e “Forma” che (all'interno di un volume apparso nello stesso anno del *Teatro brandoniano*) veniva considerato da Adriano Tilgher “il motivo fondamentale che sottostà a tutta l'opera di Pirandello” (1923, 162).

amici per i suoi trent'anni di carriera lavorativa, sta rientrando solitario alla propria dimora (Martins 2007, 53-58).

A testimoniare la silenziosa presenza di un comprimario implicito, nel testo del '27, non è, infatti, soltanto il ricorso a didascalie che attribuiscono al protagonista l'ascolto di qualcosa che al pubblico resta celato (ad esempio: "Escuta algum tempo, absorto;" 151), ma sono soprattutto le stesse parole che questi pronuncia nello svolgimento dell'opera, nel tentativo di difendersi da un attacco che parrebbe non concedergli tregua. Ad essergli rimproverata, egli riferisce, è la sua mancanza di umanità, il freddo egoismo che l'ha spinto a perseguire come unici obiettivi la ricchezza e la rispettabilità, reprimendo l'indole ingenua e generosa dei suoi anni giovanili e restando sordo a chi implorava il suo aiuto ("Repeli, é certo, a mão que se me estendia e desviei os olhos daqueles olhos fitos nos meus que pediam socorro e ternura;" 150). Accuse rese particolarmente incresciose dal fatto che egli stesso ne imputa la tacita formulazione a un inquietante *doppelgänger* che si sarebbe appropriato della sua "figura" e del suo "nome" (149): a una voce, dunque, di origine sconosciuta ma che potrebbe corrispondere, come egli stesso, interrogandosi, giunge a ipotizzare, ai dettami della coscienza o del rimorso ("Chamar-te-ás o Remorso? Serás tu a Consciência com um C grande?" 149).

In ogni caso, comunque si voglia identificare l'interlocutore occulto o immaginario di questo secondo monologo, è indubbio che la funzione assegnatagli è quella di mettere in crisi, di sconvolgere le certezze e le convinzioni apparentemente inamovibili su cui si è basata fino a quel momento l'esistenza dell'anonimo *Homem de bem*. E si tratta, a ben vedere, della stessa funzione che negli atti unici dell'autore, entrambi incentrati su di una coppia di personaggi principali, verrà analogamente attribuita a uno dei due interlocutori in gioco.

3. La "farsa em um acto" *O Doido e a Morte* è senza dubbio l'opera teatrale di Brandão che ha riscosso il più largo e unanime consenso critico, potendo vantare una lunga lista di illustri estimatori, tra cui è doveroso ricordare quanto meno i nomi di Óscar Lopes, Luiz Francisco Rebello, José Régio, Jorge de Sena, João Gaspar Simões e Miguel Torga (Lopes 1970, 183-185; Mourão-Ferreira 1969, 115; Rebello 1986, 37-42; Rosa 2017, 222-232).

La vicenda drammatica ha per oggetto l'inatteso arrivo dell'eccentrico Signor Milhões ("o homem mais rico de Portugal") nell'ufficio del prefetto Baltasar Moscoso, in quel momento intento a comporre un testo teatrale (Brandão 1986, 130). Il nuovo venuto, che porta con sé una misteriosa scatola, senza dare ulteriori spiegazioni inizia ad armeggiarci intorno e, attirata in questo modo l'attenzione dell'esterrefatto *governador civil*, gli spiega con la massima naturalezza che si tratta di un ordigno dal devastante potere esplosivo: "Vamos estoirar dentro de vinte minutos. [...] O que o senhor vê aqui nesta caixa é o mais formidável de todos os explosivos SO³-HO⁴, cem vezes mais poderoso que a dinamite, o algodão pólvora, e o fulminato de mercúrio" (131). Il

visitatore ha deciso di farsi saltare in aria e ha accordato a Moscoso il poco invidiabile privilegio di morire insieme a lui.

All'origine della sua estrema risoluzione c'è stata una repentina presa di coscienza, assimilabile a quella del Teles di *O Rei Imaginário*. A un certo punto egli ha compreso che la propria esistenza era grottesca e priva di senso, prigioniera di assurdi cliché e di vuote convenzioni sociali. Si è reso conto che la vita vera era un'altra, del tutto inconciliabile con quella vissuta fino a quel momento, della cui ridicola e abominevole malafede il suo malcapitato interlocutore recherebbe nella persona, fin dal nome, l'indelebile stigma: "Tu não te podes chamar Baltasar Moscoso, e ao mesmo tempo existir o céu estrelado" (142).

Messo di fronte a una condizione di massimo pericolo, anche il *governador* è così costretto a riconoscere che sono l'abiezione e l'ipocrisia a dominare la propria condotta e quella di coloro che lo circondano. La sua crisi di coscienza è il risultato del coatto coinvolgimento in una situazione-limite, che l'autore delinea efficacemente nel giro di poche battute ed è poi abile a sviluppare in un graduale crescendo di tensione emotiva. L'esito finale non è, tuttavia, la detonazione minacciosamente promessa dall'implacabile Milhões, bensì l'ingresso di due infermieri che, avventatisi su quest'ultimo, lo trascinano via afferrandolo per le spalle: egli non è che un folle fuggito dal manicomio e la scatola fatale contiene soltanto cotone. Ad esplodere, catartica e liberatoria, non è dunque la supposta bomba, ma l'oscena imprecazione di Moscoso che suggella l'opera: "Ai o grande filho da puta!" (145).

Una dirompente crisi interiore, il cui ritmo è reso più serrato dall'imminenza della morte, si trova anche in *O Avejão* (1929), il cui testo, incorporando l'allusione a "os naufragos e os moribundos" che "vêm no instante supremo desfilhar toda a sua existência" (165), parrebbe chiaramente riecheggiare i passaggi in cui il prefetto di *O Doido e a Morte* stabilisce un paragone tra l'esperienza che sta vivendo e quella di un "condenado à morte" che si trovi ad affrontare gli ultimi istanti della propria esistenza: un parallelismo della cui matrice letteraria lo stesso personaggio (che, non si dimentichi, è autore di opere teatrali nel tempo libero) appare per altro pienamente consapevole: "E não haver um Vítor Hugo para fixar esta tormenta num crânio!" (143).³

Nell'ultimo testo teatrale dato a conoscere da Raul Brandão ci si trova, infatti, in presenza di un motivo che percorre tutta la sua opera: la dolente ammissione di un individuo che, poco prima di abbandonare la vita, si accorge con sgomento e orrore di non averne saputo godere e approfittare appieno.⁴ È l'agonia che precede la morte a

³ Attraverso l'esclamazione di Baltasar Moscoso, Brandão allude evidentemente a *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829), il romanzo a tesi con cui lo scrittore francese prese posizione contro la pena capitale. Sulla presenza, nell'autore di *Húmus*, di motivi e temi desunti dall'opera di Victor Hugo, si è soffermato, a più riprese, Álvaro Manuel Machado (1984, 41-47; 1986, 554-558).

⁴ Infatti, come avverte Vítor Viçoso: "Toda a obra de Brandão é [...] percorrida por esse frémido do não-vivido que se consciencializa agonicamente, num balanço final, quando já se está a beira do abismo" (Viçoso 1999, 310). Si va dal narratore autobiografico che confessa, nel primo volume delle *Memórias*: "Hoje acordei com este grito: eu não soube fazer uso da vida!" (Brandão 1998, 35), al personaggio di Antoninho del romanzo *A Farsa*, che, all'incombere

divenire in questo caso il teatro di un confronto finale, di un dibattito interiore che raggiunge il culmine della propria veemenza allorché tutti gli interrogativi lasciati senza risposta tracimano dal vaso di Pandora in cui l'abitudine e il conformismo parevano averli stabilmente relegati. L'imminenza della fine sollecita la presa di coscienza delle contraddizioni latenti che, ormai sciolte dal laccio di qualsiasi freno inibitorio, si dimostrano pronte a erompere con tutta la loro devastante potenza distruttiva.

A essere focalizzato in *O Avejão* è, insomma, per usare le parole di Guilherme de Castilho, “o sentimento de pânico que se apodera do homem quando, no momento derradeiro, no ‘momento supremo’ em que a vida já não é vida e a morte não é ainda morte, reconhece que ‘não viveu a vida’” (2006, 412). L'azione si svolge, infatti, nella camera da letto di una donna agonizzante, in odore di santità per la sobrietà dei propri costumi e per la magnanimità dimostrata nell'elargire elemosine ai bisognosi. Al suo capezzale un'attempata servitrice lavora a maglia, mentre, un po' discosto, un terzetto di vegliarde antidiluviane pende dalle labbra del pomposo Signor Caetano, che nel suo enfatico eloquio rammenta le molteplici occasioni in cui la morente ha dato prova di un animo generoso e caritatevole, non facendo mai mancare il proprio soccorso a coloro che, per la loro umile rassegnazione, “merecem este nome tão evangélico de pobres” (Brandão 1986, 160).

Al calare della notte l'anziana rimane da sola nella stanza ed è a questo punto che, al baluginare incerto di una lucerna, prende forma il fantasma (*avejão*) menzionato nel titolo del dramma. L'intervento *in extremis* dello spettro ha l'effetto di far vacillare fin dalle fondamenta i precetti che hanno regolato tutta un'esistenza, instillando nella donna l'atroce sospetto di aver sprecato inutilmente i propri giorni in sacrifici e opere di bene, inseguendo il miraggio di un inesistente compenso ultraterreno. A vent'anni, infatti, quando le si è presentata l'occasione di fuggire con l'uomo che amava, un giovane povero e disprezzato, ella non ha avuto il coraggio di seguire la direzione indicata dai propri sentimenti e di affrontare il parere sfavorevole della propria famiglia. In questo modo, si direbbe suggerire lo spettro, ha rinunciato a vivere appieno l'amore e la disgrazia: due esperienze uniche e insostituibili, forse le sole che avrebbero potuto veramente dare un senso alla sua esistenza. Affidarsi agli insegnamenti rassicuranti di una morale ipocrita ha significato, quindi, lasciare che la salvaguardia di un'esteriore rispettabilità oscurasse l'anelito più profondo che le si dibatteva nell'anima, e che, se ascoltato, l'avrebbe portata ad abbandonarsi senza remore alla vita, dandole così la possibilità di intenderne l'insostituibile incanto.

Ormai, comunque — ribadisce l'inesorabile figura scaturita dall'ombra — è troppo tardi, il tempo a sua disposizione è esaurito e già la morte si avvicina a grandi passi: non

della morte, reclama di non essersi potuto rallegrare nemmeno un giorno delle gioie della vita (“eu nunca vivi! eu nunca vivi!” Brandão 2001, 147). O ancora dall'accorato lamento del Gabiru di *Os Pobres* (“Vieram depois as palavras, os mestres, os amigos, e eu nunca mais achei sabor à vida, até que acordei agora com este grito: Nunca vivi!...;” 1906, 108), fino ad arrivare all'anonimo narratore di *Húmus*, che parrebbe fargli eco: “Acordo e grito: — Eu não vivi! eu não vivi! — E cada vez o meu protesto ascende mais alto. Quero tornar a viver a mesma vida aborrecida e inútil, quero recomeçar a desgraça” (2000, 75). Si veda anche: Rei 2011, 306 (*passim*).

sono concesse seconde possibilità a chi ha stoltamente dissipato la propria irripetibile occasione di vivere appieno le gioie e i dolori a cui era destinato. Nella scena conclusiva, svanita l'apparizione, i restanti personaggi irrompono nella stanza da letto e qui trovano il corpo della protagonista ormai privo di vita. Il drammaturgo affida la battuta finale al ridicolo Signor Caetano, che al momento del ritrovamento, mentre una delle vecchie si affretta a ricomporre la mandibola cascante della defunta, proclama con la consueta, mal riposta, enfasi: “Está no Céu. Entrou agora mesmo na glória eterna...” (169).

4. In *O Avejão* possiamo veder riflesse le principali caratteristiche attribuite da Michail Bachtin al modello del “dialogo sulla estrema soglia” (1968, 146), cui lo studioso russo associa opere incentrate su di un concitato dibattito che si svolge in frangenti irripetibili ed eccezionali, come il *Ludus de morte Claudii* di Seneca, i dialoghi di Luciano, alcune satire menippee di Varrone e altri testi che sarebbero riconducibili, come quelli citati, al settore letterario del “serio-comico” (140). Si tratta, del resto, di un modello il cui impiego non è giustificato, a nostro giudizio, soltanto a riguardo dell'*episódio drâmatico* del '29, ma si può anche estendere senza difficoltà alla caratterizzazione degli altri atti unici e monologhi finora presi in considerazione, permettendo di evidenziarne alcuni tratti comuni.

Si potrà allora iniziare rilevando che i personaggi dei testi teatrali in esame sono, senza eccezioni, protagonisti di esperienze decisive e fuori dall'ordinario, che li sottraggono a qualsiasi predeterminazione di ordine biografico o sociale. Che si tratti del magistrato decaduto che fa il suo ingresso in prigione, dell'uomo dabbene perseguito dal proprio doppio, del prefetto tenuto in ostaggio da un folle, della vecchia agonizzante che riceve la visita di uno spettro, risulta costante, nella drammaturgia brandoniana, “la tendenza a creare una situazione eccezionale, che [...] costringe a scoprire gli strati più profondi della personalità e del pensiero” (146-147). Come i cultori della satira menippea evocati da Bachtin, lo scrittore portoghese parrebbe prediligere, di conseguenza, le vicende incentrate su “bruschi trapassi e mutamenti, [...] slanci e cadute, improvvisi accostamenti di ciò che è lontano e separato” (154).

Obbligati ad agire in circostanze insolite e inattese, gli eroi di Brandão non possono perciò esimersi dal mettere alla prova le convinzioni, la forza d'animo e la tempra morale di cui sono portatori. Non sorprende, dunque, che per essi sia fondamentale l'“approccio dialogico” e interrogativo “verso se stessi” (157), associato per gli autori antichi al genere, affine a quelli precedentemente citati, del *soliloquium*. E sebbene ciò sia inevitabilmente, all'interno della produzione dello scrittore portoghese, evidente soprattutto nel caso dei monologhi, tra questi e i testi drammatici che prevedono l'azione di più personaggi non pare possibile tracciare, sotto questo aspetto, una netta linea di demarcazione. Che, infatti, sia la coscienza interiore il principale palcoscenico delle vicende rappresentate è vero tanto in un testo come, poniamo, *Eu sou um Homem de bem*, quanto in uno come *O Avejão*, che, dal punto di vista formale, monologico non è. Ed è senz'altro degno di nota che, a un certo punto, il protagonista del primo di questi due drammi riconosca nel

proprio occulto interlocutore la personificazione di quelle stesse istanze (coscienza, rimorso...) che la vecchia agonizzante del secondo identificherà analogamente, da parte sua, nello spettro giunto a funestare gli ultimi istanti della sua vita (si veda: Brandão 1986, 149, 163).

Nei testi attraverso cui si esprime, all'interno della letteratura antica, il motivo del *dialogo sulla estrema soglia*, si riscontra già, del resto, la presenza di un tema sotteso anche alle peripezie svolte dall'autore di *Húmus* nelle due opere sopraccitate: quello dello sdoppiamento della personalità. Nel caso della satira menippea, esso è associato, secondo Bachtin, alla "raffigurazione di stati psichico-morali inconsueti" (1968, 152), così come al ricorso alla "più audace e sfrenata fantasia" al fine di "provocare e sperimentare la verità" e l'individuo che ne è portavoce (149). È quanto avviene, ad esempio, nel *Bimarcus* di Varrone, avente per oggetto la diatriba tra Marco e il proprio doppio, che gli rimprovera di non tenere fede all'impegno di comporre un trattato di retorica sui tropi e le figure (153). Un esempio, questo, degno di nota soprattutto perché, dal nostro specifico punto di vista, offre la possibilità di individuare tanto l'anticipazione dell'elemento fantastico che si manifesta nelle figure dello spettro di *O Avejão* e del *doppelgänger* di *Eu sou um Homem de bem*, quanto i prodromi della rappresentazione (seppure giocata, nel caso di Varrone, in chiave prevalentemente comica) di uno stato di alterazione della coscienza che segna, ad esempio, il soliloquio di *O Rei imaginário*, il cui protagonista si rifugia, cercando scampo alla propria disgrazia, nell'esaltazione megalomane che gli consente d'immaginarsi re ("Sou rei, meu amigo, e rei absoluto;" Brandão 1986, 123).

Nel teatro di Brandão, d'altra parte, sono ben rappresentati anche due procedimenti che per lo studioso russo sono caratteristici della satira menippea (e del genere affine del dialogo socratico). Sul primo di questi, la *sincrisi*, vale a dire il confronto diretto tra punti di vista contrastanti, parrebbe addirittura plasmato l'intero edificio drammatico di un'opera come *O Doido e a Morte*, mentre del secondo, l'*anacrisi*, ovvero "la provocazione della parola con la parola" (145), lo scrittore portoghese fa ampio uso, ad esempio, in *O Avejão*, laddove le battute per lo più laconiche affidate allo spettro (oscillanti tra la breve proposizione interrogativa e la fulminea frase nominale) hanno innanzitutto la funzione (che potremmo definire, socraticamente, "maieutica") di spingere l'attempata interlocutrice a interrogarsi e a mettere in questione le proprie certezze.

E nella drammaturgia dell'autore portoghese non manca neppure quella stessa "mescolanza di serio e di ridicolo" (142) cui allude la denominazione di "serio-comico" e che Bachtin associa a una tradizione di lunga durata che va, per citare solo due dei casi più noti, dai *Dialoghi dei Morti* di Luciano ai romanzi di Dostoesvskij. Lo dimostrano bene i risvolti comici che, in un testo come *O Doido e a Morte*, fanno da contorno a una (presunta) situazione di mortale pericolo: i famigliari e i sottoposti di Balatar Moscoso che sfacciatamente se la danno a gambe, lasciandolo in balia del folle; la supplica grottesca e patetica del prefetto che chiede ancora qualche secondo di tregua per espletare le proprie funzioni corporali (a cui Milhões ribatte, *tranchant*: "Faça no outro mundo;" Brandão 1986, 144); o ancora il ricorso alla parola "inopportuna [...] per la sua

cinica franchezza [...] o per la brusca violazione dell'etichetta" (Bachtin 1969, 154) di cui è esempio l'imprecazione scurrile chiamata a suggellare l'opera.

Per tutte queste ragioni, il modello bachtiniano del *dialogo sulla estrema soglia* pare particolarmente atto a rendere conto di alcune peculiarità che contraddistinguono i testi presi in esame e consente di evidenziarne, al tempo stesso, alcune trasversali linee di forza. A mo' di conclusione, quindi, resta forse soltanto da aggiungere che quello di un concitato dibattito interiore che si svolge in condizioni eccezionali (come ad esempio l'imminenza della morte) è in realtà un motivo che affiora con frequenza anche nelle opere narrative di Raul Brandão, caratterizzandone la specifica atmosfera psicologica e prestandosi perciò anche a rappresentare, come suggerisce Pedro Eiras, "uma isotopia da obra brandoniana como um todo" (2005, 120).

BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN, M. 1968. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. it. G. Garritano. Torino: Einaudi.
- BRANDÃO, R. 1906. *Os Pobres*. Precedido de uma carta-prefácio de G. Junqueiro. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- . 1917. *Húmus*. Porto: Renascença Portuguesa.
- . 1986. *Teatro*. Estudo introdutório de L. F. Rebello. Lisboa: Editorial Comunicação.
- . 1998. *Memórias. Tomo I*, ed. J.C. Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 2000. *Húmus*. Vol. III, ed. M.J. Reynaud. Porto: Campo das Letras.
- . 2001. *A Farsa*, ed. J.C. Seabra Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 2013. *A Pedra ainda Espera Dar Flor: Dispersos 1891-1930*, ed. V. Rosa. Lisboa: Quetzal.
- CASTILHO, G. de. 2006. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- EIRAS, P. 2005. *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.
- LOPES, Ó. 1970. "Raul Brandão." In *Ler e Depois. Crítica e interpretação literária -I, 177-197*. Porto: Editorial Inova.
- MACHADO, Á.M. 1984. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- . 1986. *Les romantismes au Portugal: Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre culturel portugais.
- MARTINS, R. 2007. *Raul Brandão do texto à cena*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOURÃO-FERREIRA, D. 1969. "Nota sobre o teatro de Raul Brandão." In *Tópicos de Crítica*, 109-116. Lisboa: União Gráfica.
- REBELLO, L.F. 1986. "Um Teatro de Dor e de Sonho." In R. Brandão, *Teatro*. Estudo introdutório de L.F. Rebello, 7-54. Lisboa: Editorial Comunicação.
- REI, M. 2011. *Materia e Sogno. L'universo immaginario di Raul Brandão*. Prefazione di G. Depretis. Postfazione di M.J. Reynaud. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- ROSA, V. 2017. *Cinzeno e Dourado. Raul Brandão em foco nos 150 anos do seu nascimento*. Prefácio de J.C. Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TILGHER, A. 1923. *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere.

VIÇOSO, V. 1999. *A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão)*. Lisboa: Edições Cosmos.

POIESIS



ALBERTO RIZZUTI

VARIABLE SALOME*Dialogo scenico con musica da Richard Strauss*

ABSTRACT: In the story of Salome many details are missing. Something basically wrapped in darkness is the kind of attraction that drives the young princess towards John the Baptist. Why is she interested in him? Why does she reject Herod's sensational offer? Why is she so blood-thirsty? This scenic dialogue is an attempt to shed light on the relationship between the two characters, and tries to figure out what they could have told each other, had they had a chance to meet in private, and not — as shown in Wilde's play and in Strauss' opera — in presence of Narraboth and other people. The *pièce* is preceded by a short essay dealing with the historical and literary sources used in the process of creative writing.

KEYWORDS: Salome; John the Baptist; Theatre; Opera; Music.

1.

Moi je vis encore, mais toi tu es mort et ta tête
m'appartient. Je puis en faire ce que je veux.
Je puis la jeter aux chiens et aux oiseaux de l'air.
Ce que laisseront les chiens,
les oiseaux de l'air la mangeront...
Ah! Iokanaan, Iokanaan ... tu étais beau.

Ich lebe noch, aber du bist tot, und dein Kopf,
dein Kopf gehört mir! Ich kann mit ihm tun, was ich will.
Ich kann ihn den Hunden vorwerfen und den Vögeln der Luft.
Was die Hunde übrig lassen,
sollen die Vögel der Luft verzehren...
Ah! Ah! Jochanaan, Jochanaan, du warst schön.¹

¹Wilde 1993, 161-163. Strauss 1943, 3 prima di 330 – 1 prima di 333. Approntata da Hedwig Lachmann nella primavera del 1900, la traduzione tedesca qui riportata fu adoperata in occasione dell'andata in scena di *Salome* al Kleines Theater di Berlino, avvenuta il 15 novembre 1902 con la regia di Max Reinhardt. In tale versione il dramma fu visto quell'anno da Strauss, il quale aveva già cominciato per parte sua a lavorare su di esso: prima sulla base di una riduzione librettistica parziale approntata da Anton Lindner, uno scrittore viennese che gli aveva fornito nel 1898 il testo verbale dello *Hochzeitlich Lied* (Strauss, *Sechs Lieder* op. 37, n. 6); poi, dopo l'accantonamento dell'esperimento di Lindner, sulla traduzione essenzialmente condotta da Lachmann sulla criticata versione inglese di Alfred Douglas (1894). La traduzione di Lachmann fu recapitata a Strauss dallo stesso Lindner, che l'aveva

Rivolte da Salomé/Salome alla testa mozzata di Iokanaan/Jochanaan, queste frasi, combinate con le note di Richard Strauss nel monologo finale di *Salome* (1905), suscitano orrore.² Alla loro efficacia contribuisce la rudezza fonica della traduzione tedesca (1900) del dramma di Wilde (1893), scritto in francese da un autore anglofono al fine di calarlo nel clima decadentistico da cui qualche anno prima erano scaturite, ultime di una lunga serie, le riscritture di Huysmans e di Laforgue.³ A questa dichiarazione segue un elenco, modellato sulla lode della Sulammita nel *Cantico dei cantici*, degli attributi mirabili del corpo del prigioniero, assimilati a colonne d'avorio, plinti d'argento, giardini gremiti di colombe e gigli d'argento.⁴ “Nulla al mondo — soggiunge Salome al colmo dell'esaltazione, fissando eccitata la testa sanguinante — è bianco come il tuo corpo, è nero come i tuoi capelli, è rosso come la tua bocca.”⁵ C'è però un dettaglio che nell'opera, ritenuta la versione più violenta della storia di Salomé, va perduto rispetto al dramma: dopo aver iterato il nome di Iokanaan, Salomé pronuncia una frase — “Tu as été le seul homme que j'ai aimé.” — destinata a svanire nella bocca di Salome. Invano si cercherebbe, nel testo intonato da Strauss, qualcosa come “Du bist der einzige Mann, den ich geliebt habe” o un equivalente di quel che Wilde fa subito aggiungere a Salomé, “Tous les autres hommes m'inspirent du dégoût.” Esaltata dalla musica, la brutalità del monologo è acuita da questa duplice escissione; a cui segue, poco dopo, quella di “Moi, je t'ai vu, Iokanaan, et je t'ai aimé. Oh! comme je t'ai aimé. Je t'aime encore, Iokanaan. Je n'aime que toi ...,” collocata fra “Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée

ospitata ancor fresca d'inchiostro sulla *Wiener Rundschau* (IV, n. 12, 15 giugno 1900, 189-212), un quindicinale d'arte di cui era redattore (Gilliam 1999, 82-83; Kohlmayer s.d., 5; Yeoland 2013, 62). Del dramma di Wilde esisteva anche un'altra traduzione, approntata da Otto Kiefer in occasione della prima rappresentazione assoluta in lingua tedesca, avvenuta a Breslavia (oggi Wrocław, Polonia) nel 1901; non sembra tuttavia che Strauss la conoscesse o che abbia inteso tenerne conto.

² Al fine di distinguere la protagonista del dramma di Wilde da quella dell'opera di Strauss questo studio adotta le grafie originali del nome, rispettivamente in francese (Salomé) e in tedesco (Salome). Lo stesso dicasi per Giovanni, rispettivamente Iokanaan e Jochanaan. Nel commento delle fonti storiche e nella trattazione generale dell'argomento i protagonisti sono indicati coi loro nomi italiani (Salomé, Giovanni, Erodiade, Erode Antipa) o coi loro attributi (il Battista, il Tetrarca).

³ Alcune fra le riscritture tardoottocentesche della storia di Salomé, fra cui quelle di Mallarmé (*Hérodiade*, 1871 e 1887), Flaubert (*Hérodias*, terzo e ultimo dei suoi *Trois contes*, 1877), Huysmans (*À rebours*, 1884; si veda nel cap. 5 la descrizione fortemente immaginifica dei due quadri di Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* e *L'Apparition*, apparentemente all'origine della concezione del dramma da parte di Wilde) e Laforgue (*Salomé*, nelle sue *Moralités légendaires*, 1887), sono descritte e commentate in altra parte del presente volume. Per uno sguardo panoramico sulle riscritture della storia di Salomé nella Francia del secondo Ottocento si veda, oltre al dossier inserito da Aquien in Wilde 1993, Marchal 2005.

⁴ *Cantico dei cantici*, cap. 4, vv. 1-15 e cap. 7, vv. 2-9. Se il rovesciamento di prospettiva — la descrizione elogiativa dello Sposo nei confronti della Sposa diviene nel dramma (Wilde 1993, 163), e di conseguenza nell'opera (Strauss 1943, 333-335), la descrizione elogiativa del corpo della vittima da parte della figlia di Erodiade — può sembrare audace o addirittura blasfema, un elemento di congruenza è costituito dalla figura della danzatrice: nel cap. 7 del *Cantico* lo Sposo elogia infatti la Sposa — la “Sulammita” del v. 1 — descrivendola nell'atto di danzare, ovvero enumerandone le bellezze partendo dai piedi e risalendo sino al capo.

⁵ Wilde 1993, 163: “Il n'y avait rien au monde d'aussi blanc que ton corps. Il n'y avait rien au monde d'aussi noir que ton cheveu. Il n'y avait rien au monde d'aussi rouge que ta bouche.” Strauss 1943, 335-337: “Nichts in der Welt war so weiß wie dein Leib. Nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar. Nichts in der Welt war so rot wie dein Mund.”

(“Hättest du mich gesehen, du hättest mich geliebt”) e “J’ai soif de ta beauté. J’ai faim de ton corps” (“Ich dürste nach deiner Schönheit. Ich hungre nach deinem Leib”).

A differenza di Salome, Salomé è capace di sentimenti amorosi. La decisione di silenziare nell’opera questo aspetto della sua personalità sembrerebbe dipendere da un generico intento di snellimento, perseguito in deroga allo statuto di *Literaturoper* ovvero di opera basata su un testo letterario;⁶ nondimeno, a fronte del numero e dell’entità delle escissioni riscontrabili in altri punti, quella attinente all’arte di amare sembra dipendere da una scelta precisa.⁷ Grazie al vasto e duraturo successo di *Salome*, l’unilateralità della natura perversa della creatura di Wilde fissa per sempre nell’immaginario collettivo i contorni del personaggio, privandolo di una ricchezza di sfumature che, quanto meno in filigrana, è possibile cogliere nelle fonti documentarie;⁸ le poche dirette e le molte indirette riguardanti Giovanni, l’uomo definito da Wilde unicamente ‘un profeta’ ma figura al contrario di complessa e palpitante umanità.⁹

2.

Alla definizione limitante della figura di Giovanni concorre, sia nel dramma sia nell’opera, la decisione di farlo comparire in scena in un’unica occasione, quella del confronto con Salomé/Salome. Prima e dopo, Iokanaan/Jochanaan interviene nell’azione solo mediante le urla lanciate dal buio della cisterna; urla che danno voce ad anatemi nei confronti di Erodiade e ad annunci profetici inerenti la figura e l’operato di Gesù, ovvero a frasi solo a stento comprensibili per i soldati preposti alla sorveglianza. Sollecitato da Salomé/Salome, il confronto è in realtà un doppio monologo, ovvero un

⁶ Pur in sintonia con lo spirito del tempo (qualche anno prima Debussy aveva fatto lo stesso con *Pelléas et Mélisande*, un dramma simbolista scritto da Maeterlinck negli stessi anni in cui Wilde scriveva *Salomé*, traendone l’opera omonima andata in scena a Parigi nel 1902), la scelta di Strauss destò molte perplessità nei critici delle prime rappresentazioni: si vedano fra gli altri i pareri di Heinrich Chevalley e Carl Krebs, riportati in Messmer 1989 (il capitolo dedicato alle recensioni di *Salome* occupa le pp. 30-68).

⁷ Significativamente, l’unica frase di Salomé non tradotta da Douglas e di conseguenza da Lachmann è “Il ne faut regarder que l’amour” (Wilde 1993, 163), ovvero l’affermazione che dà luogo nel finale alla reazione furibonda di Hérode nei confronti di Hérodiade (“Elle est monstrueuse, ta fille”). Quantitativamente stimabile intorno al 40%, l’operazione di sfrondamento del testo effettuata da Strauss tende a esaltare la figura di Salome, già posta sotto i riflettori dalla traduzione di Lachmann, e a ridurre al minimo l’importanza di quella di Herodias (Gilliam 2014, 70).

⁸ I passi evangelici che narrano la vicenda della figlia di Erodiade sono Lc, 3: 19-20; Mt, 14: 3-12; Mc, 6: 14-29. L’unica fonte che rivela, fra i dettagli taciuti dagli evangelisti, il nome di Salomé è il diciottesimo libro delle *Antichità giudaiche* (Giuseppe Flavio 1998, 1123-1129). I passi scritturali che, oltre a quelli summenzionati, riferiscono aspetti della biografia di Giovanni sono Mc, 1: 2-14; Mt, 11: 2-18; Gv, 1: 6-8, 15, 19-40; At, 19: 1-7.

⁹ L’unilateralità della definizione di profeta rivela nelle riscritture tardoottocentesche l’intenzione di spingere il dramma in un’atmosfera genericamente arcaica, tacendo l’attributo distintivo di Giovanni nella cultura cristiana. Narrata nel secondo capoverso del quinto paragrafo del diciottesimo libro, nelle *Antichità giudaiche* la storia dell’imprigionamento e dell’uccisione del Battista segue a ruota — fatto curioso — il resoconto della guerra fra Erode Antipa e Areta IV, primo suocero del Tetrarca. Riferendo lo sdegno di Tiberio per il comportamento scorretto del sovrano nabateo, Giuseppe Flavio racconta come l’imperatore avesse ordinato al proconsole Vitellio di marciare contro di lui, di catturarlo possibilmente vivo e di inviarlo a Roma in catene; e, qualora lo avesse rinvenuto morto, di spiccarne la testa dal tronco e inviarla a Roma.

dialogo fra sordi. Tutto compreso nel suo ruolo di profeta, Iokanaan/Jochanaan è insensibile alle parole e agli sguardi di Salomé/Salome; la quale è a sua volta completamente incapace di comprendere le parole che fuoriescono da una bocca di cui non sa apprezzare altro che il seducente colore scarlatto.¹⁰

Se quello dell'incomunicabilità è il teorema centrale della tragedia, quello dello sguardo ne è il corollario. Salomé/Salome cerca di sedurre con lo sguardo Iokanaan/Jochanaan, il quale si mostra disinteressato alle sue lusinghe; il giovane siriano Narraboth, capo delle guardie preposte alla sorveglianza, osserva Salomé/Salome reprimendo a stento il proprio desiderio, ma senza riceverne altro che un'attenzione interessata;¹¹ pur con la mente annebbiata dai fumi dell'alcool, il Tetrarca non stacca mai lo sguardo da Salomé/Salome, suscitando l'ira della moglie verso cui ostenta indifferenza e fastidio; pur non avendo mai modo di vederla, Iokanaan/Jochanaan ha la mente costantemente rivolta a Hérodiades/Herodias, rea di aver infranto la Legge abbandonando suo marito Erode Filippo per sposarne il fratellastro, il Tetrarca Erode Antipa.

Proprio all'inizio del confronto, prima ancora che i suoi occhi si siano abituati alle luci sfavillanti del palazzo del Tetrarca, Iokanaan/Jochanaan chiede:

Où est celle qui ayant vu des hommes
peints sur la muraille, des images de Chaldéens
tracées avec des couleurs, s'est lassée emporter
à la concupiscence de ses yeux, et a envoyé
des ambassadeurs en Chaldée.

¹⁰ Wilde 1993, 85 (le omissioni segnalate dai puntini corrispondono ad alcuni dettagli sfrondati nell'intonazione di Strauss): "C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire. Les fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont plus rouges que les roses, ne sont pas aussi rouges. Les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois, et font peur à l'ennemi, ne sont pas aussi rouges. Ta bouche est plus rouge que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs. Elle est plus rouge que les pieds des colombes qui demeurent dans les temples [...] Ta bouche est comme une branche de corail [...] dans le crépuscule de la mer [...]! Elle est comme le vermillon dans les mines de Moab [...] laisse-moi baiser ta bouche;" Strauss 1943, 113 — 4 dopo 122: "Deinen Mund begehre ich, Jochanaan. Dein Mund ist wie ein Scharlachband an einem Turm von Elfenbein. Er ist wie ein Granatapfel, von einem Silbermesser zerteilt. Die Granatapfelblüten in den Gärten von Tyrus, glüh'nder als Rosen, sind nicht so rot. Die roten Fanfaren der Trompeten, die das Nah'n von Kön'gen künden und vor denen der Feind erzittert, sind nicht so rot wie dein roter Mund. Dein Mund ist röter als die Füße der Männer, die den Wein stampfen in der Kelter. Er ist röter als die Füße der Tauben, die in den Tempeln wohnen. Dein Mund ist wie ein Korallenweig in der Dämmerung des Meers, wie der Purpur in den Gruben von Moab, der Purpur der Könige... (*außer sich*) Nichts in der Welt ist so rot wie dein Mund. Laß mich ihn küssen, deinen Mund!" L'indicazione *außer sich* ("fuori di sé") si trova solo nell'opera in coincidenza col picco dinamico a cui danno vita congiuntamente la voce di Salome, che intona il monosillabo "Nichts" sul si4, e l'orchestra al completo, che produce in 'ff' un ampio accordo di Sol maggiore.

¹¹ Il nome di Narraboth per il capo delle guardie è un'invenzione di Lachmann; Wilde lo chiama semplicemente "Le jeune Syrien." Fra le sfrondature operate da Strauss si segnala, in questa prima scena, quella degli interventi da cui traspare l'esistenza di un legame di natura omosessuale fra il giovane siriano e il paggio di Erodiade. Si veda in Wilde 1993, 87, il momento in cui quest'ultimo commenta il suicidio del compagno: "Le jeune Syrien s'est tué! Le jeune capitaine s'est tué! Il s'est tué, celui qui était mon ami! Je lui avais donné une petite boîte de parfums, et des boucles d'oreilles faites en argent, et maintenant il s'est tué!"

Wo ist sie, die sich hingab der Lust ihrer Augen,
die gestanden hat vor buntgemalten Männerbildern
und Gesandte ins Land der Chaldäer schickte?¹²

È evidente come il tema dello sguardo domini la tragedia sin dalle prime battute. Se gli occhi di Hérodiás/Herodias trasudano lussuria, quelli di Iokanaan/Jochanaan incutono terrore. La conferma viene dalla frase con cui, dopo aver mormorato “Mais il est terrible, il est terrible” / “Er ist schrecklich. Er ist wirklich schrecklich,” Salomé/Salome commenta l’aspetto del profeta:

Ce sont les yeux surtout qui sont terribles...
On dirait des cavernes noires où demeurent des dragons
... On dirait des lacs noirs troublés par des lunes
fantastiques.

Seine Augen sind vor allem das Schreckliste.
Sie sind wie die schwarzen Höhlen, wo die Drachen
hausen! Sie sind wie schwarze Seen, aus denen irres
Mondlicht flackert.¹³

Appena si rende conto di essere osservato, Iokanaan/Jochanaan ha un sussulto. Non vuole incrociare lo sguardo di una donna, Salomé/Salome, che non conosce e non intende conoscere, e con cui non vuol nemmeno parlare:

Qui est cette femme qui me regarde? Je ne veux pas
qu’elle me regarde. Pourquoi me regarde-t-elle
avec ses yeux d’or sous ses paupières dorées? Je ne
sais pas qui c’est. Je ne veux pas le savoir. Dites-lui
de s’en aller. Ce n’est pas à elle que je veux parler.

Wer ist dies Weib, das mich ansieht? Ich will ihre
Augen nicht auf mir haben. Warum sieht sie mich
so an mit ihren Goldaugen unter den gleißenden
Lidern? Ich weiß nicht, wer sie ist. Ich will nicht
wissen, wer sie ist. Heißt sie gehn! Zu ihr will ich
nicht sprechen.¹⁴

Il problema è che la voce e il corpo di Iokanaan/Jochanaan risultano invece straordinariamente graditi alla sua interlocutrice, la quale desidera più di ogni cosa incontrare il prigioniero e parlare con lui. In questo punto il testo di Lachmann si discosta

¹² Wilde 1993, 73. Strauss 1943, 4 prima di 70-71.

¹³ Wilde 1993, 75-77. Strauss 1943, 4 prima di 77 – 1 prima di 78. Le omissioni segnalate dai puntini concernono due dettagli inerenti alla terribilità degli occhi di Iokanaan.

¹⁴ Wilde 1993, 77. Strauss 1943, 81-83. Si noti qui l’inadeguatezza della traduzione tedesca: laddove in *Salomé* Iokanaan dice che non è con Salomé che intende parlare, sottintendendo di voler parlare con qualcun altro (Hérode? Hérodiás? Altri?), in *Salome* Jochanaan dice di non voler parlare con Salome, punto.

sensibilmente da quello di Wilde: laddove Salomé chiede a Iokanaan di parlare poiché la sua voce la inebria (“Ta voix m’enivre”), Salome chiede a Jochanaan di farlo poiché essa è come musica per le sue orecchie (“Deine Stimme ist wie Musik in meinen Ohren”). L’ebbrezza di Wilde si trasforma in musica, una musica il cui nome Strauss affida alla voce di Salome sostenendola con un lungo arpeggio ascendente.¹⁵ Dopodiché va in scena il dialogo, condotto da Salomé/Salome mediante un profluvio di considerazioni su corpo, capelli e bocca di Iokanaan/Jochanaan, intervallate da tre brevi variazioni sul tema “noli me tangere” cristallizzate dal profeta intorno a dichiarazioni sempre più perentorie, “Je ne veux pas t’écouter” / “Ich will dich nicht anhör’n”, “Ne me touchez pas” / Berühre mich nicht” e “Jamais!” / “Niemals!”

3.

Cercando di por fine al confronto, Iokanaan/Jochanaan esorta Salomé/Salome ad andare in cerca dell’unico uomo in grado di salvarla: “Il est dans un bateau sur la mer de Galilée” / “Er ist in einem Nachen auf dem See von Galiläa.”¹⁶ Invitando Salomé/Salome ad andare in cerca di Gesù sul lago di Tiberiade, Iokanaan/Jochanaan pone un problema annoso, tuttora non risolto in via definitiva. Traendo il suo nome dalla città fondata da Antipa in onore di Tiberio, il lago dista tre giorni di cammino da Macheronte, la fortezza al cui interno si trovava il palazzo in cui il Tetrarca avrebbe organizzato il festino in cui si sarebbe esibita Salomé.¹⁷ Andare a incontrare Gesù, solito secondo Iokanaan/Jochanaan trascorrere le giornate insieme a un gruppo di discepoli sulle acque e sulle rive di quel lago, avrebbe voluto dire per Salomé/Salome allontanarsi dalla fortezza, verosimilmente abbandonando ogni speranza di rivedere Iokanaan/Jochanaan ancora in vita. Per questo Salomé/Salome non accoglie né commenta l’esortazione, e ribadisce invece — con irriducibilità tipicamente adolescenziale — il suo massimo desiderio: baciare la bocca del profeta.¹⁸

Se, come pare, il luogo dell’azione fu la fortezza di Macheronte, collocata ai margini del deserto (nella Perea, una delle due metà del quarto di Tetrarchia amministrata da Antipa, al confine col territorio nemico dei Nabatei), il problema diviene quello della prossimità del luogo di detenzione rispetto a quello di svolgimento del festino. La tesi secondo cui il Battista sarebbe stato relegato in fondo a una cisterna era stata avanzata nel 1874, tre anni prima che Flaubert s’accingesse a scrivere il suo racconto, nel resoconto di una campagna di scavo; accolta benevolmente dall’autore di *Hérodias*, essa si

¹⁵ Wilde 1993, 81. Strauss 1943, 83-86.

¹⁶ Wilde 1993, 89. Strauss 1943, 2 prima di 132 – 5 dopo 132.

¹⁷ Erode Antipa aveva cercato di procacciarsi in ogni modo i favori di Tiberio, senza farsi scrupoli nello scavalcare in qualche caso il proconsole Vitellio (Giuseppe Flavio 1998, 1124-1125).

¹⁸ Storicamente controversa, la questione relativa al luogo di svolgimento del festino (Macheronte? Gerusalemme? Tiberiade?, nel qual caso il lago omonimo sarebbe stato a pochi passi) è tornata alla ribalta in seguito ad alcune indagini recenti (Vörös 2012a; Vörös 2012b).

sedimentò prima in *Salomé* e poi in *Salome*, drammi avvantaggiati in quanto tali da un'azione ambientata in un luogo unico. Infatti, accogliendo senza riserve la tesi della detenzione di Giovanni in fondo alla cisterna, Wilde e Strauss imperniano un'intera scena sul confronto fra Salomé/Salome e Iokanaan/Jochanaan;¹⁹ confronto non a caso assente nel racconto di Flaubert, autore che, non senza ragione, riteneva improbabile che una cisterna deputata alla raccolta delle acque si trovasse in cima al colle su cui sorgeva il palazzo del Tetrarca.²⁰

In realtà, l'invenzione del confronto diretto fra Salomé e Giovanni il Battista si deve a Paul Milliet e Henri Grémont, autori del libretto di *Hérodiade*, opera di Jules Massenet (1881-1884) dichiaratamente basata sul racconto di Flaubert.²¹ A differenza di quanto avverrà nei lavori di Wilde e Strauss, il luogo dell'azione è indicato con precisione: Gerusalemme, la città in cui risiede il proconsole Vitellio. Il confronto si produce una prima volta (I, ii) nella corte del palazzo del Tetrarca e propone un'esplicita dichiarazione d'amore da parte di Salomé, a cui Jean oppone prima un rifiuto e poi un invito alla sublimazione: "Aime-moi donc alors, mais comme on aime en songe!" A questa ingiunzione fa seguito molto più avanti una scena (IV, i) ambientata agli imi tuffi della cella in cui Jean chiede conto a Dio del sentimento amoroso che sente germogliargli in petto: "Seigneur! Si je suis ton fils, dis-moi pourquoi tu souffres que l'amour vienne ébranler ma foi? [...] Seigneur! Oui, je puis respirer cette enivrante fleur! La presser sur ma bouche et murmurer: je t'aime!"²²

I toni appassionatamente melodrammatici con cui Massenet e suoi librettisti presentano i confronti fra Salomé (soprano) e Jean (tenore) svolsero un ruolo importante nell'indurre Wilde a compiere una scelta divergente. Preceduto e seguito da anatemi e profezie di ogni sorta, in *Salomé* il confronto sposta il pendolo all'estremo opposto, ipostatizzando la figura di Iokanaan in quella di "un prophète," e facendo di Salomé una belva animata da pulsioni sanguinarie. L'assegnazione a Iokanaan della qualifica di profeta ("Jochanaan. Ein Prophet," traduce — diligentemente, in questo caso — Lachmann) si accompagna nell'opera di Strauss a quella di una voce di baritono, mossa che nel teatro musicale basta da sola per far giustizia di ogni ipotesi d'amore

¹⁹ Giuseppe Flavio indica Macheronte quale luogo di detenzione di Giovanni, ma non fa il minimo cenno al festino indetto da Antipa, alla presenza di Salomé e alla decapitazione del Battista. Wilde, e con lui Strauss, postulano invece un'identità di luogo per salone e cisterna, ma rinunciano a specificare il nome del teatro dell'azione.

²⁰ Indipendentemente dalla localizzazione precisa della cisterna di Macheronte, occorre tenere presente come la consuetudine del tempo non prevedesse l'imprigionamento in cella ma la detenzione in luogo aperto e accessibile; donde la ritrosia del Tetrarca verso la condanna a morte di un uomo dal seguito vasto e in grado d'interloquire con la gente (Wilde 1993, 169, n. 7).

²¹ Paul Milliet, Henri Grémont / Jules Massenet, *Hérodiade*. Prima rappresentazione Bruxelles, Théâtre de la Monnaie, 19 dicembre 1881; a cui seguirono due versioni rivedute, presentate rispettivamente al Teatro alla Scala di Milano il 23 febbraio 1882 e al Théâtre-Italien di Parigi il 1° febbraio 1884. Quest'ultima, in quattro atti e sette quadri, è la versione poi entrata stabilmente in repertorio.

²² L'esaltazione del prigioniero è tale che i ruoli per un attimo s'invertono: mentre scende verso la cavità ipogea, Salomé tradisce un timore: "J'ai peur — dice rabbrivendo — de l'entendre murmurer: je t'aime!"

corrisposto;²³ per non parlare del tipo di soprano postulato dalla donna selvaggia di Strauss rispetto a quello richiesto dalla liliale adolescente di Massenet.

4.

Con le loro differenze, le scelte vocali dei due compositori forniscono un indizio importante in merito al divario anagrafico che intercorre fra il Battista e la figlia di Erodiade. Optando per un tenore, Massenet tende a fare di Jean un uomo giovane; scegliendo un baritono, Strauss tende a rimarcare una distanza che, lasciata trapelare in modo ambiguo dalle fonti, Wilde e Lachmann sfumano con scaltrezza: “Le prophète... est-ce un vieillard?” / “Ist dieser Prophet ein alter Mann?”, chiede Salomé/Salome al primo soldato della guarnigione; e questi: “Non, princesse [...] c’est un tout jeune homme” / “Nein, Prinzessin, er ist ganz jung.”²⁴ L’astuzia manipolatrice di Wilde, e di conseguenza di Lachmann, sta nel far dire una cosa importante a un personaggio secondario. Adolescente tutto sommato candida, Salomé/Salome pensa che un profeta debba essere un uomo anziano; dovendosi disporre a incontrarlo, vuole avere conferma o smentita della propria congettura. Irrobustita dagli avverbi “tout” e “ganz”, la risposta del soldato è inequivoca ma falsa la prospettiva: se Iokanaan/Jochanaan è “affatto giovane”, e Salomé/Salome un’adolescente purtroppo per lei cresciuta in fretta, il confronto parte su una base ingannevolmente paritaria, favorendo una contrapposizione in cui nessuno è disposto a mollare un millimetro. Questo è il problema di fondo, a cui Strauss pone un rimedio soltanto parziale attribuendo a Jochanaan un registro vocale dalla gravità corrispondente alla modalità ruvida d’esposizione dei suoi argomenti.²⁵

Nato sei mesi prima di Gesù, all’epoca dei fatti — collocabili all’inizio del quarto decennio — Giovanni aveva poco più di trent’anni. Salomé era invece una ragazzina, e aveva quindi la metà dei suoi anni.²⁶ La differenza fra un uomo che era andato a cercare la verità nel deserto, che aveva conosciuto le asprezze della vita, che era tornato fra la gente per battezzarla, che si dichiarava predecessore di colui che era venuto al mondo per salvarlo, e una ragazzina viziata, figlia di genitori separati, istruita nell’arte della danza e

²³ Nel teatro musicale i duetti d’amore avvengono di norma fra soprano e tenore, voci i cui ambiti consentono un aggioamento e un’ibridazione migliori rispetto a quelli di contralto e tenore o di soprano e baritono. Quelli fra soprano e baritono sono in genere duetti di confronto fra uomini maturi e donne giovani, gli uni aiutanti e intraprendenti e le altre schive o, a seconda dei casi, riluttanti.

²⁴ Wilde 1993: 65-67; Strauss 1943, 1 dopo 38-39.

²⁵ Le parole pronunciate da Iokanaan (e poi da Jochanaan) sono in gran parte citazioni dalle Scritture; una delle critiche mosse alla traduzione inglese di Douglas è quella del contrasto fra la lingua contemporanea degli altri personaggi e quella seicentesca del profeta, tale poiché le citazioni sono tratte da una traduzione storica della Bibbia, la cosiddetta *Bibbia di Re Giacomo* (la *King James Bible*, 1611). Sui criteri che informano la traduzione di Lachmann, cruda, elevata e solenne come quella inglese (ancorché non altrettanto arcaizzante) e dunque lontana dalla colloquialità del testo originale francese, si veda Kohlmayer s.d., 5.

²⁶ Raccontando i preparativi per la prima rappresentazione assoluta di *Salome*, Strauss riferisce le difficoltà incontrate da Marie Wittich, una cantante dall’aspetto matronale, dal grande talento drammatico e dai mezzi vocali adatti alla parte di Isotta, nel dare credibilità a una “16jährige Prinzessin” (Strauss 2014, 225).

— per quel che si sa — senza grande esperienza del mondo, è un dato che le riscritture decadentistiche obliterano in modo subdolo, al fine di dar luogo a un rapporto di attrazione-repulsione tanto violento quanto fallace.²⁷

Il primo a essere consapevole dei rischi comportati da una tale distorsione si dimostra proprio Strauss, il quale chiarisce i propri intenti mediante alcune dichiarazioni rese nel tempo ad amici e conoscenti. Conversando in un caffè parigino con Romain Rolland, Ravel e un gruppetto di intellettuali parigini dopo aver assistito a una recita di *Pelléas et Mélisande*, nel maggio del 1907 — epoca dell'andata in scena della versione francese di *Salome* al Théâtre du Châtelet — Strauss replica con queste parole a Jean Marnold, il quale aveva appena finito di fargli notare la scarsa originalità del motivo musicale di Jochanaan: “Je n'ai pas voulu le traiter trop au sérieux. Vouz savez, Iokanaan, c'est un imbécile. Je n'ai pas de sympathie du tout pour ce genre d'hommes. J'aurai voulu d'abord qu'il fût un peu grotesque.”²⁸ Quasi trent'anni dopo Strauss ritornerà sull'argomento, in un capoverso di una lettera scritta a Stefan Zweig in merito alla proposta di un'opera teatrale tratta da due lavori letterari, la fantasia drammatica *Il salvatore bianco* di Gerhart Hauptmann (*Der weiße Heiland*, 1920) e il romanzo storico *Gli dèi bianchi* di Eduard Stucken (*Die weißen Götter*, 1922):

Ich wollte in *Salome* den braven Johanaan [*sic*] mehr oder minder als Hanswurst componieren: für mich hat so ein Prediger in der Wüste, der sich noch dazu von Heuschrecken nährt, etwas unbeschreiblich komisches. Und nur weil ich die 5 Juden schon persifliert und auch Vater Herodes reichlich karikiert habe, mußte ich mich nach den Geboten des Gegensatzes bei Johanaan [*sic*] auf den 4 Hörner-Schulmeister-Philisterton beschränken.²⁹

Quanto a *Salome*, la presa di distanza dal personaggio perverso di Wilde è ravvisabile nell'esigenza di un'interprete capace di conferirle una vocalità potente ma una gestualità

²⁷ A sessi invertiti la situazione si ripropone nel *Rosenkavalier*, opera composta da Strauss nel 1911-1912 su libretto di Hugo von Hofmannsthal e incentrata sul rapporto fra la Marescialla e un adolescente, Octavian, da lei chiamato familiarmente Quinquin. In una tarda (1942) riflessione sulle rappresentazioni delle sue opere, Strauss afferma che — eccezion fatta per un momento di cattivo umore in cui si sente irrimediabilmente vecchia — la Marescialla dev'essere una giovane, bella donna di massimo 32 anni, mentre Octavian — né il primo, né l'ultimo dei suoi amanti — è un giovanotto di 17. Cfr. Strauss 2014, 237: “Zwei wichtige Forderungen an die Darsteller: ebenso wie Klytämnestra keine alte verwittrte Hexe, sondern eine schöne, stolze Frau von 50 Jahren sein soll, deren Zerrüttung eine geistige, keineswegs ein körperlicher Verfall sein soll, so muß die Marschallin eine junge schöne Frau von höchstens 32 Jahren, die sich bei schlechter Laune einmal dem 17jährigen Octavian gegenüber als ‘alte Frau’ vorkommt, aber keineswegs Davids Magdalena ist, die übrigens auch oft zu alt gespielt wird. Octavian ist weder der erste noch der letzte Liebhaber der schönen Marschallin.”

²⁸ Samazeuilh 1951, 163-164. La dichiarazione è riportata nel diario di Rolland alla data del 22 maggio 1907; otto giorni prima era stato lo stesso Rolland a confidare all'interessato l'impressione di una scarsa sintonia fra lui e Jochanaan.

²⁹ Lettera di Strauss a Stefan Zweig, Bad Kissingen, 5 maggio 1935 (Strauss, Zweig 1957, 128-129). Si vedano in proposito le osservazioni di Kennedy 1999, 145; Janes 2005, 135; Youmans 2010, 116; Gilliam 2014, 70. Passando in rassegna i personaggi principali dell'opera, in termini musicali Chevalley esprime un giudizio positivo sul Tetrarca, giudica un parziale insuccesso l'isterica Salome e istituisce per Jochanaan un eloquente parallelo col Gran sacerdote di *Samson et Dalila* (opera di Camille Saint-Saëns su libretto di Ferdinand Lemaire, andata in scena al teatro di corte di Weimar il 2 dicembre 1877).

leggera: “Wer einmal im Orient war und die Dezenz der dortigen Frauen beobachtet hat, — afferma Strauss — wird begreifen, daß Salome als keusche Jungfrau, als orientalische Prinzessin nur mit einfachster, vornehmster Gestik gespielt werden darf.”³⁰

Ad onta di queste affermazioni, un secolo e oltre di prassi esecutiva ha imposto nel pubblico e nella critica l’idea di un’aderenza viscerale di Strauss ai personaggi di Wilde e non quella di un suo attento, ironico distacco. Di qui, nell’avvicinarsi delle esperienze d’ascolto, di visione e di studio, il prender corpo in chi scrive di una netta sensazione di disagio, acuita dalla più eclatante fra le invenzioni dell’autore. Se la riunione in un luogo unico di cisterna sotterranea e salone delle feste può avere una sua plausibilità in vista del confronto fra Salomé/Salome e Iokanaan/Jochanaan, lo stesso non può dirsi di un’affermazione messa in bocca, ancora una volta scaltramente, da Wilde a un personaggio secondario; non il primo soldato, come nel caso del quesito relativo all’età del detenuto, ma il secondo. Ancor prima che Salomé faccia il proprio ingresso in scena, mentre i soldati chiacchierano fra loro, fissando la cisterna da cui è giunto il primo urlo del profeta l’uomo di Cappadocia esclama: “Quelle étrange prison!” Al che, il secondo soldato replica “C’est une ancienne citerne.” Il Cappadocien non riesce a trattenere un fremito: “Une ancienne citerne! Cela doit être très malsain.” A quel punto, forse con l’intento di rassicurare lo straniero sulle condizioni igieniche della cella, il soldato confeziona un falso storico astutamente immesso nel dramma al fine di far lievitare in Salome l’odio nei confronti del patrigno: “Mais non. Par exemple, le frère du tétarque, son frère aîné, le premier mari de la reine Hérodias, a été enfermé là-dedans pendant douze années. Il n’en est pas mort. A la fin il a fallu l’étrangler.”³¹ Malgrado la meticolosità della descrizione — il fratello (*recte*: fratellastro) del Tetrarca, il suo fratell(astr)o maggiore, il primo marito di Erodiade — nulla di quanto il soldato afferma corrisponde a verità. Dopo la rocambolesca fuga da Roma di sua moglie insieme al cognato, di Erode Filippo, primo marito di Erodiade e padre di Salomé, si perdono le tracce. Non se ne sa più nulla. Punto. Anche a Strauss l’invenzione dovette apparire insensata, tanto che in Salome il dialogo risulta sfronato sensibilmente; ma la sfronatura, a cui vanno soggette anche altre porzioni del testo, ha origini certamente diverse rispetto a quella, per esempio, relativa alle abitudini alimentari di Iokanaan/Jochanaan.³² Sempre rispondendo al Cappadocien che gli chiedeva da dove venisse quell’uomo che lanciava anatemi dal buio della cisterna, poco prima il soldato aveva risposto “Du désert, où il se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage. Il était vêtu de poil de chameau, et autour de ses reins il portait une ceinture de cuir. Son aspect était très farouche. Une grand foule le suivait. Il avait même des disciples.” Di tutta questa descrizione, Strauss conserva solo la prima e l’ultima frase: “Aus der Wüste. Eine Schar von Jüngern war dort immer um ihn:” non perché vi sia alcunché di falso, ma perché non v’è alcunché di drammaturgicamente rilevante.³³

³⁰ Strauss 2014, 225-226.

³¹ Wilde 1993, 57-59.

³² Sull’argomento esiste una letteratura cospicua, cfr. Kelhoffer 2005 e relativa bibliografia.

³³ Wilde 1993, 55-57; Strauss, 4 prima di 17 – 1 prima di 18.

Pur prendendo in parte le distanze da Wilde, Strauss mantiene fede al suo proposito di intonarne il dramma ritenendone le linee generali ovvero rinunciando — si veda il cortese rifiuto opposto a suo tempo al progetto di Lindner — a commissionare la stesura di un libretto; lavorando per sottrazione rispetto alla fonte originale, non aggiungendo nulla nonché rinunciando a un'articolazione in più atti, Strauss tralascia l'occasione per scandagliare l'animo degli antagonisti. Se a Salome e a Jochanaan fosse stata data la possibilità di esprimersi, confrontandosi meglio, le loro personalità avrebbero dato vita a un dialogo più ricco di quello rinvenibile nell'opera, e avrebbe certo rivelato alcune affinità difficilmente ipotizzabili a partire dal testo di Wilde. Questo non era però l'intento di Strauss, che assecondando il proprio istinto teatrale ha prodotto una delle poche opere del Novecento entrate subito in repertorio e mai uscite. Nondimeno, provare a immaginare cosa potrebbero essersi detti, Salomè e Giovanni il Battista, se per parlarsi avessero avuto un'ora di tempo e non pochi minuti, è una cosa lecita e oltremodo interessante.

5.

Per tutte le ragioni qui esposte, declinando un invito a partecipare con un contributo scientifico a un convegno di studi, nell'estate del 2017 ho scritto *Variabile Salome*, un dialogo scenico con musica tratta da opere di Strauss.³⁴ Il termine “variabile” dev'essere considerato nella sua duplice natura di aggettivo e di sostantivo: variabile è Salomè nella sua inquietudine adolescenziale, nella sua instabilità emotiva di ragazzina entrata troppo presto nel mondo dei grandi; ma una variabile del tutto imprevista è la sua irruzione nella vita di Giovanni, segnata nell'ora destinata a divenire estrema per entrambi. A differenza di quanto avviene in Wilde e in Strauss, in *Variabile Salome* il dialogo è ambientato all'interno della cisterna. Rimossi gli elementi decadentistici di dedizione necrofila e di *couleur locale*, esso introduce nel personaggio di Salomè un desiderio di condivisione del destino dell'uomo da lei cercato, nonché di accettazione del proprio destino di vittima sacrificale; una mossa, questa, che comporta nell'adolescente sfrontata un'inopinata, sorprendente metamorfosi. In *Variabile Salome* la protagonista scende infatti nella cisterna con una verità terribile nel cuore, intenzionata a rivelarla a Giovanni solo nel momento in cui si dispone a compiere un atto d'amore congiunto inscindibilmente col suo sacrificio.

Il contrasto fra la donna conscia del proprio enorme potere seduttivo e l'uomo in perenne oscillazione fra raccoglimento e invettiva si materializza fin dalle prime battute. Studiandosi come in un duello (un duello fortemente asimmetrico, fra una giovane

³⁴ Intitolato *Wilde, Strauss e la cultura europea*, il convegno — organizzato dal Centro Studi sul Teatro Musicale dell'Università degli Studi di Torino col sostegno di Arianna per la Musica — si è svolto al Circolo dei Lettori di Torino il 16 febbraio 2018 nel quadro del *Festival Richard Strauss*. *Variabile Salome* è invece andato in scena al Teatro Vittoria di Torino il 17 settembre 2018, sempre grazie al sostegno di Arianna per la Musica e con la collaborazione dell'Unione Musicale e dell'Accademia di Musica di Pinerolo.

danzatrice consapevole dell'infalibilità del proprio fascino e un uomo adulto profondamente segnato da tante asprezze), narrandosi le rispettive esperienze di vita, i personaggi scoprono poco alla volta un'attrazione fortissima, spirituale non meno che fisica. Culminando in un vertice di straordinaria intensità emotiva, il confronto sviluppa in modo inedito la figura di Giovanni, mettendone in luce alcune componenti sovente obliolate: oltre a incidere in maniera decisiva nella vita di Salomè, inducendola a un atto d'amore e di dedizione in linea con la sua natura inquieta, il confronto mina alla base le certezze del profeta, personaggio che pur mantenendo la consapevolezza della propria missione spirituale finisce per ritrovare *in extremis* una dirompente dimensione fisica, di creatura in carne ed ossa incapace di sottrarsi alle pulsioni dell'istinto. Lontano da ogni perversione, il bacio finale di Salomè a Giovanni è anche e soprattutto il bacio di Giovanni a Salomè, un atto d'amore il cui valore è moltiplicato in modo esponenziale dal contesto opprimente in cui si produce.³⁵

BIBLIOGRAFIA

1. Fonti

1.a Fonti antiche (selezione)

Passi biblici: Lc, 3: 19-20; Mt, 14: 3-12; Mc, 6: 14-29; *Cantico dei cantici*.

Giuseppe, Flavio. 1998, 2006². *Antichità giudaiche*. Edizione it. moderna, ed. L. Moraldi. Torino: UTET.

1.b Riscritture moderne (selezione)

FLAUBERT, G. 1877. "Hérodias." In Id. *Trois contes*. Paris: G. Charpentier & Cie.

HUYSMANS, J.-K. 1884. *À rebours*. Paris: Charpentier.

LAFORGUE, J. 1887. "Salomé." In Id. *Moralités légendaires*. Paris: Librairie de la Revue Indépendante. 2^a ed. 1922. Paris: Éditions de la Banderole.

MALLARMÉ, S. 1871, 1887². "Hérodiade." In Id. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.

WILDE, O. 1893. *Salomé*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant. Edizione critica bilingue francese/inglese, ed. P. Aquien. 1993, 2006². Paris: Flammarion.

1.c Teatro musicale

MESSMER, F. 1989. *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. Pfaffenhofen: Ludwig.

SAMAZEUILH, G. 1951. *Richard Strauss et Romain Rolland: correspondance, fragments de journal*. Paris: Michel.

STRAUSS, R. 2014. "Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern (1942)." In W. Schuch (ed.). *Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, 219-247. Mainz: Schott.

STRAUSS, R., ZWEIG, S. 1957. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Fischer.

³⁵ In occasione dell'andata in scena al Teatro Vittoria di Torino il 17 settembre 2018 le parti dei protagonisti sono state affidate a Giulia Valenti (Salome) e Stefano Moretti (Giovanni il Battista). La lettura scenica è stata integrata dall'esecuzione di alcuni pezzi estratti da opere di Strauss (*Tod und Verklärung*, op. 24; *Salome*, op. 54; *Eine Alpensinfonie*, op. 64; *Tanzsuite*; *Capriccio*, op. 85; *Vier letzte Lieder*), trascritti da chi scrive per *ensemble* cameristico ed eseguiti dal vivo da Emanuele Groppo (flauto), Claudio Pasceri (violoncello) e Claudio Berra (pianoforte).

2. Studi

- DEL MAR, N. 1962. *Richard Strauss: A Critical Commentary of His Life and Works*. 3 voll. London: Barrie & Jenkins.
- GILLIAM, B. (ed.). 1992. *Richard Strauss and His World*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1999. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2014. *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIRARD, R. 1984. "Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark." *New Literary History* 15/2: 311-324.
- JANES, R. 2005. *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture*. New York–London: New York University Press.
- KELHOFFER, J.A. 2005. *The Diet of John the Baptist*. Tübingen: Mohrsiebeck.
- KENNEDY, M. 1999. *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOHLMAYER, R. s.d. "From Saint to Sinner: The Demonization of Oscar Wilde's *Salomé* in Hedwig Lachmann's German Translation and in Richard Strauß's Opera." <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.465.8226&rep=rep1&type=pdf>
- MARCHAL, B. 2005. *Salomé. Entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris: Corti.
- MELTZER, F. 1984. "A Response to René Girard's Reading of Salome." *New Literary History* 15/2: 325-332.
- PUFFETT, D. (ed). 1989. *Richard Strauss: Salome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VANDER STICHELE, C. 2001. "Murderous Mother, ditto Daughter? Herodias and Salome at the Opera." *lectio.difficilior* 2: 1-25.
- VÖRÖS, G. 2012a. "Machaerus: The Golgotha of Saint John the Baptist." *Revue biblique* 119/2: 232-270.
- . 2012b. "Machaerus: Where Salome Danced and John the Baptist Was Beheaded." *Biblical Archaeological Review*, 38/5: 30-41.
- YEOLAND, R. 2013. "Richard Strauss, Romain Rolland and Salomé." *Richard Strauss Jahrbuch*: 61-77.
- . (ed.). 2010. *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.

VARIABILE SALOME

Dialogo scenico con musica da Richard Strauss

Scena I

UNA CELLA IN PENOMBRA. SULLA DESTRA UN GIACIGLIO, DAVANTI A CUI SI TROVA UNA BROCCA PER L'ACQUA. DA SINISTRA UN FASCIO DI LUCE LUNARE ENTRA ATTRAVERSO L'INFERRIATA DI UNA PICCOLA FINESTRA.

Giovanni, solo, vestito con una tunica chiara, una cintura di cuoio, barba curata e sandali ai piedi, si aggira per la cella; leva lo sguardo verso la finestra, si china per prendere la brocca dell'acqua, se la porta alla bocca e beve un sorso. Poi posa la brocca e si avvicina al muro. Fissa per un attimo lo sguardo su di esso, come per leggervi qualcosa. China la testa e si porta a passi lenti verso il centro della scena. Rivolto verso la finestra, s'inginocchia e si dispone a recitare devotamente un inno, senza enfasi, come se fosse un testo in prosa.

GIOVANNI

Come a una fonte limpida
 anela ansante il cervo,
 con l'anima il tuo servo
 anela a te, o Signor.

Mi nutrono le lacrime
 che verso notte e giorno,
 null'altro avendo intorno
 che un mare di dolor.

In me risplende fulgida
 in questa cella oscura
 la luce tersa e pura
 del tuo infinito amor.

s'interrompe. Cambiando tono, esclama

Luce! Luce! Fonte di vita! Quando tornerai a illuminare i miei giorni? A scaldare questo mio corpo, freddo come le stelle e pallido come la luna? Non mi uccidono il silenzio, la sete, la solitudine: mi uccide la tua assenza, o Luce, Luce che nel deserto mi scaldavi accecandomi, mi accecavi scaldandomi, m'incantavi illuminandomi... Io,

Giovanni, cerco te, o Luce: ti desidero sopra ogni cosa, ti invoco con queste mie deboli forze; perché anche qui, lontano da te, in questa cella fredda e oscura

elevando all'improvviso il tono della voce e scomponendosi vistosamente, grida

IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!
 IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!
 IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!

Strauss, *Salome, Tanz*, bb. 1-72 (02'30")

in lontananza si ode lo strepito dell'attacco della danza di Salome. Giovanni trasalisce e prorompe nella seguente invettiva, mentre la musica continua.

Guai a voi, Farisei e Sadducei, razza di vipere, otri rigonfi, cembali rimbombanti! Guai a voi, traditori di Giuda, ubriachi d'Efraim, abitatori della valle opulenta, esseri infidi storditi dal vino! Sparite! Sparite per sempre! Siate dispersi come l'acqua che esonda!

Giovanni si ricompose e riprende a recitare l'inno, assumendo di nuovo il tono devoto dell'inizio.

Socchiuse al sol le palpebre,
 del tuo conforto certo,
 la luce del deserto
 accolsi nel mio cuor.

Resista la mia anima,
 sia in te il mio sguardo fisso,
 abisso or chiama abisso,
 dei flutti al gran fragor.

elevando nuovamente il tono della voce, Giovanni riprende la sua invettiva mentre la musica della danza di Salome continua a udirsi sempre più forte.

Le porte delle fortezze cederanno come gusci d'uovo, le mura crolleranno a pezzi, le città andranno a fuoco! Il flagello dell'Eterno imperverserà, rivoltando le vostre membra lacerate nel sangue come cenci di lana nella tinozza del tintore!

Giovanni prende un lungo respiro; poi, accennando alla luna, riprende la recitazione.

A te che il cielo illumini
coi pallidi tuoi raggi
devoto rende omaggi
di notte il viaggiator.

Giovanni interrompe la recitazione dell'inno. Con tono rasserenato, senza prestare ascolto alla musica della danza di Salome, prosegue.

Quante notti mi sei stata compagna, o Luna, negli anni del deserto ... Hai illuminato il mio cammino; nascondendoti, mi hai esortato a osservare le stelle, a vederle accendersi e brillare nel cielo. Grazie a te ho raggiunto l'oasi, camminando nella notte chiara, al termine di giorni in cui la vampa mi sfiniva, costringendomi alla sosta mentre il sole, la sabbia e il vento m'impastavano la bocca, e l'acqua nell'otre scarseggiava.

la musica della danza si ode sempre, sullo sfondo. La luce della luna comincia ad assumere un colore rossastro. La voce di Giovanni si vela d'inquietudine.

Ma... che luce strana, mandi stanotte... che rossore sinistro... che ti succede? Sei rossa, Luna, rossa come non mai!!!

elevando progressivamente il tono della voce e scomponendosi vistosamente

Rossa, sempre più rossa... Ecco! Io lo so cosa vuoi dire! Io lo so!
ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!

la luce della luna perde progressivamente il colore rossastro e torna ad assumere il suo colore freddo e pallido. La musica cessa. La voce di Giovanni torna ad assumere un tono normale.

Ora il sangue è scomparso ... Adesso ... adesso riconosco la tua luce, o Luna; bianca, bianca come il latte che sgorgnerà dalle rocce, quando il figlio di Davide libererà questa terra.

Giovanni si ricomponde e riprende a recitare l'inno, assumendo nuovamente un tono devoto.

A te io innalzo un cantico
che ispira in me l'amore;
verso di me, o Signore,
rivolgi il tuo favor.

Libero dal pericolo
 rendi tu il mio cammino,
 stai sempre a me vicino,
 fidato, buon pastor.

La via maestra mostrami
 che al trono tuo conduce,
 là dove in chiara luce
 rifulge il tuo splendor.

*assumendo una posa profetica ed elevando
 progressivamente il tono della voce.*

Luce, Luce! Luce che illumini questa Terra,

PREPARA LA VIA A QUEL GIUSTO!
 PREPARA LA VIA A QUEL GIUSTO!
 PREPARA LA VIA A QUEL GIUSTO!

*si accascia sul giaciglio. La luce della luna si fa più fioca.
 Giovanni si addormenta.*

Scena II

SULLA PARETE DI FONDO, RIMASTA SINORA COMPLETAMENTE AL BUIO, SI TROVA
 UNA RAMPA FORMATA DA SEI GRADINI.

Strauss, *Tod und Verklärung*, bb. 29-67 (02'30")

*Giovanni giace addormentato sul giaciglio sul lato
 destro, mentre la musica che accompagna il suo sogno
 risuona nell'aria. Quando la porta si apre e la silhouette
 di Salome — non riconoscibile poiché travestita da
 guardia — si staglia sullo sfondo la luce investe
 Giovanni; il quale, svegliandosi di soprassalto,
 trasalisce.*

GIOVANNI

Chi è là? Chi è? Chi sei? Non vedo! Ahhhhhh!!!

*seduto sul giaciglio, scarmigliato e con gli occhi pesti,
 grida*

Chi sei? Una guardia!

rivolto come prima verso la finestra da cui filtra la luce della luna, Giovanni si mette in ginocchio; assunto un atteggiamento devoto, comincia a recitare un salmo.

Tu, Signore, sei luce alla mia lampada;
tu, mio Dio, rischiari le mie tenebre;

Salome in cima alla rampa, con tono severo

SALOME
Alzati.

Giovanni tutto intento a recitare il salmo

GIOVANNI
Tu, che mi hai cinto di vigore,
hai reso retto il mio cammino,
mi hai dato l'agilità di un cervo ...

*durante la recitazione di Giovanni, Salome comincia a scendere i gradini della rampa.
Giovanni percependo i passi di Salome, senza voltarsi*

Cosa fai quaggiù di notte? La luna ha detto che all'alba un grande uomo morirà.

Salome completando la discesa

SALOME
Muoviti.

Giovanni sempre senza voltarsi, senza tradire il minimo turbamento.

GIOVANNI
Quel che non hanno fatto i serpenti, quella notte, lo farà la scure all'alba.

Salome avanza verso il centro, mentre l'ambiente si rischiara progressivamente. Nel punto maggiormente illuminato, Salome si ferma a un passo dalla parete che separa la cella di Giovanni dal vestibolo ai piedi della

rampa. Facendogli cenno di voltarsi, Salome intima a Giovanni

SALOME
Guardami.

Giovanni si alza, si volge e muove un passo. Incuriosita dall'affermazione di Giovanni, Salome gli chiede

Serpenti?

GIOVANNI

Una notte quel mostro di Erodiade ha ordinato di gettarmi in cella tre serpenti. Ma lei non sa che io sono un cervo, e che coi miei zoccoli ne ho schiacciati tanti, di serpenti. Le guardie si sono spaventate. Erano tre: quando sono venute a prendermi e hanno visto che ero vivo, sono rimaste di sale; glie li ho ridati, uno per uno.

accennando un sorriso, ma fissando Salome

Me lo immagino, il grugno schifoso di Erodiade...

gridando

ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!

ricomponendosi

Ma tu... tu non sei una guardia! Chi sei?

Salome spogliandosi rapidamente degli indumenti del travestimento, Salome appare a Giovanni nelle vesti di una danzatrice. Giovanni cerca di mostrarsi indifferente, ma è visibilmente impressionato dal gesto di Salome. Guardandolo fisso negli occhi, Salome si ferma e dice

SALOME
Il mio nome è Salome.

Scena III

SALOME E GIOVANNI IN PIEDI L'UNO A BREVE DISTANZA ALL'ALTRA, SEPARATI SOLO DA UNA PARETE TRASPARENTE.

GIOVANNI

Shalòm, nome di pace! Che dono meraviglioso mi fa oggi il Signore. Chi ti manda a me? Lui, i miei discepoli o ... quella serpe?

SALOME

Solo il desiderio di vederti.

GIOVANNI

Come sei riuscita ad arrivare quaggiù?

SALOME

La mia è una storia lunga ...

GIOVANNI

C'è tempo sino all'alba.

SALOME

Abbiamo solo un'ora.

GIOVANNI

Ti ascolto.

SALOME

Sono nata a Roma, nel giorno in cui morì il grande Augusto. La notizia arrivò da Nola nel giro di qualche ora; giusto il tempo, per mio padre, di riaversi dalla delusione di non aver generato un figlio maschio da candidare al trono.

GIOVANNI

Tuo padre è un re?

SALOME

Un re senza regno; diseredato da suo padre, che non lo credeva adatto a governare nemmeno un lembo di deserto. Amava i libri. A Roma s'è costruita una grande biblioteca, piena di libri greci. Quella, negli anni, è diventata il suo regno. Prevedendo quel che sarebbe accaduto a Roma con la morte di Augusto, scelse per me un nome di pace: Salome.

GIOVANNI

Anche mio padre non lo scelse a caso, il mio nome. Lo dovette scrivere, però, perché il Signore gli aveva tolto la parola. L'aveva punito perché non aveva voluto credere all'annuncio che mia madre, da sempre ritenuta sterile, sarebbe rimasta incinta.

Salome, incredula

SALOME

Il Signore aveva tolto a tuo padre la parola?

GIOVANNI

Sai com'è, lui era al suo servizio. Se alla parola di Dio non credono neppure i suoi ministri... Per questo incise su una tavoletta il nome di *Yohanàn*: Giovanni, "il Signore è misericordioso." Appena ebbe staccato lo stilo dalla cera il Signore lo ringraziò, e lui ritrovò la parola.

Salome, ironica

SALOME

Ah sì? E cosa disse?

GIOVANNI

Cantò un inno di lode. Questo:

in tono di recita

"Affinché i tuoi servi
possano far risuonare alte
le meraviglie delle tue gesta,
dissolvi la colpa
del labbro impuro,
figlio mio, Giovanni."

Salome, accennando un movimento col capo

SALOME

Belle le parole... e la melodia?

GIOVANNI

Non me l'ha mai insegnata; anzi, non m'ha mai neppure insegnato a cantare; diceva che il canto è un'arte che esige studio assiduo, esercizio quotidiano ... Però l'inno me l'ha lasciato (anche se una volta scritti i suoni muoiono, diceva).

Giovanni fruga sotto la sua tunica e tira fuori un rotolino di pergamena. Mostrandolo a Salome, Giovanni dice:

Ce l'ho qui, scritto in latino, ecco: è l'unica cosa che non mi hanno requisito.

percepndo in Salome un certo grado di perplessità

Sorridi, eh?...

cambiando di proposito tono e discorso

Nella mia famiglia si racconta la storia di un'altra donna, chiamata Salome.

Salome, infastidita

SALOME

Bah, il mio nome lo porta mezza provincia ...

GIOVANNI

Era un'incredula, un po' come te.

scandendo le parole con tono severo

Non voleva credere che una donna vergine potesse dare alla luce un figlio.

Salome, sbrigativa

SALOME

E infatti non è possibile.

GIOVANNI

È possibile, è possibile; è capitato a una cugina di mia madre.

Salome, sgranando gli occhi, replica con ferocia

SALOME

Non ci credo.

Giovanni, investendola

GIOVANNI

Invece ci DEVI credere, perché la cugina di mia madre non è una madre qualunque; è Maria, la madre di quel Giusto, di quella creatura di fuoco e di luce a cui tu, io, TUTTI dobbiamo preparare la via,

alzando la voce

quel Giusto che darà da mangiare agli affamati, da bere agli assetati! Che ridarà la vista ai ciechi, l'udito ai sordi, la parola ai muti! Che farà trionfare, sempre e ovunque, la giustizia!

gridando

CHE CONDANNERÀ CHIUNQUE INFRANGA LE NOSTRE LEGGI! Come quella serpe di Erodiade, una donna infame che non s'è fatta scrupoli nell'abbandonare il suo uomo pur di mettersi con suo fratello, più grande e più potente di lui!!! Ti colga il giudizio del Cielo, belva orribile e malvagia!!!

Salome, con un filo di voce

SALOME

Taci, Giovanni, taci... Questa storia la conosco: Erodiade... è mia madre!

Giovanni compie un balzo all'indietro ed esclama

GIOVANNI

Tua madre!!! TU figlia di quel mostro!!!

SALOME

Sssssssssshhh! Non gridare! Nessuno deve sapere chi sono! Sono venuta a Tiberiade di nascosto; volevo vedere se era vero quel che si dice in giro sul conto di mia madre. Sono dieci anni che è scappata con Antipa. Lui veniva a Roma, ogni tanto, e faceva visita a mio padre. Ero una bimba, ma me lo ricordo bene: un omone possente, con una gran barba riccia e due occhi di fuoco; completamente diverso da mio padre. Mia madre, che ha sempre avuto un debole per gli uomini di potere, una sera ha ceduto: s'è infilata nel suo letto, e all'alba è scappata con lui.

Giovanni, gridando

GIOVANNI

INFRANGENDO LA LEGGE DEI NOSTRI PADRI! Tua madre nel letto di suo cognato! E poi lui ce l'aveva, una moglie, Fasaele! TI ANNIENTI LA FURIA DEL CIELO, ERODIADE!!!

SALOME

Non gridare!

GIOVANNI

Io grido quanto voglio, perché è per quest'accusa che il Tetrarca m'ha messo a marcire qui dentro! Ma perché tu sei qui? Cosa ci sei venuta a fare, quaggiù?

SALOME

Io sono venuta per vedere mia madre. Quando ho saputo che il Tetrarca organizzava una festa, mi sono presentata a un funzionario e mi sono fatta introdurre a corte.

Strauss, *Salome, Tanz*, bb. 127-65 (01'30")

accennando alcuni sensuali passi di danza

Sono una danzatrice. Antipa ha apprezzato molto le mie danze; quando mi ha chiesto qual era il mio onorario, gli ho detto che avrei rinunciato al denaro pur di ottenere il permesso di scendere qui.

Giovanni ascolta Salome, guardandola perplesso

In città ho sentito parlare molto di te. Antipa, che ti stima almeno quanto ti teme, ha esitato a lungo; ma con un paio di mosse a effetto

accennando altri gesti, ancora più sensuali

alla fine l'ho convinto. Mi ha solo imposto di vestirmi da guardia (sai, non voleva che anche altri gli chiedessero di scendere qui sotto); e mi ha concesso un'ora. Non un minuto di più.

GIOVANNI

Rispondi alla mia domanda: cosa vuoi, tu, da me?

SALOME

Finora mia madre l'ho solo intravista, alla festa c'erano soltanto uomini. Lei non mi ha riconosciuto, né io ho fatto nulla per farmi riconoscere. M'è apparsa pesante,

invecchiata e un po' svanita; mastica fior di loto, parla e cammina fissando il vuoto. Che pena. A corte, anche ad Antipa, mi sono presentata col mio nome d'arte.

mentre pronuncia l'ultima frase compie una giravolta su sé stessa, poi accenna un'altra mossa, estremamente sensuale

GIOVANNI
Che sarebbe?

Salome, maliziosa

SALOME
Lascia stare.

di colpo serissima, guardandolo fisso

Per te, grande uomo, io sono Salome. *Shalòm*, pace.

Interludio I

Strauss, *Eine Alpensinfonie*, n. 31 – 6 dopo n. 35 (01'15")

Scena IV

IN TUTTA LA SCENA SALOME E GIOVANNI PARLANO DA DIVERSE POSIZIONI, AL DI QUA E AL DI LÀ DELLA PARETE TRASPARENTE.

Salome, con manifesta apprensione

SALOME
Sei pallido, Giovanni, sei pallido da far paura. Da quanto tempo ti trovi qui?

GIOVANNI
Ho visto nascere dieci lune.

SALOME
Sei magro, sotto la tunica ti spuntano le ossa.

rischiarandosi e sorridendo

Ma i tuoi occhi brillano, sono vivi, le tue labbra sono rosse come il melograno, il tuo volto è sereno. Sembra impossibile ...

con un velo di ironia

Tutto merito del nutrimento spirituale?

subito pentita, aggrottando le sopracciglia

Ma te ne danno da mangiare, qui dentro?

Giovanni, ieratico

Una volta al giorno. Il Tetrarca mi ha concesso di continuare a cibarmi di quel che mangiavo nel deserto.

Salome prontamente, come una scolaretta

SALOME

Locuste e miele selvatico!

Giovanni sorridendo, levando gli occhi al cielo

GIOVANNI

Quella è una leggenda... Una leggenda che ha preso a circolare quando tutti si chiedevano cosa stessi cercando, io, nel deserto; perché me ne fossi andato, perché avessi abbandonato tutto e tutti. Pensavano che fossi impazzito, che non avrei mai più fatto ritorno, che me ne sarei rimasto laggiù fra le dune a mangiare insetti e miele a manate, come l'ultimo dei Nabatei. È stata tua madre a cucirmi addosso la fama di divoratore di locuste: per assimilarmi ai nemici, per insinuare l'idea di una mia collusione col popolo di Fasaale, la consorte che il Tetrarca ha ripudiato per lei.

Salome, sorpresa

SALOME

Perché, non è così?

Giovanni, sempre ieratico

GIOVANNI

No. Io nel deserto ci sono andato perché cercavo l'Assoluto; e l'Assoluto ha bisogno di spazio, di silenzio, di luce. Tutte cose che non esistono nei villaggi, e men che meno

nelle città. Solo per questo me ne sono andato; con l'intenzione di tornare, un giorno, portandomi dentro il vento, la luce, il suono del deserto.

gridando

IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!

Salome allarmata, facendo cenno di parlar piano

SALOME

Sssssssh! Non urlare, se no Antipa mi manda a prendere!!!

dopo una pausa, ricomponendosi

E cosa bevevi, nel deserto?

Giovanni, imperturbabile

GIOVANNI

Acqua, quando c'era. Quando gli fece annunciare da un angelo la gravidanza di mia madre, il Signore disse a mio padre che sarei stato ben voluto dalle genti e che non avrei MAI toccato bevande inebrianti. Io non ho fatto altro che obbedire a quel comando.

SALOME

Dicono che sei un uomo consacrato a Dio; per questo molti desiderano incontrarti.

GIOVANNI

E per questo il Tetrarca m'ha rinchiuso qui dentro. La mia accusa di adulterio nei confronti di Erodiade è uno squallido pretesto; in realtà Antipa teme che la gente cominci a dare ascolto a me, anziché a lui; che si opponga ai suoi piani di guerra; che contesti le sentenze dei suoi tribunali;

alterandosi

CHE PRETENDA IL RISPETTO DELLE LEGGI!

ricomponendosi

E comunque, io mi sono limitato a eseguire l'ordine di non bere bevande inebrianti. I veri consacrati sono altri; oltre a non bere vino e a non mangiare cibi impuri, i nazirei non toccano cadaveri, non vanno ai funerali, non visitano cimiteri e soprattutto... non si tagliano i capelli. In questo modo — dicono — lasciano agire al loro interno la grande forza del Signore. La conosci, la storia di Sansone?

SALOME

No.

GIOVANNI

Di' a tuo padre di raccontartela, quando torni a Roma. Lui la conosce senz'altro.

*nel momento in cui formula questo invito Giovanni
percepisce in Salome uno sguardo pieno d'angoscia.
Dopo un attimo di esitazione, prosegue*

E comunque, a me piacciono curati, i capelli; non sai a quante donne ho dovuto chiedere di sciogliere acconciature bellissime, nel momento in cui dovevo amministrare loro il battesimo ...

osservando l'acconciatura di Salome

Anche tu te la dovresti sciogliere ...

Salome, civettuola

SALOME

Eh, questo è niente ... devi vedere quando danzo ... veli, fermagli, diademi: ce n'ho da agghindare un'intera compagnia. Stasera, per esempio, mi sono messa due collane:

continua la descrizione con gesti seducenti

una al collo, vistosa, colorata; e un'altra leggera, fra i capelli, con un rubino che mi scendeva sulla fronte. I capelli erano tirati in su, ma sui lati ho lasciato qualche ciocca sciolta.

con tono severo

Anni di studio, signore! Alla scuola di Batillo la disciplina è ferrea: il talento, se ce l'hai, viene dopo. Prima di esibirti con un filo di trucco devi passare anni a esercitarti senza orpelli e senza fronzoli. Però credimi, una volta che il mestiere ce l'hai, in scena ti diverti immensamente.

Giovanni, apparentemente insensibile

GIOVANNI

Ti sarai divertita, alla festa.

Salome, piccata

SALOME

Non più di tanto. Mi diverto quando il pubblico sta attento; Antipa e i suoi ospiti erano sbronzi.

GIOVANNI

Chissà se il Tetrarca se n'è reso conto, questa notte, che la luna è diventata rossa. Ma no, non se ne sarà accorto, intento com'era a gozzovigliare... Io da qui l'ho vista, invece: rossa, rossa come un melograno.

alterandosi

Io lo so il significato di quel colore, io lo so cos'ha voluto dire, stanotte, la Luna:

gridando

ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!

SALOME

Shhhhhhh!!!

Giovanni, fissandola con uno sguardo severo

GIOVANNI

Stai tranquilla: finché sono io, a gridare, qui sotto non scende anima viva.

Interludio II

Couperin/Strauss, *Tanzsuite, Les Nonettes (Les Brunes, 01'00"*)

Scena V

IN TUTTA LA SCENA SALOME E GIOVANNI PARLANO DA DIVERSE POSIZIONI, AL DI QUA E AL DI LÀ DELLA PARETE TRASPARENTE.

Salome, con tono pensoso

SALOME

Che cosa strana, una festa di compleanno... A Roma non esiste, anche perché la propria data di nascita

accennando un sorriso

nessuno la sa di preciso.

di colpo seria, e un pochino compiaciuta

Io sì, ma perché sono nata in un giorno speciale.

di nuovo ammiccando

Se dovessi dire quando è nata una fra le mille persone che conosco...

Giovanni, con tono di commiserazione

GIOVANNI

È un'usanza che viene dall'Oriente, terra di astronomi, astrologi e ciarlatani. Uomo superstizioso, maniacalmente attento a ogni sorta di segnale, il Tetrarca capta profezie ovunque. Per questo tiene a corte un suo astrologo personale; un persiano, uno che scrutando il cielo coi suoi arnesi e affondando il naso nei suoi libri è riuscito a stabilire la sua data di nascita. E così Antipa, col pretesto del compleanno, organizza ogni anno un grande vertice militare; per quello erano tutti uomini, i suoi ospiti.

Dopo una pausa, sforzandosi di mostrare un minimo d'interesse per la vita che conduce Salome

Dunque tu vivi danzando. Immagino che tu debba guadagnare bene, per rinunciare al tuo compenso pur di scendere qui sotto...

Salome, sorridendo, con una punta d'ironia

SALOME

Infatti ho rinunciato a un compenso straordinario: Antipa m'ha offerto metà del suo regno!

Giovanni, ridendo

GIOVANNI

Metà del suo regno! Doveva essere ben marcio, per farti una proposta del genere! Metà del suo regno!... Quale metà? E di quale regno? Antipa non è un re, è solo un

Tetrarca; un MODESTO Tetrarca. Governa per procura un quarto della provincia; un quarto diviso in due, per giunta, Galilea a nord e Perea a sud. Non dispone di un esercito suo, dipende in tutto e per tutto dal governo centrale. Ci ha provato tante volte, a ottenere il titolo di re; per questo faceva la spola con Roma, rendendo visita ad Augusto prima e a Tiberio poi, dilapidando un monte di denaro in viaggi per mare; ma l'unica cosa che è riuscito a portare a casa, da Roma, è quella serpe di tua madre.

Salome, timidamente

SALOME

I suoi ospiti, però, lo chiamavano re.

Giovanni, sdegnato

GIOVANNI

Adulatori. Sanno che il Tetrarca è uomo sensibile alle lusinghe. Ma forse erano semplicemente ubriachi, come e più di lui.

notando l'imbarazzo di Salome, sempre ridendo

Metà del suo regno! La Perea, magari: quella che confina col territorio dei Nabatei, così in guerra ci mandava te! Davvero un GRANDE uomo, il Tetrarca!

sopraffatta dall'imbarazzo, Salome racconta un episodio lontano sovvenutole all'improvviso

SALOME

Un giorno un uomo mi regalò un melograno.

Couperin/Strauss, *Tanzsuite*, 1ère Courante (01'40")

Avevo otto anni, ero entrata da tre nella scuola di Batillo; siccome ero brava, la Gaditana mi scelse per andare a danzare in una festa nel Giardino di Livia. È un posto fantastico. Una sala sotterranea in una villa sulla Flaminia, dopo Ponte Milvio. Si chiama Giardino perché l'imperatrice ha fatto dipingere sulle pareti fiori, uccelli e alberi carichi di frutti. C'era un banchetto incredibile, noi bambine non sapevamo da dove cominciare. La Gaditana ci aveva imposto di non toccare niente, prima di danzare, ma noi morivamo dalla voglia. Avevo già danzato in pubblico, ma entrare in scena in una sala del genere, sapendo di avere addosso gli occhi di tutta Roma, t'assicuro che non è facile, soprattutto a otto anni. Comunque, faccio il mio pezzo, il pubblico applaude, la Gaditana mi guarda sorridendo; io ringrazio, e rientrando nello spogliatoio trovo una sorpresa straordinaria: un trionfo di frutta che non avevo mai visto in vita mia. Ci lanciamo tutte sui frutti: chi prende uva, chi prende fichi, chi prende pere. Da dietro il canestro spunta un signore alto,

giovane, elegante: dalla cima prende un melograno enorme e me lo offre con un sorriso. Non credo di averne mai mangiato uno buono come quello.

Giovanni, con amarezza

GIOVANNI

Sei stata fortunata, ad aver conosciuto dei signori veri. Il Tetrarca — invece — era ubriaco, e ti ha offerto quel che ti ha offerto perché, oltre a credere di possedere un regno, non sa nemmeno a chi lasciare il suo infimo potere: né Fasaele, meschina, né tua madre sono riuscite a dargli un erede, nemmeno una figlia femmina. Su Antipa — è chiaro — grava la colpa di suo padre.

Salome, pronunciandone il nome con un filo di esitazione

SALOME

Erode il Grande ...

Giovanni, alterandosi

GIOVANNI

Erode IL GRANDE CRIMINALE! Un altro GRANDE uomo, uno che per togliersi di torno ancora in fasce quel Giusto, quel Giusto a cui io non son neppure degno di allacciare i sandali, non esitò a ordinare una strage spaventosa!

levando le braccia al cielo, devotamente

Molte sono le sventure del Giusto,
ma da tutte lo libera il Signore.
Preserva tutte le sue ossa,
neppure uno sarà spezzato.

Scena VI

FINO AL MOMENTO DELLO SQUARCIAMENTO DELLA PARETE TRASPARENTE SALOME E GIOVANNI PARLANO DA DIVERSE POSIZIONI, AL DI QUA E AL DI LÀ DI ESSA.

Salome, mentre Giovanni recita il salmo Salome si toglie l'ultimo velo; con un gesto repentino, esibendo il petto su cui svetta, bianchissimo, un fior di loto.

SALOME

Guarda. Questo, scegliendolo fra mille, me l'ha infilato qui la più anziana delle ancelle; l'ha preso da un canestro mentre mi ritoccava il trucco.

Giovanni, rimanendo tutt'altro che insensibile al fascino del décolleté e alla bellezza del fior di loto

GIOVANNI

Bello, molto bello; sembra ancora fresco. È solo grazie al fatto che è reciso che di notte resta aperto; fosse vivo, a quest'ora se ne starebbe chiuso una spanna sott'acqua.

Salome, con tono da prima della classe

SALOME

Pronto a rispuntare all'alba.

Giovanni, rabbuiandosi

GIOVANNI

L'alba che qualcuno non vedrà...

gridando

ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!
 ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!
 ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!

abbassando di colpo il tono, con mestizia

e ho buone ragioni — tu qui, per esempio — per pensare che a morire sarò io.

Salome, sopraffatta dall'emozione e dal desiderio, Salome trae da sotto i veli un coltello, lo brandisce e squarcia con un taglio verticale la parete trasparente. Alla vista del coltello, Giovanni fa un passo indietro.

SALOME

Non capisci?

Salome attraversa la parete squarciata e abbraccia Giovanni con tutte le sue forze.

Tu non morirai, Giovanni. Sarò io, oggi, a morire.

Giovanni si svincola con difficoltà dall'abbraccio di Salome. Prende fra le mani il capo di Salome e la guarda con occhi pieni di dolcezza e di malinconia.

GIOVANNI
Tu? E perché?

SALOME
Perché il Tetrarca l'ha sentito bene, il tuo urlo.

GIOVANNI
Quale urlo? Io urlo sempre.

Salome, sopraffacendo Giovanni e cercando di imitarne la voce, seppure a volume basso

SALOME
“ALL’ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!” ALL’ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!

GIOVANNI
E allora? Lo sa benissimo che può uccidermi quando vuole, il Tetrarca; non ha bisogno di attendere che la luna diventi rossa, né tanto meno che sia io a dirglielo.

Salome, spazientita

SALOME
Tu non capisci; non capisci niente, Giovanni.

Giovanni, con un pizzico di sussiego

GIOVANNI
Che sia tu, a dirmelo, significa che ho ancora tanto da imparare.

Salome, facendosi seria, aggrottando le sopracciglia

SALOME
Ascoltami, Giovanni: Antipa è convinto che sarà LUI, a morire all'alba. E lo sai qual è l'ultimo piacere che intende concedersi?

sfilandosi il fior di loto dal petto e lanciandoglielo in faccia. Giovanni ha un sussulto ma Salome prosegue, con crescente agitazione

Cogliere questo fiore! Fosse l'ultima cosa che fa prima di crepare. Tu non sai cosa vuol dire, per una donna giovane, trovarsi addosso un corpo flaccido, irto di peli e gonfio di vino! Capisci adesso perché Antipa m'ha offerto metà del suo regno? Un grande uomo non offre mai quel che non può, conosce il senso della misura. Invece, mentre danzavo, anche se la musica era forte, il tuo grido è risuonato altissimo: "ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!". Antipa è trasalito; era sbronzo, ma le tue urla gli si sono conficcate nelle orecchie; i suoi ospiti lo guardavano pietrificati, l'aria si tagliava col coltello ma il cerimoniere capo mi ha fatto cenno di andare avanti. Io ho obbedito, e come me i musicisti, che cercavano di coprire gli urli strapazzando gli strumenti a tutta forza; negli occhi di Antipa ho colto i segni del terrore, e nella schiena m'è corso un brivido.

Giovanni a voce bassa, con lo sguardo pensoso

GIOVANNI Ah, per questo sei qui...

Strauss, *Capriccio, Mondscheinmusik*, n. 258 — 7 dopo n. 259 (01'30")

Salome, fissandolo negli occhi, con tono risoluto

SALOME
Battezzami.

Giovanni, sorpreso, stupefatto

GIOVANNI
Io battezzare te, qui, adesso?

Salome, decisa

SALOME
Hai acqua nella brocca?

Giovanni, irrigidendosi

GIOVANNI
Sì, ma non va bene, per il battesimo occorre acqua fluente.

Salome, spazientita

SALOME
Ah, quante storie! Tu la versi e lei fluisce, no?

GIOVANNI

No, deve fluire in modo naturale; per questo battezzavo tutti — uomini, donne, vecchi, bambini — nelle acque del Giordano.

pensoso

E poi il battesimo non si può amministrare di notte; deve aver cantato il gallo, prima...

con mestizia

... e io non credo neppure di arrivare a sentirlo, oggi, il gallo ...

con devozione

L'astro che accende d'oro
il suo corso splendente
cala lento verso il Toro
restando incandescente.

Io sento nella schiena
e nelle ossa rotte
l'orrore della pena
e il freddo della notte.

Riscuotendosi dallo stato meditativo, facendo mostra di aver avuto un'idea

Vieni qui.

Giovanni si sposta nel punto in cui è collocato il suo giaciglio. S'inginocchia, fruga in un angolo buio e dopo qualche istante ne tira fuori un vasetto di vetro. Salome resta in piedi a un passo da lui. Voltandosi, Giovanni finisce col naso contro le gambe di Salome. Si blocca un attimo, poi si alza sfiorando col naso tutta la metà superiore del corpo di Salome. Quando raggiunge la posizione eretta la guarda fissa negli occhi.

Non è selvatico, ma non è male: penso sia di cardo. Avvicinati.

Salome protende il suo volto verso quello di Giovanni, chiudendo gli occhi. Il suo volto si rasserenava. Giovanni apre il vasetto, prende una ditata di miele e la spalma

lentamente sulle labbra di Salome, pronunciando la seguente formula

Questo miele aiuti la tua bocca a sciogliersi, la tua mente a rischiararsi, la tua lingua a elevare lodi all'Altissimo e il tuo palato a gustare ogni dolcezza.

mettendole una mano sulla spalla, Giovanni aiuta Salome a compiere mezzo giro su sé stessa. Sempre con gli occhi chiusi, Salome si lascia docilmente guidare da Giovanni, spalmandosi con la lingua il miele sulle labbra.

Ora vai, Salome, non indugiare oltre. Vai, fuggi finché puoi. Indossa gli abiti da guardia e corri via. Non rientrare negli appartamenti del Tetrarca: a metà cunicolo, sulla destra, c'è una porticina; nel buio si vede appena, ma se stai attenta la trovi. Dietro incomincia una scala in legno che in un attimo ti fa uscire in giardino. Di lì scappare non è difficile.

Salome getta a Giovanni uno sguardo pieno di malinconia. Giovanni fruga sotto la sua tunica, estrae il rotolo di pergamena e lo mette solennemente nelle mani di Salome. Poi le dà un colpo sulla spalla, invitandola ad avviarsi. Salome lo abbraccia. A mano a mano che Salome sale i gradini della rampa, raccattando a uno a uno gli indumenti smessi durante la discesa, nell'aria echeggiano lenti i sei emistichi dell'inno a san Giovanni (voce registrata)

VOCE DALL'ALTO

“Ut queant laxis
resonare fibris
mira gestorum
famuli tuorum,
solve polluti
labii reatum.”

Sul sesto e ultimo gradino, dopo aver ascoltato le parole recitate poco prima da Giovanni durante l'aspersione col miele, Salome si ferma e si volta verso Giovanni. Trasognata, fissando Giovanni con uno sguardo pieno d'amore, dice

SALOME

Che musica stupenda... Intorno a te, Giovanni, echeggia una musica piena di mistero ...

Si comincia a udire un lontano rumore di passi. Salome scende velocemente la rampa, getta a terra gli indumenti da guardia e corre verso Giovanni.

Quella musica sublime viene da te, Giovanni! Tu SEI quella musica!!!

Salome si lancia a corpo morto nelle braccia di Giovanni.

Strauss, *Vier letzte Lieder*, n. 4. *Im Abendrot*, bb. 76-97 (02'00")

Mentre Giovanni cerca di sorreggere Salome, dalla finestra comincia a entrare la luce dell'alba e a echeggiare il canto dell'allodola. Salome e Giovanni restano avvinghiati mentre il rumore di passi cresce; su di esso prevale per il momento il canto dell'allodola.

Ascolta!

GIOVANNI
Viene dal giardino.

SALOME
È l'allodola.

GIOVANNI
Si posa ogni mattina sui rami del melograno.

Il rumore di passi diviene minaccioso, il suo volume cresce fino a coprire il canto dell'allodola: Salome e Giovanni capiscono che le guardie del Tetrarca stanno venendo a prenderli. Svincolandosi dall'abbraccio, Salome tira fuori da sotto i veli con una mano il coltello con cui aveva squarciato la parete, e con l'altra un grande melograno.

SALOME
Guarda!

Salome appoggia il melograno per terra e lo spacca col coltello. Il rumore di passi aumenta.

Giovanni, sorpreso

GIOVANNI

Un frutto della Terra Promessa!

mentre Giovanni la osserva percorso da un brivido, Salome sprema la prima metà del melograno sulle proprie labbra, inondandosi anche il collo e il petto; poi dà una spinta sul petto a Giovanni il quale, sorpreso, ricade sul suo giaciglio. Salome gli si avventa sopra come una belva. Mentre sprema l'altra metà del frutto sulle labbra di Giovanni canta:

SALOME

“Solve polluti labii reatum,
AMOR MEE JOHANNES!”

Sul rombo crescente dei passi, il succo del melograno cola sulla barba, sul collo e sulla tunica di Giovanni. Salome bacia appassionatamente la bocca di Giovanni. Amplesso torrido. Dopo un istante la porta si apre e un taglio di luce fredda scende sui colli di Salome e Giovanni. Silenzio glaciale. Buio.

MUSICA DI SCENA

Scena		Musica		
n.	durata	pezzo	durata	organico
1	05'30"	Strauss, <i>Salome, Tanz der sieben Schleier</i> , bb. 1-72	02'30"	fl/vc/pf
2	04'00"	Strauss, <i>Tod und Verklärung</i> , bb. 29-67 a. Sogno di G: bb. 29-51 (01'30") b. Apparizione di S travestita: bb. 51-66 (00'59") c. Risveglio di soprassalto di G: b. 67 (00'01")	02'30"	fl/vc/pf
3	09'00"	Strauss, <i>Salome, Tanz der sieben Schleier</i> , bb. 127-65	01'30"	fl/vc/pf
Int. I	01'15"	Strauss, <i>Eine Alpensinfonie</i> , n. 31 – 6 dopo n. 35	01'15"	fl/vc
4	05'30"	-	-	-
Int. II	01'05"	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite, Les Nonettes (Les Brunes)</i>	01'00"	fl/vc/pf
5	05'00"	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite, 1ère Courante</i>	01'00"	fl/vc/pf
6	09'00"	Strauss, <i>Capriccio, Mondscheinmusik</i> , n. 258 – 7 dopo n. 259 Strauss, <i>Vier letzte Lieder</i> , n. 4, <i>Im Abendrot</i> , bb. 76-97	01'30" 02'00"	fl/vc fl/vc/pf
TOT.	40'20"		13'15"	

scena	musica	durata	link
1	Strauss, <i>Salome Tanz</i> , bb. 1-72	02'30"	https://www.youtube.com/watch?v=C14LfoE8G14 00'00" - 02'30" (fl/vc/pf)
2	Strauss, <i>Tod und Verklärung</i> bb. 29-67	02'30"	https://www.youtube.com/watch?v=6hfQpaePuxo 02'45" - 05'21" (fl/vc/pf)
3	Strauss, <i>Salome Tanz</i> , bb. 127-65	01'30"	https://www.youtube.com/watch?v=C14LfoE8G14 05'00" - 06'20" (fl/vc/pf)
Int. I	Strauss, <i>Eine Alpensinfonie</i> n. 31 – 6 dopo n. 35	01'15"	https://www.youtube.com/watch?v=XQxCTIdPVfI 10'10" - 11'25" (fl/vc)
4	-	-	-
Int. II	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite Les Nonettes (Les Brunes)</i>	01'05"	https://www.youtube.com/watch?v=DOwW6ymbYiU 06'40" - 07'45" (fl/vc/pf)
5	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite 1ère Courante</i> (esecuzione con ritornelli: ca. 01'40")	01'00"	https://www.youtube.com/watch?v=cDYLABinWxc 03'32" - 04'20" (fl/vc/pf)
6	1 Strauss, <i>Capriccio Mondscheinmusik</i> , n. 258 – 7 dopo n. 259	01'30"	https://www.youtube.com/watch?v=Ltgjz81Adhs 00'00" - 01'20" (vc/pf)
	2 Strauss, <i>Vier letzte Lieder</i> , n. 4, <i>Im Abendrot</i> , bb. 76-97	02'00"	https://www.youtube.com/watch?v=UhxieUVSABM 04'55" - 06'55" (fl/vc/pf)

LES LACS DES ABEILLES,
agosto 2017 - settembre 2018

Alberto Rizzuti

JEAN-PIERRE GAUDIN
SALOME FANTASIA

ABSTRACT: Richard Strauss has composed a caressing but provocative opera about “Salomé,” with the same huge contrast as the writer Oscar Wilde or the painter Gustave Moreau during the last XIXth century. Considering this, we shall comment relations between art and scandal, especially during the Victorian period. But more generally, we intend to analyse the links and transfers between different arts and sensibilities (poetry, picture, literature, theatre, opera, cinema) concerned by the Salomé myth, with its transformations from the Baroque period to the present time. The drawings included in the text are from the author, Jean-Pierre Gaudin: seven variations on linen paper, already presented in an Italian exhibition in 2019.

KEYWORDS: Artistic Scandal; Salomé; Historical Comparatism between Arts.

Plongé en pensée dans la musique, je travaille en même temps sur du beau papier chiffon avec plusieurs encres colorées. Je trace, j’écoute, je peints, j’écoute. La musique de Richard Strauss se déroule en volutes, souvent suaves, mais qui se font tout à coup grinçantes, cinglantes. L’opéra Salomé surprend, comme en 1905 à sa création. Cette œuvre défie les genres, la mélodie est en souvent du genre romantique mais elle échappe brusquement aux effets faciles, grâce à des éclairs d’avant-garde fulgurants. Strauss s’amuse avec les discordances, cultive en pionnier de véritables dissonances, jongle avec les tonalités mais sans insister ni chercher à faire un manifeste.

Pourtant sa palette musicale est plus qu’acidulée, elle est déchirante, parfois hachée, nerveuse. Tout comme l’histoire de Salomé qu’elle porte avec force. Les violences sonores y font écho aux violences morales (ou sensuelles) du mythe antique. La lubricité dans les yeux du vieillard, la séduction débridée, la mise à nu publique de la jeunesse, le double inceste, le meurtre en récompense, la bouche saignante embrassée comme pour un viol.

Salomé: un nom bref, mais des bibliothèques entières de textes littéraires, des salles de toutes époques de peinture et de sculpture, et des archives de théâtre, et même de cinéma, tout un imaginaire débordant. C’est pourtant une histoire bien confuse, car au premier abord on est devant l’instabilité des noms des protagonistes selon les versions et les auteurs; une histoire bien tarabiscotée dans ses entrelacs familiaux; une histoire ayant une origine biblique floue (Evangiles secondaires) ou bien si concise (chez Marc) qu’on

peine à s’y repérer avant de se raccrocher au seul triangle de la mère, de la fille, et du beau-père. Et de résumer la légende à quelques scènes mémorables: au départ, un couple qui s’ennuie, et à l’arrivée une Lolita, avec une danse lascive, une tête sur un plat, et un baiser provoquant.

Salomé Sent le Soufre: ces 3 S sifflent sur nos têtes quand la doxa évoque le personnage. Elle est une étrange figure, mythique et méphitique, qui fait aujourd’hui une sorte d’écho cultivé à la trilogie hippie du “Sea, Sex and Sun.” En filigrane, les S de Salomé signent dans nos pensées occidentales la “mauvaise femme,” la perverse, la fille dangereuse et surtout la tentatrice (une nouvelle Eve, en somme). Dangereuse pour qui? Et bien pour l’homme, évidemment, dans notre imaginaire chrétien... Elle va ainsi fasciner les artistes et leurs commanditaires pendant de longs siècles à travers peinture, sculpture, poésie, roman, opéra, cinéma, parce que sa dangerosité fascine les publics de nombreuses époques et cultures. Et les renvois d’un genre artistique à l’autre sont comme incessants, on parlerait aujourd’hui facilement d’interdisciplinarité, disons plutôt des passerelles suggestives entre les arts.

Voilà ce dont on pourrait faire le constat, mais comment aller plus loin, pour mieux comprendre non pas la fascination mais, je dirais plutôt, la fantaisie, la fantasmagorie qui s’attache au sujet Salomé?

Entre l’histoire des filiations stylistiques, trop descriptive et linéaire, et des interprétations psychanalytiques qui semblent souvent réductrices, nous allons risquer une sorte de troisième voie, qui entend faire sa place à l’histoire longue des mentalités! Partons à la recherche de la manière dont s’est dessiné cette figure de la “mauvaise femme” dans les diverses représentations visuelles et les cheminements de notre imaginaire iconique.



Salomé dans les pas du Baptiste

Au coeur du monde catholique médiéval, à partir du XI^e siècle, siège une femme parfaite: la Vierge (la madone, la “bonne mère,” picturalement stylisée comme étant la douceur, l’affection protectrice et consolatrice). Dans tous les sujets pieux, elle s’affirme comme l’opposé de la “mauvaise” Eve, la tentatrice avec la pomme, que l’on trouve, elle, sur quelques chapiteaux ou certains frontons d’église.

Cet appareil iconique médiéval valorisant la Vierge sera cependant enrichi par la montée en puissance à partir des 15^e-16^e siècles d'une référence, secondaire au départ mais symboliquement très concurrente, celle de Salomé, la mauvaise femme mais beaucoup plus actualisable que Eve, en définitive. D'autant que le double mimétique maintenu un temps avec la Vierge est frappant dans les tableaux qui représentent d'abord Salomé avec un visage angélique et serein, ou avec un regard presque absent. C'est une beauté sidérée mais apaisée. Initialement marginale dans l'histoire de la vie et de l'action de Jean le Baptiste, vue comme un personnage somme toute latéral et de circonstance, Salomé va peu à peu gagner une place centrale dans l'iconographie du martyr. Dans le même temps, elle s'affirmera de plus en plus comme une dévergondée. Car celle qui apparaît d'abord comme une jeune fille instrumentalisée par sa mère et son beau-père, une innocente manipulée, se mue avec les siècles en une séductrice, une provocatrice de sang et de sexe, la catin et la castratrice.

De victime et marginale, elle va devenir une figure à la fois centrale et perverse. Je m'interroge sur ce double changement de posture. Quelle est cette concomitance dans ce basculement iconique: entre la Renaissance murissante et les tous premiers temps de la Réforme. Un hasard?

Que nous disent les commandes de tableaux faites alors? Dans les temps médiévaux, lorsque Salomé apparaît dans les représentations picturales, c'est quasiment "en annexe." Même dans la peinture de la Renaissance, la tête décapitée de Jean le baptiste est longtemps représentée seule, parfois en très gros plan posée sur son plat de métal (Solari, 1557). Le Martyr de St Jean est le sujet essentiel et central de la représentation.

Ce martyr apparaît aussi de manière répétée dans la pierre des églises, par exemple sur un fronton de la cathédrale de Rouen, est sculpté le thème du "banquet de Hérode." La tête de Jean est représentée sur un plat. Et Salomé est sculptée, jonglant en dansant, au centre du motif mais peu visible parce que modelée en marbre sur fond de marbre, attachée encore au décor, au creux de la scène. De la même façon, au 15^e siècle finissant, dans les panneaux de Donatello il y a un "banquet d'Hérode." La tête de Jean est sur un plat. Salomé danse, vêtue de voiles déjà, cependant elle reste sur le côté, comme au second plan.

Mais pas pour longtemps! Les références sont en crise. Luther publie ses Positions en 1517, Zwingli en 1520. Et ceci après des agitations réformistes qui se sont étalées dans l'Eglise tout au long du 15^e siècle. C'est les débuts du développement du protestantisme en Europe du Nord après la Suisse, à la convergence des soutiens anglais et de princes allemands des Pays-Bas et Flandres. D'autant que s'affirme la révolte contre l'Espagne après retrait de Charles-Quint, aboutissant à partition des Pays-Bas autour de 1580. Le premier protestantisme qui s'impose alors en Europe est souvent un fondamentalisme. La Vierge va être détrônée, elle devient une femme comme les autres. Les représentations des Saints sont bannies dans les églises. Les mœurs doivent être puritaines. Et si le salut dépend de la grâce divine, il est surtout nouvellement référé à l'effort et au travail.



Salomé la rêveuse

Dans ce premier temps du protestantisme, c'est une commande catholique, qui signifie dès lors le virage iconique: celle faite à F. Lippi, pour la cathédrale de Prato (1550-60) près Florence (mais il est vrai que déjà Uccello, anticipateur, peint vers 1460 une dance de Salomé, où elle apparaît comme figure centrale). Lippi construit un large

panoptique, avec plusieurs épisodes liés qui se succèdent, comme dans une bande dessinée, mais avec des images non compartimentées. Il s'agit d'un Banquet d'Hérode encore (le titre officiel du tableau ne va pas à Salomé encore). Salomé est représentée trois fois dans ce panoptique: à gauche, elle est aux côtés du roi Hérode, puis elle danse au milieu de la composition, en premier plan, enfin, à droite, elle apporte la tête de Jean à la table du banquet (une sorte de coupe-faim...). Dans cette représentation, Salomé apparaît donc de manière répétée et elle devient centrale dans la composition, toujours figurée au premier plan. Des commentateurs nous disent que dans ce tableau de Lippi elle représenterait, fantôme ou réalité, la maîtresse du peintre qui est à l'époque un religieux non encore défroqué. Du moins, elle danse, pudique mais séduisante à la fois (elle apparaît comme une figure gracieuse, ainsi que la Renaissance les aime). Elle est calme, rêveuse, presque absente à elle même. Tandis que tous les autres personnages du tableau sont effrayés ou scandalisés par le martyr, dans ce cas comme dans la plupart des représentations ultérieures du Baroque.

C'est une peinture qui reste sobre, bien que faite par le peintre au milieu des problèmes de sa vie privée, comme en écho au scandale du concubinage de Hérodiade, dénoncé par St Jean et qui lui vaudra la mort. Ce qui me frappe aussi ce sont les personnages réalistes, avec des figures humaines "croquées" par Lippi (dont lui-même et des familiers semble-t-il). On peut y voir une influence côté Masaccio, peut être, mais aussi celle des Flamands (Van Eyck). Coïncidences encore?



Salomé centrale et perverse

A partir de cette époque commence un “tir groupé” pictural (sur Internet, 157 tableaux recensés au total) sur le Sujet central dénommé “Salomé” (notamment avec Romanino, Pencz, Caravage, Luini, Il Battistello, Berruguete, Strozzi, Pulzone). Et surtout avec le vénitien Titien (Salomé con la testa dell Battista 1515), qui (par hasard?)

s'est formé notamment lui aussi en regardant les Flamands (Cranach). Ainsi se dessine la "mauvaise femme," qu'il faut fuir absolument pour éviter le péché et gagner son salut par la vertu. Salomé est cependant encore représentée comme une douce femme, presque séraphique, elle détourne un peu les yeux du Baptiste ou le regarde en biais (Luini). Autre forme de réserve, celle manifestée dans les deux versions de la Salomé de Cranach, où elle regarde vers le dehors du cadre, c'est à dire vers sa mère ou bien vers Hérode, qu'on ne voit pas). Il paraît encore difficile d'affronter la tête saignante sans détourner symboliquement son regard ou du moins en ne le glissant qu'à peine, en coulisse, comme dans les œuvres de Reni et du Titien.

Il me semble que thème Salomé s'efface largement ensuite, il paraît ennuyer le siècle des Lumières. La bataille des mœurs se joue-t-elle ailleurs? Les Évangiles ne sont donc plus la ressource des mythes chrétiens? Toujours est-il qu'il n'y aura un regain d'intérêt pour Salomé que plus tard, mais un regain qui durera tout au long du XIX^e siècle. Tout en écoutant R. Strauss, je me demande si c'est seulement à cause de ces puissants moteurs du rêve que constituent le romantisme et l'orientalisme?

Salomé nous est d'abord revenue par la grâce d'une chevauchée poétique (Heine, Lachmann), prolongée par des romanciers (Flaubert) et des poètes narrateurs (Baudelaire, puis Huysmans). C'est alors une circulation généralisée des inspirations entre auteurs, où, au delà de la bataille des dates sur "qui a commencé, qui a approfondi plus que l'autre," on perçoit des échos réciproques, et des renvois d'un champ culturel à l'autre. Entre la peinture et la musique, des passerelles sensibles vont particulièrement d'un art à l'autre, c'est une sorte d'interdisciplinarité en actes, qui relie plus largement l'écrit, le visuel, le chanté, le dansé et, plus tard, le filmé (De Niro et Hollywood...).

Le XIX^e siècle de Salomé, c'est à mes yeux le triomphe de son personnage, dans toutes ses dimensions. Avec deux acmés dans ses expressions qui se combinent à la fin du siècle: une peinture, celle de Gustave Moreau, démultipliant les représentations de Salomé à partir de 1875, tour à tour grandiose, hiératique, dévoilée, sombre. Et un texte-opéra, avec Oscar Wilde et Richard Strauss réunis dans une écriture, en français, en anglais et en allemand. Et cette musique (1905) qui ose les dissonances (avant Stravinsky!) ainsi que la subversion de cette danse bourgeoise par excellence qu'est la valse (avant Ravel!). Quel contraste avec l'Hérodiade pâlotte de Massenet (1881)...

Cette même époque est celle d'un nouveau positionnement dans les représentations et la mise en scène de l'imaginaire fin de siècle. Et mes travaux actuels de peinture cherchent à en rendre compte.

Tout d'abord, le sujet principal n'est décidément plus Saint-Jean Baptiste (et le martyr chrétien) mais la danseuse érotique. Les ordonnancements des personnages, la centralité de cette femme dans les représentations iconiques comme les titres des œuvres consacrant Salomé en témoignent. Qui plus est, elle exhibe ses seins (H. Regnault, P. Bonnaud), monter ses fesses, ouvre les jambes (R. Wackers).

Deuxième changement, dans la composition des peintures, Salomé regarde désormais frontalement, et quasi effrontément, la tête sanglante du Baptiste. Je ne la perçois plus dans une attitude répulsive ou bien (tout au plus) rêveuse et absente, comme

du temps du Baroque, car elle manifeste à partir du XIX^e siècle un intérêt direct, une quasi jouissance à cette vue qui devrait effrayer.

Troisièmement, je présente dans ces représentations romantiques le baiser provocant de Salomé qui sera posé sur la bouche du mort. Mais c'est O. Wilde qui va expliciter ce geste limite dans son écriture, et la scène est aussitôt reprise par R. Strauss et amplifiée dans son opéra, signant une nouvelle permissivité sensuelle dans l'art du siècle passé. Tandis que sur les papiers chiffons si texturés que j'ai à présent sur ma table à dessin, les encres colorées ou noires de Chine gonflent peu à peu et suivent mes rêves du moment en écho à la musique de Richard Strauss.



L'esprit du temps

Sur cette montagne de représentations, de signes, de symboles, qu'ont construit les différents arts du XIX^e siècle pour célébrer/dénoncer Salomé, plusieurs types de lectures possibles.

Si j'étais comparatiste, je pourrais me donner pour tâche de rechercher des groupes esthétiques, des apparentements, des filiations. Tenter une quête des apparentements

entre les poètes, ou bien entre les romanciers, ou entre les peintres, ou encore entre les musiciens; et chercher des familiarités ou des oppositions entre les systèmes de signes et de représentations développés. C'est là un jeu de piste qui mobilise une vaste culture, mais dont les classements me laissent sur la faim parce qu'ils s'enferment dans la tradition d'une histoire des idées ou dans les limites des intentions conscientes.

Par contraste, je pourrais rechercher des significations qui se logent en très profondeur, sous la couche des références explicites et des écoles esthétiques affichées. C'est à dire dans le non-formulé, le non-dit, dans ce qui est murmuré presque malgré soi, et donc tenter d'analyser la diversité des pulsions inconscientes qui se rattache à l'expression artistique. Sur ce terrain, la psychanalyse sait se déployer avec force. Si j'étais son adepte, je pourrais ainsi réfléchir sur le dévoilement, tout à la fois, du corps féminin et des signifiants. Analyser le baiser scandaleux, la tête coupée et saignante. Ou mieux encore, considérer l'étonnant triangle familial constitué ici du père faible et lubrique, de la (belle) mère manipulatrice et de l'adolescente perverse. Trop simple, sûrement. On sera surpris que Freud ne se soit pas emparé du mythe de Salomé et ait préféré s'intéresser à Judith, sa jumelle en utilisation des couteaux saignants, l'autre castratrice mais figure inversée, car étant le modèle de la bonne épouse. Klimt ne s'y trompe pas, lui qui peint la même femme peu après 1900, dénommée tantôt Judith et Salomé!

Je pourrais risquer encore de m'engager dans une autre perspective, celle de la contextualisation littéraire "fin de siècle." Plusieurs courants se déploient alors, en réaction au triomphe du positivisme industriel et de la raison du progrès. Des mouvements comme le décadentisme, le symbolisme, l'orientalisme ou le mysticisme cherchent alors à s'affirmer en se distinguant les uns des autres, mais de fait ils s'entrecroisent souvent et se mêlent. C'est là toute une littérature qui veut s'éloigner du rationalisme, de l'occident et de la morale bourgeoise. Ces courants construisent et expriment un climat esthétique favorable à une peinture multipliant les voiles transparents et les déhanchements, célébrant une littérature des voyages lointains et d'histoires exotiques. Salomé en devient presque la marque déposée.

A côté de ces différents chemins interprétatifs, ou plutôt ailleurs, il est encore une autre voie. Elle se déploie en suivant un "long cours" historique. J'en ai signalé quelques facettes au cours de ce texte, et j'y reviens plus systématiquement pour conclure cette fantaisie Salomé. Il faut donc revenir à la "mauvaise femme." A sa toute première figure, bien avant la dévergondée du XIXe: soit à cette fausse innocente de la Renaissance, avec les yeux baissés ou détournés. Une femme ambiguë qui, dans l'iconographie, prend peu à peu le pas sur St Jean, devient le sujet central et occupe l'attention des peintres et des commanditaires du Baroque. Elle est à cette époque vêtue de tous ses atours, ne regarde pas directement la bouche du supplicié, même si elle entrevoit la tête sanglante, l'homme coupé, symboliquement raccourci. C'est bien cela qui fascine la Renaissance et le Baroque. Mais comment donc Salomé bascule-t-elle dans la dépravation? Quand commence-t-elle sa danse lascive? Pour quel public apparaît-elle à moitié nue sous ses voiles?



Fascinations

Est-ce la même fascination au XVI^e qu'au XIX^e siècle? Je pense qu'on doit dire oui et non à la fois. Il y a un trait commun, la dénonciation puritaine de la mauvaise femme. Et une différence, le degré de refoulement du désir.

Donatello en son temps laissait Salomé encore un peu au fond de la scène du festin d'Hérode. Fin XV^e, début XVI^e, les choses changent de relief. Cranach, parmi d'autres peintres, met plus en scène ses voiles suggestifs. Avec Solari, la tête du mort est là sur un plat, en pleine représentation. Et Lippi ensuite intègre dans la composition le triple référentiel dénonciateur: la fausse ingénue / les voiles / le sang.

Comme par hasard, il est le peintre protégé des Medici, peu protestants certes mais prisant la peinture flamande et un certain vérisme qu'ils recommandent à leurs peintres. Le philo-naturalisme des banquiers florentins va de pair avec un amour de l'esthétique réaliste développée dans les pays protestants. Titien, lui, sera pour partie à la même école des Flandres avant de réaliser sa propre Salomé. Le genre de la femme sidérée mais sans remords, qui contrairement aux autres protagonistes de la scène est rarement horrifiée dans les représentations picturales du moment, est désormais lancé pour le bénéfice ultérieur de toute l'école Baroque.

Cette piste flamande et protestante prend corps en considérant le rôle de certains commanditaires des peintres de l'époque et notamment ceux de Lippi, et tout particulièrement les banquiers florentins: ce sont des amateurs du style des Flandres, lequel est donné en exemple à Florence. A distance des hiératismes et des figures avant tout symboliques des Primitifs, l'intérêt des Medici n'est décidément pas seulement pour les techniques bancaires du Nord mais aussi pour son réalisme pictural, associé à la nouvelle philosophie naturaliste et à une mentalité réaliste.

De manière bien différente, la "mauvaise femme" du XIX^e siècle, celle aussi de la quincaillerie orientaliste et symboliste, sera là avant tout pour construire un contre-point, un repoussoir (et... une tentation à la fois) par rapport à la femme vertueuse. La femme que célèbre la bourgeoisie victorienne, c'est à dire la mère et l'épouse. Salomé devient alors un des pôles du diptyque moral opposant la femme recommandable, célébrée par un puritanisme refoulant ou instrumentant le sexe, par contraste avec la femme de peu, la séductrice, garce et perverse. Le puritanisme à cette époque va de pair avec la pudibonderie victorienne et enferme la femme bourgeoise dans des robes à panier et des vêtements noirs, tandis que Salomé représente le risque, le songe des hommes frustrés, l'enfer auquel il faut résister et, en même temps, auquel on ne peut que rêver... Seul le monde des artistes, milieu douteux et mal famé, pourra vraiment dire ce non-dit; et exprimer comme par procuration ce monde de frustrations et d'images perverses. C'est la dimension puritaine de l'éthique protestante qui est en jeu, sa restriction de la sexualité pour mieux sublimer le travail et l'effort. Ainsi la contention du désir (mais sa célébration à rebours) créent un fil de longue durée, qui n'est ni celui de l'histoire des styles ni celui du triangle freudien.

Après une longue parenthèse durant le siècle des Lumières et des libertins, les écrivains et les peintres entreront dans un intense dialogue intense entre les arts pour célébrer la fascinante Salomé. Heine, on s'en souvient, orchestre d'abord le thème de la femme sauvage. Flaubert et Baudelaire en rêvent à leur tour. Plus tard, Maeterlinck et Mallarmé seront suivis par une meute de plumitifs secondaires.

Et les peintres leurs font un écho fabuleux. Moreau magnifie ce thème au long de sa vie. Avec lui, l'amazone de Heine se fait de plus en plus orientale, elle surajoute les fantasmes coloniaux aux rêveries bourgeoises. Pour d'autres peintres de la même époque, cette danseuse dangereuse, cette pétroleuse qui révolutionne les bonnes mœurs devient même parfois une hétéro, une fille de harem. Ballets et chorégraphies diverses reprennent ce riche filon (*La tragédie de Salomé* 1907, R d'Humières). Salomé est alors aux antipodes des néo-vierges sages chères aux Pré-raphaélites de la même époque. Elle apparaît, couverte de bijoux, caressante, quasi offerte.

Le summum, on l'a vu précédemment, viendra avec le texte de O. Wilde, qui ouvre la voie de la transgression musicale à Strauss et le comble de la transgression picturale, à Henri Regnault. Il y avait à l'âge baroque la tête coupée sur un plateau, la plaie saignante; il y a maintenant au XIX^e siècle le baiser provoquant sur cette bouche rouge. Le sexe et le sang sont mêlés. Le voyeurisme et le fantasme puritain sont à leur comble.



Dissonances

Plus tard, au XX^e siècle, ce fantasme Salomé ne s'éteindra pas, alors même qu'on observe l'ouverture progressive des mœurs et l'affaiblissement du puritanisme, mais il est vrai qu'il s'affadit nettement ou semble s'essouffler. La perversité sexuelle, et sa punition symbolique, laissent place à un genre plus mineur, la strip-teaseuse ou la vamp, puis à la Lolita, vicieuse, perverse, scandaleuse encore, mais tout de même moins dangereuse que Salomé. Bardot, dans "Et Dieu créa la femme" en est une dernière version possible, avec

sa danse sauvage au son du tambour devant les spectateurs abasourdis, mais elle abandonne son homme plutôt que de le castrer. En contre-point, un certain cinéma contemporain (avec pourtant de grands auteurs, Dietrelé, Saura, Russell) a repris le thème de Salomé, mais pour en faire une illustration plutôt littérale et souvent paresseuse.

Retour donc à la musique.

Même la pop s'est souvenue de ce mythe puissant. Et de jeunes auteurs comme G. Massini osent encore récemment un opéra contemporain sur le thème de Salomé. Mais tout cela ne fait que ramener avec force au moment fondateur, à cette alliance fulminante des mots de Wilde et des dissonances de Strauss, qui couronne le tournant du siècle entre la pièce de 1893 et l'opéra de 1905.

Salomé la scandaleuse. O. Wilde séjourne en prison pour délit de mœurs. Sa pièce est interdite en Grande-Bretagne par H. Chamberlain. Elle sera également bannie du Metropolitan Opera. Et à la répétition générale de l'opéra, en Allemagne, la cantatrice qui tient le rôle titre a pris peur. Elle refusera (avant de s'y résoudre, au tout dernier moment, pour la première) d'embrasser la tête de Jean le Baptiste mais aussi d'assumer la danse des Sept Voiles. Toutefois, la tentation de ce dévoilement lancinant ne travaille pas que Wilde et Strauss chez les créateurs. Presque au même moment, sur un poème de R. d'Humières, F. Schmitt imagine à partir de ce thème sulfureux un ballet musical qui permettra à la Fuller de combiner la toute nouvelle technique des éclairages de scène avec un jeu symboliste de voiles et de déshabillés tournoyants.

Mais aujourd'hui, en ces temps de féminisme et de libération des mœurs, on n'a plus que faire de ces stripteases cultivées, qui de surcroît évoquent trop le harem et l'exotisme colonial. Et pourtant, comme beaucoup d'autres, je suis toujours touché par le baiser provocant chez Oscar Wilde allié à la tonalité libre chez Richard Strauss.



THIERRY VAN EYLL

LA JEUNE DANSEUSE DU TEMPS DES ANGES

L'Histoire

ABSTRACT: She danced at a time when the world was changing. Still a young girl, she loved dancing and animals, but the rest of what she was living at her age often seemed tasteless to her. She dreamed sometimes of being a great lover, sometimes a saint, but her mother counted on her for something else. One evening she was dancing in front of her parents and their guest, and her dance was impressive. However, she still had to look for ideas that would move her dance from improvisation to a more elaborate art. Her mother felt threatened by a preacher who maybe had violent disciples. Considering a sort of preventive revenge, she became threatening herself. The guest presented himself as a possible second arbiter between her and the preacher. The first arbiter, the king, unwilling to release the preacher, exile him, or condemn him to death, was slow to make a decision. The theatre of their confrontation also includes the sequences of a strange oratorio, since a new religion began to convert a few people. New ways of thinking and living would soon prevail. Salomé's story is our story. It is the beginning of the world that has been ours for two thousand years.

KEYWORDS: Show; Enthusiasm; Danger; Tenderness; Prophecy; New era; Change of mentality.

|

La jeune fille a fait rire ses parents en employant les mots “amour” et “sensualité.”

Sa place, à la table où le repas se terminait, était vide. Elle parlait depuis un divan un peu à l'écart. Allongée.

“N’aborde pas ces sujets, attends d’en savoir plus” lui dit sa mère.

— Pourquoi les saveurs sont-elles si brèves? Très vite ce que j’avais sur la langue devenait fade et je devais en prendre une autre bouchée. Vous ne remarquez jamais ce genre de choses?

— Tu es trop jeune pour nous donner des commentaires sur les plaisirs et les déceptions.”

On ne mangeait plus, mais la conversation se prolongeait. Quand l’invité a parlé d’Izatès, elle a voulu savoir qui était Izatès.

“C’est le roi d’Adiabène, a répondu son beau-père. Tu as un roi devant toi, qu’as-tu besoin d’imaginer un autre royaume? Qu’y-aurait-il de plus ailleurs? Tu veux nous offenser?”

— Moi? J’offense quelqu’un?

— Ta mère est princesse et son mari est roi. On dirait que tu l’oublies. Si tu n’es pas fière de ta famille, tu pourrais au moins ne pas tout oublier. Famille qui d’ailleurs contenterait bien des enfants.

— Je veux voyager, dit-elle, et surtout j’irai dans votre ville, consul.”

L’invité de ses parents peut-être était proconsul, ou gouverneur, ou préfet ou sénateur, mais il ne tiquait pas quand on s’adressait à lui en l’appelant consul.

“Tu ne connais personne à Rome, dit le roi.

— J’y ferais des rencontres, et même de quelqu’un que j’aimerais, et j’y serais aimée.

— Tu n’auras pas à chercher si loin. Un jour un homme de Jezréel, ou d’Eilat, ou de Jérusalem sera ton amoureux.

— Je préférerais un amoureux de Rome, dit-elle.

— Quand j’avais ton âge, lui dit l’invité, je rêvais d’Athènes comme tu rêves de Rome. J’aimais le mot ‘hubris’ et d’autres mots grecs.

— ‘Hubris’ est une chose aimable?

— Pas du tout. C’est ce qu’il faut éviter. L’excès. Il faut éviter les excès. Y compris peut-être les illusions excessives, dit l’invité, en souriant. Les charmes de Rome sont nombreux, mais ne produisent pas de prodiges, les sensations agréables n’y durent pas plus longtemps qu’ailleurs.

— Et c’est un Romain qui te le dit, dit la princesse.

— Vous autres, Romains, souvent vous cherchez la sagesse chez les philosophes grecs, moi je l’ai trouvée chez Jésus ben Sira, dit le roi.

— C’est lui qui a écrit: ‘Aucune vanité n’est nouvelle sous le soleil’, dit le consul. Je ne l’ai pas lu mais je connais cette phrase.”

Au début, la jeune fille a eu l’impression que ses parents et l’invité étaient d’accord, ou faisaient semblant d’être d’accord, à presque tous les sujets. Ensuite il a été question du prophète Jean et des divergences sont apparues.

“Jean parle à tout le monde et son baptême a du succès, dit le roi. Il s’adressait au percepteur des impôts quand il a été arrêté. Les impôts et les péages ne sont pourtant pas de son ressort. De combien d’affaires compte-t-il se mêler? Pour que personne ne lui échappe, il cherche à séduire les uns et les bénit, il juge les autres et voudrait les condamner. Avec ses disciples il s’occuperait des cultes et des mariages, des héritages et des aumônes, et même les morts devraient leur obéir. Une bande et son Dieu auraient sur nous tous un pouvoir absolu. Cette religion fait des promesses jusque sur les tombes, disant aux morts que tôt ou tard la résurrection les remettra debout. Les morts se frotteront les yeux, et puis seront conduits, quelques-uns, à la plus belle des fêtes, tandis que tous les autres, jetés pêle-mêle dans des caves, y subiront sans fin de petits ou de grands châtements.

— Il a été véhément, ça fait partie du métier de prophète, il a même poussé des cris, mais c'est fini" dit le consul.

La princesse l'a regardé comme on regarde un enfant qui vient de dire une bêtise ou comme si elle avait constaté que quelque chose était à l'envers. Il est vrai que déjà deux fois il avait été maladroit. Il avait renversé sa coupe de vin, et un peu plus tard, quand il avait fait avec son coude un geste bizarre, elle avait été légèrement cognée par lui. Il s'était excusé en disant qu'il n'était pas gaucher de naissance. Sa main droite avait été blessée dans son enfance par son frère, au cours d'un jeu qui était devenu un accident. Il n'a jamais eu l'habileté de la main gauche qu'ont les gauchers qui le sont depuis toujours. De temps en temps elle avait regardé furtivement sa main droite, sans rien y voir de l'ordre d'une infirmité.

Depuis quelques instants la conversation s'était arrêtée. Le roi a remué un peu, comme quelqu'un qui va parler en ajoutant à sa phrase un geste, mais il n'a rien dit.

S'étant à-moitié relevée, la jeune fille se tenait assise sur son divan. Elle a interrompu le silence. "Qu'est-ce que le baptême? voulait-elle savoir.

— C'est le nouveau rite, dit le roi. C'est le nouveau prêtre. Il immerge ses adeptes dans l'eau d'une rivière ou d'un lac, en prononçant des paroles de magicien. Il assure que ce rite a des effets puissants. Il serait même la première étape nous conduisant à la vie éternelle. Aucun résultat n'apparaît immédiatement. La vie du baptisé continue comme la vie de n'importe qui, mais un jour il entrera dans le monde où rien ne finit jamais.

— Il a beaucoup menacé, il a beaucoup promis, dit le consul, mais il était content d'avoir son public et se montrait un peu plus calme. Il était même devenu modeste.

— Avez-vous déjà subi la proximité de quelqu'un qui vous insulte et qui pourrait vous détruire? dit la princesse. Comment pouvez-vous parler de lui si mollement, parler si mollement d'un homme haineux? Avec ma fille que j'aime, avec l'homme souvent faible que j'aime quand même, je serais heureuse s'il n'y avait dans les parages ce vociférateur qui rêve de me supprimer.

— Quand ai-je été faible? a demandé le roi.

— Depuis des jours et des jours tu ne prends aucune décision, sauf pour des choses de peu d'importance.

— Tu surestimes beaucoup ton méchant prêcheur, dit-il. Il ne tuera que des moustiques. Il ne sera jamais qu'un bourreau imaginaire.

— C'est un homme pieux qui n'a jamais assassiné personne, dit le consul.

— Il me hait, dit-elle.

— Haïr n'est pas assassiner, dit le consul.

— Il y a des haines et des malédictions qui finissent par avoir de l'effet, dit-elle. Il n'est plus seul. La haine est contagieuse. A cause de lui, combien de personnes me haïssent? Combien de personnes me maudissent?

— Maudire n'est pas assassiner, dit le consul. S'est-il un jour, seul ou avec d'autres, violemment jeté sur vous?

— Non. Nous l'avons enfermé à temps, dit-elle.

— Pourquoi avoir peur de quelqu'un qui pense à se retirer? Il n'est pas un vieillard et cependant annonce déjà qu'il va céder sa place.

— Se retirer, non, pas du tout. Il cherche à fonder une religion nouvelle, et le fait avec enthousiasme. Même vieux et malade, il ne lâcherait rien.

— C'est aux puissants que s'en prennent les prophètes, dit le roi. Les femmes n'ont rien à craindre, ou seulement les Cléopâtre. Soyons sérieux et vigilants, parlons politique. Les religions commettent parfois des crimes, et jusque dans des palais. Des rois ont été renversés. Les religions sont des guerres.

— N'exagérons rien, dit le consul. Une religion s'use ou commet des erreurs et perd de sa force. Il n'est pas surprenant qu'une plus jeune veuille prendre sa place. Mais pourquoi s'affoler? Peut-être le fera-t-elle sans danger pour personne."

La jeune fille s'est rallongée. Elle a passé la main derrière la tête et a soulevé une partie de sa noire chevelure. La conversation s'est arrêtée un moment. Elle a laissé retomber ses cheveux. "Qui fonde une religion? Jean le baptiseur ou le nouveau Jésus? a-t-elle demandé.

— A condition que leurs discours n'agitent pas la foule et ne provoquent pas d'émeute, soyons accueillants, dit le consul. Accueillons une ou deux religions de plus.

— De l'une ou de l'autre, ou des deux, j'ai peur, dit la princesse.

— Quel homme a pour principal désir de faire du mal à une femme? Sûrement pas lui. Sûrement pas un prophète. Jean prépare Jésus. Ensemble ou l'un après l'autre, ils proposeront une nouvelle croyance et de nouvelles lois. C'est un projet de grande envergure, et qui n'implique nullement de s'en prendre à votre personne.

— Vous ne l'avez donc jamais entendu? De lui, qui m'a mis sur sa liste mortelle, et de son successeur, je n'attends que du malheur.

— Quelle liste?

— Il a dressé la liste des gens dont la conduite est si scandaleuse qu'ils dégoûtent même les enfants. Ces gens ne doivent plus vivre. Notre prophète pousse vivement à les faire disparaître et j'ai le sinistre honneur de figurer parmi les cibles qu'il désigne.

— A quel titre? Qu'avez-vous fait pour attirer l'attention au point d'interrompre le jeu des enfants? Et qui même pourrait les horrifier?

— Il m'accuse d'être aussi bigame qu'Abraham, et de plus je dormirais dans le lit de mon oncle. Non, je ne suis pas bigame. Non, je n'ai pas épousé mon oncle. D'ailleurs, si ma fille avait des parents malsains, elle ne devrait pas en souffrir. Un prophète ne devrait souhaiter le malheur de nul enfant, de nul parent.

— Quel mal peut vous faire un prophète enfermé?

— Prisonnier trop près de moi, dit-elle. Tant qu'il vivra j'aurai peur qu'un complice réussisse à le libérer."

De nouveau, la jeune fille se touchait les cheveux. Le consul l'a regardée mais assez vite a repris sa réflexion.

"L'homme, dont vous craignez que le zèle ne devienne violence, est mal informé, dit-il. Parlez-lui. Détrompez-le. Il ne sera plus tenté de vous agresser.

— J'irais, en lui racontant ma vie, le supplier de changer d'avis à mon sujet? dit la princesse.

— Quelques confidences, avec une importante mise au point, ne seraient pas un effort énorme, pour que plus personne ne vous menace.

— Jamais je ne laisserai s'approcher de moi celui qui ne pense qu'à m'attaquer.

— Mais si. Convoquez-le. Et même faites-le maintenant. Profitez de ma présence. Je serai le truchement grâce auquel votre adversaire ne sera plus un adversaire.

La jeune fille à nouveau levait la main pour toucher ses cheveux. Elle a enroulé un doigt dans une mèche qui lui pendait sur la tempe.

“Les Grecs ont un mot pour ce geste, lui dit le consul. Un mot très long pour une très petite chose.

— Quel geste?

— L'envie de se toucher les cheveux ou même d'en arracher quelques-uns. Trichotillomanie. Qu'on peut abrégé en trichomanie.

— Je ne retiendrai jamais un mot pareil.

— C'est facile pourtant. Il commence comme 'tricoter'.

— J'aimerais penser à des cheveux, j'aimerais penser à des doigts qui jouent, mais il faudrait pour cela la paix, dit la princesse.

— Un dialogue peut amener la paix, dit le consul.

— Dois-je me laisser aborder par cet homme? dit le roi qui semblait réfléchir à haute voix plutôt qu'interroger quelqu'un. Moi qui suis roi, je descendrais au rang de simple ambassadeur, de plus négociant avec n'importe quel quémandeur ou protestataire.

— A chercher la solution d'un conflit, un roi ne s'abaisse pas, dit le consul.

— Je perdrais mon temps à jouer la comédie de peser le pour et le contre, alors que je suis tout-à-fait pour ma princesse.

— Si tu es tout-à-fait pour moi, tue-le, dit-elle. Qu'il disparaisse, et montre- le moi. Une disparition dont on peut douter n'est pas une disparition. Donne- moi sa tête sur un plateau.

— Pour mettre un homme à mort, un caprice n'est pas une raison suffisante, dit le consul.

— Un caprice! Quand quelqu'un doit mourir! Lui ou moi. Je veux sa mort, et qu'elle vienne à temps pour empêcher la mienne. Oui, je suis la créature capricieuse qui veut rester en vie. Est-ce un tel scandale? Tous les anges du ciel me regardent-ils avec dégoût? Ou comprenant mes sentiments et mes paroles, espèrent-ils que je sois protégée?

— Si vous croyez courir un risque extrême, vous devez en convaincre vos potentiels protecteurs, dit le consul. Prouvez-le.

— En faisant quoi? L'animal sur le point de mourir? Je serais l'agneau se précipitant vers le sacrificateur prêt à le frapper.

— Dans quel danger vous met un prophète sans couteau?

— Il a des disciples et quelques-uns se promènent avec des armes.

— Apaisez leur imagination. Pour désarmer les disciples, il faut calmer le maître. Essayer d’avoir un effet sur le maître. Il cessera de croire qu’il doit vous viser avec hostilité.”

La jeune fille a regardé par terre, et puis s’est levée, comme si elle voulait sortir.

“Que cherches-tu? lui a demandé le roi. As-tu la bague que je t’ai offerte?”

— Je ne la porte pas mais ne l’ai pas perdue.

— Tu aurais mieux fait d’attendre ses dix-huit ans, pour lui offrir une bague, dit la princesse.

— Peut-être grandira-t-elle encore, mais elle a déjà ses doigts d’adultes, dit-il. Viens près de nous, ma fille.”

Se ravisant, se rasant, elle est restée à la même place.

“Tu trouves incorrect que je t’appelle ma fille?” a-t-il demandé.

— Pas du tout. Tu t’en es aperçu, j’espère. Que tu ne sois pas mon père ne m’empêche pas d’avoir de l’affection pour toi.

— Est-ce la nouvelle mode qui te dérange? a-t-il demandé. Moi cette idée, une table plus haute, et des sièges, m’a plu tout de suite.

— Je préférerais quand nous mangions allongés, dit-elle.

— Le monde change, dit-il. L’air de rien, de petites inventions nous imposent des habitudes nouvelles et nous passons d’une époque à une autre.

— N’exagérons rien, nous n’entrons pas dans une ère nouvelle, dit le consul, mais en effet manger assis est plus commode.

— Avec le recul je trouve aux repas couchés un côté sale, dit la princesse. Les convives avaient l’air de cochons qu’une auge réunit.

— Ce ne sera pas la seule chose qui aura changé depuis mon enfance, dit le roi. Il me semble que les idées et les pratiques religieuses ont pris chez certaines personnes une tournure hostile qu’elles n’avaient pas autrefois. On dirait qu’elles croient moins pour elles-mêmes que contre les autres.”

A nouveau la jeune fille soulevait derrière sa tête une partie de sa chevelure.

“Lève-toi et danse, au lieu de seulement remuer tes cheveux, lui dit le roi. Tu danses si bien. Montre-nous comment tu danses.

— Pas aujourd’hui, dit-elle.

— Tu en es capable à tout moment, dit-il.

— Quand c’est mon désir, dit-elle.

— Tu es bien habillée, tu oses te maquiller, parfois même un peu trop, ne me dis pas que c’est pour ne pas te montrer.

— Il me faudrait des musiciens, dit-elle. Au minimum un musicien.

— Sans musique tu n’es pas paralysée. Si tu peux bouger, tu peux danser, ce ne serait pas un miracle.

— Pas tout de suite” dit-elle.

Elle avait laissé retomber ses cheveux et son autre main avait tiré de derrière son divan une petite brosse en argent.

“Ne te brosse pas les cheveux à table, lui dit sa mère.

- Je ne suis pas à table, ce que d'ailleurs vous me reprochez.
- Oui, viens plus près de nous, dit le roi.
- Je suis très bien ici, dit-elle, et je vous écoute.
- Tout de même j'ai parfois l'impression que je compte moins que la danse et que les animaux, dit la princesse.
- Quels animaux? a demandé le consul.
- Elle est plus touchée par la beauté et par la sensibilité d'un chevreuil que par ce qui concerne sa mère, dit la princesse. Qui se soucie de moi? Ne suis-je entourée que de personnages passifs? Quelle faible famille! Un roi faible et ma fille qui ces jours-ci ne pense qu'aux merveilles de la danse et qu'aux mésaventures de la faune.
- Crois-tu vraiment qu'une mauvaise nouvelle à ton sujet me laisserait indifférente? Qui peut supporter la souffrance de sa mère? dit Salomé.
- Si nous écoutions son amour des animaux, nous aurions un singe à table, dit la princesse.
- Tu sais bien que ce n'est pas vrai. Quand j'étais petite, tu me trouvais trop sensible à ce qui arrivait aux adultes. Tu me disais que les adultes n'ont pas à faire peser leurs chagrins sur leurs enfants. Souviens-toi aussi du jour où tu es tombée dans un escalier. Tu gisais sur les dalles en bas des marches et tu étais étourdie. Assez vite tu as pu te relever, et tu étais indemne, mais je m'étais inquiétée au point d'en attraper une vilaine fièvre.
- Peut-être par pure coïncidence, tu as été malade pendant une semaine après cet incident. Mais tu as raison, je viens de prononcer quelques mots injustes. Et même très injustes, puisque c'est surtout sur toi que je compte. Sur toi beaucoup plus que sur celui qui n'est plus un roi. Un roi qui ne peut pas décapiter est-il encore un roi?
- Je vais vous surprendre, dit le roi. Je n'hésite plus, je lui parle.”
- Il a appelé un officier et lui a donné l'ordre de faire venir le prisonnier.
- “Vous aussi, vous pourrez lui parler et l'interroger, dit-il. Nous verrons de quoi il essaiera de nous convaincre. Qu'osera-t-il nous déclarer, devant quoi tous nos devrions nous incliner? Qu'il a reçu un message lui donnant la mission de punir quelqu'un? Un message d'une origine indiscutable?”
- L'écouter est une faiblesse, dit la princesse.
- Que je sache, il n'a aucun pouvoir sur moi, dit le roi.
- Il aura peut-être le talent de te troubler et de te faire perdre tes moyens.
- J'ai discuté avec l'un des admirateurs de Jean, dit le consul. Il trouve cohérente et convaincante la vision du monde et de la vie qui est celle de Jean. Il dit que les différents éléments de sa croyance sont bien agencés et forme un ensemble que même un philosophe pourrait approuver.
- Ce que seul ou aidé par des partisans compétents, il a mis au point, ne va pas nous dominer, dit le roi. Je doute que sa doctrine et son enseignement soient irrésistibles.
- Tu as tort de laisser l'esprit de ces gens entrer chez nous, dit la princesse.

— Je suis d’humeur à croire que nous aurons de la chance et que cette rencontre se passera bien. Quand il sera devant nous, il cessera de nous imaginer, il cessera de nous attribuer d’innombrables méfaits.

— Tu as le vin versatile, dit-elle. Tantôt maussade, tantôt gaiement naïf. Espère une conversation courtoise, tant que tu y es!”

Il voulait se resservir du vin, mais d’un geste elle l’en a empêché.

“En attendant, danse, ma fille, dit-il.

— Si tu nous dansais la danse de David? dit la princesse. Elle est magnifique et tu la danses si bien.

— Moi je préfère les danses sans sujet, sans histoire” dit le roi.

La jeune fille l’a regardé en souriant.

“Pourquoi me regardes-tu comme ça? a-t-il demandé.

— Vous êtes ridicules tous les trois, raides comme des piquets autour de la table.

— Tu as une étrange idée des piquets, dit le roi. Les piquets ne s’assoient pas. Si nous quittons la table pour passer aux divans, danseras-tu pour nous?”

Elle n’a pas répondu. Tout de même les trois convives se sont levés et déplacés. La princesse et le consul se sont assis sur un divan. Le roi, qui s’est rapproché un peu de la jeune fille, restait debout.

“Ne refuse pas tout, dit-il. Ne refuse pas de venir près de moi, ne refuse pas de danser pour moi. Tu es ma fille parce que tu es aimée comme une fille est aimée. Danse pour celui qui t’aime. Puisque tu aimes danser, danse pour qui tu veux. Pour moi, ou pour toi-même, ou pour tous, ou pour personne. Aie la bonté de le faire, même si tu ne sais pas pour qui.”

Soudain la jeune fille n’a plus refusé. N’a plus hésité. Elle s’est levée et s’est élancée, tandis que le roi s’est assis sur le divan qu’elle quittait.

Elle dessinait des courbes, s’arrêtait, se renversait, s’immobilisait à nouveau, se penchait, se redressait.

Le consul et le roi regardaient ses mouvements et ses pauses. La princesse regardait les hommes qui regardaient sa fille. Qui la regardaient comme une nouvelle venue. Elle n’était plus une petite fille qui jouerait, pendant une fête d’enfants, à se farder les joues et à se déguiser, son corps avait soudain plus d’ampleur, pour attirer le regard et l’imagination.

Quand elle s’est un moment tenue dans une immobilité de statue, le roi en a profité pour lui dire: “Tes ondulations sont à elles seules de la musique. Personne ne regrette l’absence de musiciens.” Et la princesse a dit: “Ce n’était pas la danse de David, mais quand même tu étais magnifique. J’étais autrefois peu exaltée par le spectacle de la danse, mais quand je vois ma fille danser, je suis admirative et la crois capable de tout.”

Salomé a étiré une jambe et s’est remise à danser.

Par moments elle écartait les bras et les jambes, de profil, comme si elle voulait alors être large pour elle-même, en même temps qu’étroite aux yeux des autres. A d’autres moments elle s’élargissait sans le cacher, et puis redevenait fine, tantôt semblant volume en expansion, tantôt se rassemblant sur elle-même dans une position solide.

Quand elle a cessé de danser, elle est restée un moment immobile, pensive.

“La plupart des gaspillages n’ont aucun charme, mais les gestes gratuits du déroulement de ta danse me ravissent, lui dit le roi. Tes gestes ne transportaient rien, ne fabriquaient rien. La danse vit pour vivre, sans mémoire et sans projet, et tu t’élançais pour t’élaner. J’ai reçu le gaspillage de ton corps comme une offrande.”

Il s’est levé un moment, mais comme il y avait assez de place sur le divan pour elle et lui, ils se sont assis côte à côte.

“Remarquable danseuse, dit le consul. Jeune danseuse belle et déjà grande, et dont je ne connais même pas le nom.

— Elle recevait à sa naissance le beau nom de Bérénice, mais depuis quelques mois elle veut décider elle-même de tout, dit la princesse. Elle a désiré changer, elle préfère Salomé, nous l’appelons Salomé.

— Merci à tous les trois, dit le consul. Merci pour ce repas. Merci pour cette danse.

— Prolongeons un peu cette soirée, dit le roi. Si vous voulez, nous ne serons dérangés par personne. Je peux annuler son apparition. Je parle du prisonnier furieux. Il peut venir quand vous ne serez plus ici ou même ne venir jamais. Il restera ainsi un absent qui n’aura gâché aucun de nos moments.

— En effet, les repas ordinaires ont aussi leur charme, dit le consul.

— Que voulez-vous dire? a demandé la princesse.

— Un simple repas sans la question de choisir pour un prisonnier la vie ou la mort.

— Oublions-le, dit le roi.

— Libérez-le, dit le consul.

— Le libérer! Je n’accorde donc jamais assez! dit le roi. Je devrais d’emblée céder sur toute la ligne!

— Il ne doit jamais être libre! Ce serait insensé! dit la princesse. Je serais la première femme sur laquelle il bondirait!

— Il fait en prison plus de bruit qu’en liberté, et c’est à cause de vous qu’il est enfermé, dit le consul. Libre, sa colère tombera. Il cessera de... il cessera de vous...

— Vous l’avez déjà dit, mais je n’y crois pas, dit-elle.

— Il cessera de vous en vouloir et de croire qu’il doit lancer contre vous ses recrues.

— La patience! Aujourd’hui c’est tout ce que les hommes trouvent à faire! Me conseiller la patience! Heureusement j’ai une fille. Heureusement Salomé existe. Salomé, tu es beaucoup plus qu’une danseuse et tu vas me sauver. La jeunesse et le passé vont me sauver.

— Quel passé? a demandé le roi.

— Les femmes d’autrefois. Qui connaît ici les histoires de Rahab, de Judith, d’Esther? Qui connaît l’histoire de leur courage?

— Judith, est-ce la reine qui a décapité un roi? dit le consul.

— Décapité un roi! dit le roi, portant la main sur sa gorge, comme si elle était menacée.

— Non, elle n'était pas reine, mais elle a osé ce que souvent un homme, roi ou simple soldat, solitaire ou membre d'un groupe, n'a pas osé, et par l'audace de cette femme un pays tout entier a été sauvé.

— Couper une tête, dit le consul. Non, vous avez envie plutôt d'être une bonne mère, et ne ferez pas de votre fille un bourreau. Que tenez-vous à lui confier? Certainement vous avez d'autres désirs que celui de lui transmettre une hache.

— N'écoutons pas, ma fille, l'étranger pour qui nous ne sommes rien. Si ta mère a besoin d'une Judith, auras-tu la force de faire ce qu'il faut?

— De préférence je serais actrice, dit Salomé. Volontiers je me contenterais de jouer la scène ou seulement même d'en parler.

— Tu feras beaucoup plus que jouer, dit la princesse. Tu seras capable de choisir et d'oser, et tu seras assez forte pour que ta mère survive. Tu devras choisir et tu choisiras bien.

— Réfléchis avant de me jeter dans une telle réalité, dit Salomé.

— Tu ne refuseras pas de te servir d'un couteau ou d'un complice, dit la princesse.

— Réfléchis, mère, et tu auras peut-être d'autres réalités à me proposer.

— A une danseuse il faut donner d'autres idées" dit le consul.

Il s'est lancé dans des considérations un peu confuses sur la danse, les idées, l'innocence, et le roi l'encourageait à développer. La spontanéité ne suffit pas, la danse est de l'architecture en mouvement: de quelles idées a besoin la série des actes d'un danseur, pour passer de l'improvisation à la construction? Etonnée devant tout ce qu'il y avait dans la danse et en elle-même... matière, mouvements, philosophie... Salomé posait quelques questions.

La princesse n'a rien dit à ce sujet ni à d'autres dont ils ont aussi discuté.

Soudain elle s'est adressée à Salomé en lui disant: "Je peux te demander quelque chose de moins difficile, pour me protéger. Pars avec moi. Allons à Rome. A Rome, loin de l'imprécateur dangereux, je serais en sécurité.

— Tu ne feras pas ça, tu ne me quitteras pas, dit le roi.

— Je devrais. Nous partirions toutes les deux, et toi tu resterais ici, pour ne pas abandonner ton royaume, dit-elle.

— Tu n'es pas sérieuse, dit-il.

— En effet, cette idée qui vient de me passer par la tête n'est pas encore sérieuse.

— Salomé, toi aussi tu menacerais de me quitter?" a-t-il demandé.

Elle n'a pas répondu.

"Ta mère plaisante, et tu n'y penses pas toi non plus, dit-il.

— Quand je partirai à Rome, ce ne sera pas contre toi" dit Salomé.

Il y a eu du bruit. Trois personnes sont entrées. C'était le prisonnier qui arrivait. Le prisonnier aux coudes écartés par les deux gardiens, chacun d'eux le tenant par l'un de ses bras. Son visage était pâle et ses mains presque blanches.

"Que fais-je-ici? dit-il. Je serais libre, je donnerais des coups de pieds dans votre vaisselle, dans vos étoffes, dans vos cuivres, et même je voudrais voir s'écrouler sur vous les plafonds et le toit.

— Voilà l'homme au sujet duquel vous avez tant des scrupules, dit la princesse.

— Nous allons te lâcher et tu seras sage et ne casseras rien du tout, dit le roi. N'es-tu pas une sorte de messenger? Les messagers ne viennent pas pour casser, que je sache.

— Pourquoi suis-je amené devant vous? dit Jean. Je ne partage rien avec vous, je n'attends rien de vous. Je préférerais me noyer que d'avoir à vous fréquenter.

— Lâchez-le, mais surveillez-le, dit le roi aux gardiens.

Les gardiens l'ont lâché mais continuaient de l'entourer.

— Pas la peine de le surveiller de si près; dit le roi.

— Qu'on lui donne un siège, puisque tous les honneurs lui sont dus, semble-t-il" dit la princesse.

Un serviteur est venu placer un siège derrière lui, mais Jean est resté debout. Les gardiens se sont écartés, et l'un d'eux est même aller s'asseoir sur un siège le long d'un mur.

"Ne le surveillez tout de même pas de trop loin, dit le roi.

— Ma geôle est infecte, et pourtant c'est ici, dans le palais des corrompus, que se trouve le plus de saleté, dit Jean. Les parfums, les maquillages et le luxe sont impuissants à cacher la dépravation.

— Tu as tort de t'en prendre à moi, dit le roi. Je pourrais empêcher qu'on t'élimine.

— Tu ne peux rien contre moi. Tes jours sont comptés. Tu es le roi de l'éphémère. Moi, mon Roi triomphe de la mort et je me soumetts à lui seul.

— Je fais partie des simples mortels: tu m'apprends quelque chose, dit le roi, moqueur. Toi, quel genre d'homme es-tu?

— Je serais peu de chose si je n'avais la plus belle des missions. Je suis l'avant-coureur de celui qui est la Vérité, la Justice et la Victoire de la Vie. Il passera de la souffrance au triomphe et sera le Roi des Rois. Ton palais sera depuis longtemps en ruines, quand partout dans le monde des bâtiments auront été érigés pour accueillir les assemblées ferventes, les assemblées qui régulièrement se réuniront pour l'honorer.

— Et bien sûr le Roi des Rois règnera mille ans, dit le roi, moqueur.

— Tu l'as dit! De ta bouche a jailli la vérité dont tu ne veux pas. Le premier règne de Jésus durera mille ans. Ensuite il devra combattre Satan qui aura réussi à s'enfuir de l'enfer. Une fois Satan vaincu, ou redevenu l'ange qu'il était autrefois, le règne de Jésus sera sans fin.

— Combien d'anges seront bons, comme celui qui a sauvé Isaac, et combien feront encore le mal? a demandé Salomé.

— Je n'ai plus besoin d'un ange qui me protège, dit Jean. Je vivrai toujours. Mon Seigneur a fait de moi un être immortel.

— Que font les anges, depuis qu'ils sont oisifs? a demandé Salomé.

— Ce n'est pas le moment, dit la princesse.

— Il peut beaucoup nous révéler, laisse-moi l'interroger.

— Ce n'est pas le moment de penser aux anges, Salomé. Tu parles trop, alors que ce n'est pas toi qui dois d'urgence te défendre.

— Dis-moi, prophète, a demandé Salomé, toi qui es l'ami de Dieu, et des anges, et des sauvés, décris-moi les éternelles saveurs du paradis.

— Vraiment tu t'appelles Salomé? Tu oses porter ce nom, celui d'une sainte femme, dit Jean.

— Quand j'ai entendu parler d'elle et de son nom, j'ai d'emblée voulu pour moi le même, et je me le suis donné sans que cela ne nuise à personne.

— Comme ta mère, tu salis tout ce que tu touches.

— Non. Le monde et le temps sont assez grands pour accueillir deux Salomé, je ne bouscule pas l'autre et la salis encore moins. Pourquoi la Salomé que tu as aimée n'aurait-elle pas une sœur, une amie, n'aurait-elle pas une émule, une élève, une égale?

— Elle ne t'a pas connue.

— N'y aura-t-il jamais qu'une seule sainte Salomé? Une inconnue n'a-t-elle aucune chance de devenir la seconde? Et pourquoi ne serait-ce pas moi? Es-tu impatient, quand il est question d'un bel avenir, de le rendre impossible? Je prierai Dieu et lui demanderai de me sanctifier.

— C'est Dieu qui appelle et propose. Tu ne seras pas sainte si Dieu ne le veut pas, dit Jean.

— D'où te vient cette nouvelle vocation? a demandé la princesse. Tout à l'heure tu te voyais amoureuse à Rome et te voilà sainte à présent.

— Mon désir est intact et je suis prête à beaucoup recevoir. Un amoureux, Rome, Dieu: les refuser serait les insulter, en même temps que je réduirais à presque rien ma propre vie.

— C'est seulement à ceux qui lui plaisent que Dieu donne beaucoup, dit Jean. Que fais-tu pour lui plaire?

— Mon amoureux et moi, nous formerons un couple saint dans une partie sainte de Rome, et Dieu nous bénira.

— Les saints sont exceptionnels et solitaires, dit la princesse.

— Nous nous aimerons à distance et formerons à distance un couple béni.

— Séparée de lui, tu serais comme une veuve, dit le roi. Tu es encore vierge et déjà tu te vois veuve. Tu ne voudrais donc pas d'un long mariage avec ton amoureux?"

Elle n'a pas répondu. Elle a fait quelques pas, en rond, en s'approchant un moment de Jean, mais ensuite lui a parlé sans venir près de lui.

Dis-moi, comment ferai-je, solitaire ou mariée, pour que ton Seigneur soit aussi le mien?

— Il faut croire, espérer, partager, dit-il. Une fille sans principes et sans ces bons penchants jamais ne serait sur les mêmes voies que le Seigneur.

— Ça me convient tout-à-fait. Je n'ai pas la moindre intention de mener une vie sans principes et sans bons penchants. J'aime donner.

— De temps en temps elle nous vole des choses qu'elle distribue, dit le roi. En général de petites choses, mais tout de même.

— Dieu a pardonné bien plus que de petits larcins, surtout à des enfants, dit Jean. Tu dois progresser cependant. Dieu sera sévère envers la fille qui n'aura pas réussi à faire d'elle-même une femme honnête et humble.

— Je suis capable de me faire toute petite, dit Salomé. Un jour un cheval indompté barrait un chemin creux. Personne n’osait passer près de lui, et encore moins le pousser. Deux ou trois hommes parlaient de l’écarter, ils en parlaient sans le toucher. Moi, me faisant toute petite, j’ai pu me faufiler entre ses jambes.

— C’était de la folie, dit le roi, le grand animal aurait pu te blesser ou te tuer.

— Tu n’es encore qu’une petite vantarde, dit Jean. Apprends à ne plus jamais te vanter de rien. Donne discrètement, et quand tu as été courageuse, ne le raconte pas. Si tu accomplis une bonne action en espérant une récompense ou des éloges, elle n’est plus une bonne action.

— Si je comprends bien, il faut à la fois espérer et ne pas espérer, dit-elle. Croire et ne rien demander, croire sans rien attendre.

— Le principal est l’amour, dit Jean. Es-tu capable d’aimer, Salomé? Toi qui rêves d’être une sainte. On ne devient pas sainte sans aimer.”

Avant qu’elle ait pu répondre, sa mère l’a fait à sa place: “Elle a aimé déjà. Au moins par intermittences. Je pense qu’elle a déjà par intermittences aimé ses parents.

— Es-tu capable d’amour souffrant? a demandé Jean à Salomé.

— Aimer, oui, je veux aimer, mais l’amour et la souffrance doivent-ils aller de pair? Pourquoi faut-il souffrir?

— Parce que la souffrance des uns porte secours aux autres. Parce qu’au bout de la souffrance il y a une découverte. Et surtout par amour et piété, pour imiter et remercier notre Seigneur. Son amour pour nous est sans limite, il souffrira sans limite pour nous sauver.

— Quelle découverte m’attend de l’autre côté de la souffrance? a demandé Salomé.

— La souffrance de chacun de nous a sa destination mystérieuse et j’ignore sur quoi débouchera la tienne.

— Pourvu qu’elle aboutisse à la sainteté! dit Salomé.

— La souffrance descend sur nous comme l’Esprit Saint. Aux uns la souffrance apporte quelque chose, aux autres rien, comme l’Esprit Saint sauve les uns et ne peut rien pour les autres.

— Est-il déjà descendu sur moi?

— Dieu est juste et n’abandonne personne. Tu as reçu son Amour et son Esprit.

— Tu es sûr? Je n’ai rien senti. Peut-être ne m’a-t-il pas appelée. Mais pourquoi voudrait-il me négliger et me décourager plutôt que de venir vers moi?

— Satan, qui se tient encore près de toi, t’empêche d’accueillir l’Esprit Saint.

— Je n’ai pas senti non plus la présence de Satan.

— C’est sa force. Il opère sans même montrer qu’il est là pour le faire.

— Le Seigneur qui terrasse ou transforme, pourquoi veut-il attendre mille ans avant de terrasser ou transformer Satan?

— Chacun de nous, à chaque génération, doit avoir le temps de montrer sa nature, bonne ou mauvaise, résistant ou non aux tentations de Satan. Sans cette épreuve, comment pourrions-nous être jugés?

— J’ai confiance, dit Salomé. Je sais qu’avec ma petite lumière je suis du bon côté. J’ai parfois une lumière au fond des yeux, n’est-ce pas un début de sainteté?

— Tu te prends comme autrefois pour un chat, dit sa mère. Quand tu étais petite, tu croyais qu’il y avait de la lumière au fond des yeux des chats.

— La lumière vient du soleil et non de tes yeux, dit le roi.

— Tu te trompes ou tu mens, dit Jean à Salomé. Tu méconnaiss tes ancêtres et le mal qu’ils t’ont transmis. Les lumières sont encore à venir. A cause de tes ancêtres, tu es née avec une âme pleine de ténèbres et tu es encore très égarée.

— Dieu me pardonnera mes ancêtres, dit-elle.

— Ne seront pardonnés que ceux qui vivent dans la crainte de Dieu. Tu ne verras clair que quand tu craindras Dieu.

— J’aimerais bien n’avoir peur que de Dieu” dit la princesse. Jean ne l’a pas entendue, ou ne désirait pas lui répondre.

“Jean, j’aimerais comprendre, dit Salomé. Si je dois être guidée, je ne comprends pas pourquoi aucune voix ne vient me parler.

— Dieu ne vient guider que ceux qui le méritent, dit Jean.

— Qu’ai-je fait pour mériter qu’il ne me parle pas?

— Si tu veux sortir des ténèbres, écarte-toi de ta mère et surtout ne lui ressemble pas. Aucune sainte parole n’est attirée par une assemblée corrompue et ne vient l’éclairer.”

Soudain la princesse a déclaré: “Lemec a engendré Noé. Noé a engendré Sem, Cham et Japhet.

— Que font ces personnages dans ta bouche? a demandé Jean.

— Amram et Yokèbed ont engendré Aaron, Moïse et Miryam, dit-elle.

— Ces noms font partie du Livre Saint et ton énumération les profane, dit Jean.

— De quoi ma bouche est-elle coupable? Veux-tu d’autres noms d’enfants, d’autres noms de parents? Rahab a engendré Booz, Booz a engendré Jobed. Galaad a engendré Jephté. Jephté a engendré une fille. Tu vois, je peux moi aussi nommer des ancêtres, et sans la moindre malveillance. Toi, tu récites des généalogies fantaisistes avec désinvolture, et tu t’en sers pour terroriser des innocents.

— Tu as eu de coupables désirs incestueux, dit Jean.

— Prophète, j’ai quelque chose à te demander, dit le consul. Vous autres, prophètes, vous êtes trop prévisibles. Nous savions que tu allais te fâcher. Nous savons aussi que maudire, condamner, décrire avec plus ou moins de complaisance des malheurs personnels ou collectifs, n’est qu’une des étapes de la mission d’un prophète. Il veut partager aussi des visions grandioses. Ou même il stimule une armée tout entière et conquiert un territoire. Tes prédécesseurs ont attribué un pays à des exilés qui n’en avaient pas. Toi et tes amis, vous lancez un message qu’aucune frontière ne doit arrêter. Il s’adresse aux auditeurs de toutes nations et de toutes croyances. La bonne nouvelle est pour tous. Arrivons- y. Au lieu de fouiller dans les secrets d’une femme, au lieu de chercher les petites ou grandes fautes au sein de telle ou telle famille, parle-nous de tous ces pays bientôt sauvés.

— Tous toujours et partout seront comblés! L'épanouissement universel! Rien que ça! Quel charlatan! dit le roi. Pour impressionner et attirer, il ne recule devant aucun moyen. Il parle comme si l'absolu, le divin, la perfection éternelle étaient en sa possession, et de plus il aurait très prochainement le pouvoir et la bonté de nous en faire jouir. Dieu pour tous, et la résurrection pour tous, grâce à lui!

— Pas grâce à moi, non. Grâce à mon Seigneur, dit Jean.

— Pourquoi l'appelles-tu tantôt mon Seigneur et tantôt mon Roi? lui a demandé Salomé.

— Jésus est mon Seigneur et n'est pas encore roi. D'abord il doit prêcher, être incompris, souffrir, mourir. Longtemps presque chaque soir il se couchera incompris. Première et légère souffrance avant de subir bien pire, avant de subir les plus cruelles. Être abandonné, être détruit. Ses amis l'abandonneront et ses ennemis le détruiront. L'injustice et la férocité iront jusqu'à l'atroce persécution. Il se trouvera des hommes pour vouloir son supplice et l'obtenir, et les exécutants ne manqueront pas pour y procéder.

— Mais un ange viendra les mettre en déroute avant qu'ils aient frappé, dit Salomé.

— Non, rien ne lui sera épargné. Pas un moment ni un degré de son épreuve ne sera supprimé ou ménagé. Il accomplira sa mission sans faiblir et sans appeler personne au secours. Notre Seigneur Supplicié Sauveur nous aime sans limite et souffrira pour nous sans limite.

— Pourquoi tant de détresse? N'y a-t-il nulle part dans l'univers de puissance bienveillante? a demandé Salomé.

— Tu l'affirmes imprudemment, dit Jean. Tu ne sais rien ou presque rien. Tu connaîtras peu de choses tant que ne sera pas venu le jour de la Révélation.

— En attendant pouvons-nous espérer tout au plus quelques ponctuelles et précieuses bienveillances?

— Essaie au moins d'être toi-même l'une d'elles, dit Jean. Ne refuse pas d'essayer. Ce que ton amour peut donner, même si c'est peu, est indispensable. Si nous cessions d'essayer d'aimer, le monde serait un désolant désert.

— Prophète, parle-nous des moments de détente et de tendresse de ton seigneur, dit le consul. Que dit-il quand il se penche avec tendresse sur les enfants, les jeux, les fleurs, les fraises, les parfums?

— Les fraises? dit Jean, comme s'il n'en avait jamais vu ou préférerait les éviter.

— Jean, tu m'as mis Dieu dans l'esprit comme on met l'eau à la bouche, dit Salomé.

— Vous êtes frivoles, dit Jean. Au lieu de l'adorer, vous parlez de Dieu comme d'une saveur ou comme d'une boisson.

— S'il est la saveur éternelle, lui attribuer cette qualité en même temps que toutes les autres, ce n'est pas l'offenser, dit-elle.

— Jean, ne sois pas sévère avec ma fille, dit le roi. Elle aime danser, et volontiers dansera devant toi si tu veux. Peut-être même la danse du roi David. Toi tu aimes parler, et certainement tu es un excellent conteur. Qui ne connaît pas que des histoires sinistres. Imagine que tu as une fille, et que tu l'aimes. Que lui raconterais-tu?

— Ma mission n'est pas de divertir des gens qui ne pensent qu'à leur plaisir, dit Jean. Que sont le luxe et la beauté, les fêtes et les rires, si votre âme souffre et se sait condamnée?

— Qui sera condamné? Pour quelle faute? Et condamné à quoi? a demandé la princesse.

— Votre fille n'est plus une enfant, dit Jean. Peut-être n'est-elle pas encore damnable, mais quel avenir lui préparez-vous? Elle passera des jeux insipides et des fêtes médiocres au scepticisme et au laisser-aller. Bientôt elle n'aura plus aucune raison de résister aux vices qui voudront l'ensorceler.

— Quels vices? Où ça? Ne l'écoute pas, Salomé, dit le roi. Dis-lui que jamais nous ne t'avons poussée à mal agir. Où sont les parents qu'il n'accuserait pas d'être pervers?

— Dans vos âmes il y a les vols, les meurtres, la débauche, rien n'y manque pour mériter l'enfer, dit Jean.

— C'est cela que tu cherches et trouves dans mon âme et dans celle de ma fille? dit la princesse.

— Oui, voyant ce qui vous entoure, je vois ce qui est en vous. Le mal qui vous entoure est sorti de vos pensées. Vos descendants ne penseront pas mieux, n'agiront pas mieux, et les châtiments sont inévitables. Parce que ce monde où les ignominies partout se répandent lui répugne, Dieu va devoir frapper. Seules quelques générations se succéderont encore, avant que le monde déjà finisse. Dieu ne sera pas tolérant longtemps. La chaleur de sa colère fera bouillir les océans. La lune et les fleuves se transformeront en coulées de sang. Le déluge, le feu et le sang se répandront ensemble. L'eau aura perdu la qualité d'éteindre. Les prairies fertiles ne seront pas moins en flammes que les déserts, les oiseaux pas moins en flammes que les arbres. Les palais et les temples ne seront plus que des braises. Ni le sommet d'une montagne ni le fond d'une grotte ne seront des refuges. A la légitime fureur de Dieu personne n'échappera."

Cette déclaration a été suivie d'un silence. Pas très long. Salomé a demandé: "Les animaux seront-ils pris dans cette fournaise eux aussi? Pour être punis de quels péchés?"

— Seuls les serpents sont des démons que de grandes souffrances puniront, dit Jean. Un miracle bienveillant rendra les autres animaux insensibles.

— Je prierai pour que surviennent des miracles, dit Salomé, et d'avance, avec des statuettes, je les remercierai d'exister.

— Quelles statuettes? dit le roi. Ne te remets pas à voler.

— Des ex-voto à déposer dans ma chambre ainsi qu'au bord de quelques chemins.

— Pour remercier de quoi? dit la princesse. De la multiplication des malheurs? Que t'apporte cet homme dont le principal amour est l'amour du désastre?

— Aujourd'hui nous n'arriverons à rien avec lui. Remettez-le dans son trou, dit le roi aux gardiens.

— Comment pouvez-vous laisser en vie celui qui veut que le monde finisse et finisse dans les pires souffrances? dit la princesse.

— Ne lui faites aucun mal" dit Salomé.

Les gardiens s'étaient rapprochés de Jean, mais voyant que le dialogue avec lui continuait, ont seulement posé les mains sur lui.

“Ne rejetez pas celui qui pourrait faire de nous des saints, dit Salomé. Nous y perdrons tellement.

— Que feront quelques saints au milieu d'un monde à feu et à sang? Comment peux-tu être attirée, Salomé, par quelqu'un qui veut que tout finisse par un déferlement de monstruosité?

— Ce qui d'abord semblera la fin de tout ce qui respire ensuite éblouira, dit Jean. Ces quelques jours de monstruosité se révéleront comme le plus beau des événements, puisqu'après elles, commencera l'infini bonheur des meilleurs d'entre nous. Les ressuscités seront triés. Dieu saura où placer les-uns et les autres, les sauvés modestes et les saints admirables, les damnés médiocres et les damnés horribles. Il n'y aura plus d'erreurs ni d'impostures, chacun sera à sa juste place, ce qui jamais encore n'est arrivé. Mon espérance sera comblée, et pas seulement la mienne. Tous ceux qui auront cru, espéré, montré l'exemple, se réuniront, et ce sera la première réunion d'une telle splendeur.

— Au milieu de tout ça ma petite lumière aura sa place, dit Salomé. Ma lumière, bien que toute petite, est à l'image de celle de Dieu, et ces deux lumières sont faites pour s'appeler et s'aimer, et Dieu me rendra sanctifiable.

— Qu'est-ce que tu veux dire? lui a demandé sa mère.

— Dieu rayonnera vers moi et je rayonnerai vers lui.

— Calme-toi, Salomé, sinon cette conversation finira par te rendre un peu folle, dit le roi. Il y a ici quelqu'un qui te trouble, et tu l'as trop écouté.

— Rendre un peu fou n'est pas assassiner, dit le consul.

— Emmenez cet oiseau de malheur, dit le roi aux gardiens.

— Non, non, attendez. Jean, réponds à une autre question, dit Salomé.

— Ne t'approche pas de lui, arrête, lui dit le roi.

— J'ai perdu quelque chose que lui seul peut me rendre, dit-elle.

— Qu'as-tu déjà perdu qui comptait? Tu es trop jeune pour avoir déjà l'expérience d'une perte importante, dit la princesse.

— Je ne veux parler qu'à lui de ce qui me manque. Vous vous moqueriez de moi.

— Ne fais jamais de confiance à des charlatans, ce serait leur donner un moyen de plus de te manipuler, dit le roi.

— Lui seul a la solution, dit Salomé.

— La solution de quoi? a demandé le roi.

— Je ne sais plus. Vous m'embrouillez l'esprit, je voyais quelque chose mais mon inspiration s'est envolée.”

Les deux gardiens tenaient Jean par les bras, mais ne l'emmenaient pas. Rien dans son attitude ne montrait qu'il ne serait pas assez docile pour d'un moment à l'autre s'éloigner de ses interlocuteurs sans y être forcé.

“Je veux lui parler parce que je veux beaucoup plus” dit Salomé.

Elle s'approchait de Jean.

“Je t’interdis de l’approcher” dit le roi.

Elle était assez près déjà de Jean quand elle s’est arrêtée.

“Une vie agréable, c’est bien, mais je veux beaucoup plus, dit-elle. Entre l’amour fou du croyant et les fraises de l’athée, je préfère l’amour fou.”

Elle s’est tue et de même les autres sont restés muets un moment. Ensuite elle a dit: “Jean, tu dois m’en dire plus. Dis-moi comment il faut faire pour adorer.”

Après ce mot, il y a eu un silence à nouveau. Que la princesse a interrompu en disant au roi: “Dis-quelque chose.”

— Salomé, tu es fatiguée, dit le roi. Tu es trop fatiguée ce soir pour adorer. Pour quoi que ce soit, tu es trop fatiguée.

— Laissez-la m’écouter, dit Jean. Tenir les enfants loin de l’essentiel est une faute grave.

— Je veux aimer Dieu follement, dit Salomé. Je veux être aimée de lui follement.”

De nouveau le roi cherchait quelque chose à lui dire, et presque aussitôt lui disait: “Va dans ta chambre, va te reposer.”

— Tu me traites comme si j’étais ta prisonnière moi aussi.

— Ta chambre, ta belle chambre d’été, n’est pas une prison.

— Tu me feras surveiller, de peur que je m’échappe.

— Ce n’est arrivé qu’une seule fois, quand tu voulais fuguer.

— Aucun veilleur de nuit ne m’empêchera de sortir, et le jour, je serai plus libre encore.

— Ne nous menace de rien, dit le roi. Pour le moment tes pensées sont confuses mais ton amour pour ta mère l’emportera. Et dès que tu seras capable de voyager, je t’offrirai un séjour à Rome. Dans l’état où tu es, ce n’est pas le moment. Tu ne ferais pas un voyage instructif ou divertissant, tu ne vivrais que du désarroi prolongé.”

Les deux gardiens semblaient l’un hésitant, l’autre impatient.

D’un geste, le roi a insisté pour que Jean soit emmené.

“Jean, ne pars pas, et pardonne ma mère, si elle n’est pas tout-à-fait innocente, dit Salomé.

— Dieu seul peut pardonner, dit Jean.

— Jean, tu reviendras. Oublie ma mère ou obtiens son pardon. Tu reviendras pour moi et aussi avec pour ma mère la bonne nouvelle de son pardon.

— Ne dis pas à Dieu ce qu’il doit faire et ce qu’il doit pardonner. dit Jean. Ne prétends pas juger toi-même ce que Dieu jugera. Te mettre de cette manière à sa place est une insolence et même un blasphème.

— Qu’est-ce qu’un blasphème? a demandé Salomé.

— C’est injurier Dieu, dit la princesse. Encore une accusation absurde. As-tu entendu tes parents parler mal de Dieu? Et toi-même jamais tu ne l’as fait non plus.

Les gardiens tenaient Jean et plus ou moins le tiraient, il résistait sans peine à leurs efforts modérés, et c’est lentement qu’il s’éloignait.

“Ne reviens pas si c’est pour nous maudire encore, lui a crié le roi.

— Qui se sentira sauvé si sa mère ne l’est pas? dit Salomé

— Un prophète qui veut la douleur d'une mère est un faux prophète" dit le roi.

Le soir se faisait plus sombre et des serviteurs allumaient des torches.

Salomé s'est retirée.

Avant de s'en aller, le consul a donné son nouvel avis, au sujet de Jean. Il recommandait au roi de prolonger la détention du prophète. Le libérer tout de suite serait une erreur. Quelques esprits devaient encore changer. Il dit aussi: "Déplacez-le. Enfermez-le plus loin, si la distance d'un exil peut rassurer la princesse. Offrez-lui cet éloignement. Un cadeau qui la rassure serait un beau cadeau.

— Je le veux absent pour toujours, dit la princesse. Je le veux absent sans retour."

Il faisait très sombre dehors quand le consul est parti.

La princesse et le roi se sont retrouvés en tête-à-tête.

"A quoi penses-tu? dit-elle.

— A rien, presque rien, un détail.

— Dis-le moi quand même.

— Tu as commis une petite maladresse, tu nous as donné du homard.

— Notre invité n'était ni juif ni Syrien, notre repas ne comportait pour lui rien d'impur.

— A Rome, le homard nourrit un esclave, éventuellement. Les maîtres n'en mangent pas.

— Mais c'est en effet sans importance, dit-elle. Pense à Judith. Ai-je assez parlé d'elle?

— A qui? A Salomé? Laisse-là tranquille avec ces vieilles histoires, elle est trop jeune pour s'y intéresser, dit-il.

— De bons exemples anciens restent de bons exemples.

— Combien de fois veux-tu les raconter?

— C'est à toi que j'en parle. Quelqu'un doit trancher. Comment peux-tu laisser en vie un homme dont le monde entier pourrait être la victime? Et tu n'auras même pas à toucher un couteau. Il suffira de donner un ordre.

— Tu exagères l'importance de cette affaire, dit le roi.

— Pour moi, pour Salomé, pour la terre entière, tu dois décider. Ou ne sommes-nous pas des enjeux suffisants? Il nous a presque pris Salomé. Il nous la prendra, si tu n'agis pas.

— Voyons ça demain, dit-il. Il y a trop de choses dans ma tête ce soir. Je me sens même envahi."

Il a vu que dans l'une des deux cruches sur la table il restait un peu de vin, qu'il a versé dans sa coupe.

II

Le consul est dans son jardin avec un ami de passage. Il se souvient d'un poème qui avait pour titre *Jours heureux à Mantoue*. D'un auteur dont il oublie le nom. Un imitateur de Virgile. Depuis trop longtemps il n'a plus lu de poésie ni assisté à une pièce de théâtre.

A retrouver le nom de ce poète, non, son ami ne peut l'aider.

Ils parlent de Tarquinia, de Rome, de la vie d'artiste. Cet ami est sculpteur. Il est né à Tarquinia et de temps en temps y retourne. Il vit et travaille à Rome.

Ils sont interrompus par un garçon qui présente au consul une corbeille de fruits. Le consul la regarde un instant, puis la dépose sur le muret bordant une partie du jardin.

"Vous n'avez pas vu le message" dit le garçon.

Un message a été glissé sous les fruits. Le consul le prend et lit les mots: "J'ai obtenu la tête de l'imprécateur."

"Est-ce la lettre d'une amoureuse? demande l'ami. Ou simplement un remerciement pour un service rendu? Ou quelque chose de problématique?"

— C'est sans amour et sans mystère, répond-il. Je sais qui a fait quoi."

Ce n'est pas tout-à-fait vrai. Quelle femme et quel homme sont à l'origine de quoi? La princesse a réussi à s'offrir à elle-même la mort d'un homme. Le roi est coupable d'avoir cédé. L'accusé probablement s'est mal défendu. Et la petite danseuse? La nouvelle génération est-elle complice déjà de ses parents? Comment demain parlerons-nous d'eux? Leurs déclarations et leurs actes, qui les racontera, et comment, plus tard?

Tour à tour au soleil et à l'ombre, le garçon qui vient d'apporter la nouvelle s'en va le long d'une rangée d'oliviers, et puis peu à peu disparaît sur l'un des chemins qui s'éloignent de la villa.

DOCUMENTI



SONIA SCHOONEJANS

DANSE ET LITTÉRATURE

Ce texte fait partie d'un cycle de conférences sur 'La Danse confrontée aux autres arts,' donné au Théâtre de la Ville de Paris durant la saison artistique 2012/2013. Il s'agissait d'étudier l'art chorégraphique en le confrontant à la musique, aux arts plastiques, au cinéma et à la littérature pour mieux saisir la spécificité de la danse ainsi que la variété des ses collaborations possibles.

Se pencher sur les rapports entre la danse et la littérature, c'est se confronter à l'éternel dilemme entre le dire et le faire, entre le mot qui permet la communication, et le geste qui favorise la communion. Et si de nombreux points sont communs aux deux formes d'art — recherche de la forme, de la construction, du rythme, ainsi que le vocabulaire, écriture chorégraphique, alphabet des pas, grammaire du ballet, syntaxe de la danse moderne —, les différences restent notables. Si l'écrivain accomplit un travail solitaire sans beaucoup de contraintes et construit un monde dont il élabore lui-même les règles, le chorégraphe, lui, dirige une équipe, ce qui d'emblée le confronte à la réalité, que ce soit le corps des danseurs ou les conditions techniques du spectacle.

Que la danse ait de tout temps pénétré l'imaginaire de ceux qui font profession d'écrire, qu'elle ait intrigué de nombreux écrivains, il suffit pour s'en convaincre, de regarder la quantité de littérature produite autour de la danse et des danseurs. Ce prestige de la danse touche surtout les poètes et plus particulièrement ceux de l'époque romantique, point d'acmé dans l'histoire du ballet. Mais, alors que les écrivains et les poètes parviennent quelquefois à évoquer la nature de la danse, pour les philosophes s'occupant d'esthétique, cela pose une véritable difficulté. Essayer de penser la danse! Il y a là presque comme une impossibilité à la "saisir" par les mots. La danse elle-même a d'ailleurs attendu longtemps avant d'élaborer sa propre "mise en écriture." Et les différentes écritures du mouvement n'en rendent compte que jusqu'à un certain point, laissant toujours un "indéfini," ne fut-ce que par la présence du corps!

D'Héraclite à Gilles Deleuze, en passant par Henri Bergson, les philosophes se sont pourtant évertués à penser le mouvement. Faut-il en conclure que le mouvement propre à la danse présente une difficulté particulière, qu'il ne soit pas possible de lui attacher de significations propres? La danse en effet n'est pas à disposition: fugace, elle épuise ce qu'elle produit en propre. On ne peut la retenir ou la relire, comme on peut le faire d'un tableau ou d'un livre. Comme nous rappelle le chorégraphe américain Merce Cunningham: "Il faut l'amour de la danse pour tenir bon. Elle ne donne rien en retour,

pas de manuscrits à consulter plus tard, pas de peintures à accrocher sur les murs des musées, pas de poèmes à imprimer et à vendre, rien que cet instant unique et fugitif où l'on se sent vivant. La danse n'est pas faite pour les âmes incertaines." La danse est, d'une certaine façon non reproductible. Elle n'est pas non plus "arraisonnable" au sens où elle ne se laisse pas facilement saisir par la raison. Elle ne le serait qu'au risque de perdre sa spécificité, de se dessécher. Tous les régimes d'écriture ne semblent donc pas convenir pour "dire" la danse. Pensée incarnée, elle s'échappe sans cesse.¹

A l'inverse, comment la danse peut-elle s'appropriier la littérature? Comment la littérature du corps, peut-elle s'accorder à celle des mots sans tomber dans le pléonasme? Comment éviter l'illustration tout en donnant l'impression d'avoir adapté "l'habit au corps?" Et comment éviter le déséquilibre entre geste et verbe quand des mouvements gratuits, mal appropriés ou trop nombreux perturbent l'écoute et, sous un bavardage chorégraphique, réduisent le texte à un simple bruitage? Ce que nous pouvons constater en tout cas, c'est que la littérature a presque toujours été présente dans le monde de la danse, et ceci depuis l'origine du théâtre. Souvenons-nous des grandes tragédies mimées et dansées dans l'Antiquité grecque où les auteurs dramatiques eux-mêmes semblent en avoir inventé les gestes. On prête à Eschyle par exemple les mouvements rythmés de ses chœurs.² Dans la *choreai*, cette union consubstantielle de la poésie, de la musique et de la danse, où l'égalité entre les trois arts était absolue et que l'Histoire des arts vivants en

¹ Attardons-nous un instant sur deux grandes figures qui, l'une dans la philosophie, l'autre dans la poésie, ont eu affaire avec la danse: Friedrich Nietzsche et Stéphane Mallarmé. Pour Nietzsche, la danse, c'est d'abord une métaphore de la légèreté, la légèreté d'une pensée qui s'élève face à la lourdeur: "l'alpha et l'omega de ma sagesse, c'est que tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit oiseau [...] il n'y a ni haut, ni bas! Elance-toi en tout sens, en avant, en arrière, créature légère! Chante et ne parle pas." Chanter et danser: deux moyens de se dépasser, de devenir radicalement autre, et la phrase si souvent citée: "Je ne saurais croire qu'en un dieu qui danse," est peut-être davantage qu'une métaphore. Ne serait-ce pas une incarnation, celle de Dionysos, un danseur sauvage? Dans *Ecce Homo*, son dernier livre, paru en 1888, Nietzsche raconte qu'il a écrit la première partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* avec son pied, en dansant sur le chemin qui monte de Nice vers Eze. Son ami Peter Gast confie dans une sorte de poème: "Nul plus souvent que lui ne parlait de danse." Et pourtant, il est probable que Nietzsche ne soit jamais allé voir un seul spectacle de danse. Ce n'est pas le cas de Stéphane Mallarmé. Si Nietzsche, tout en mythifiant la figure du danseur, ne fréquente pas le monde de la danse, Mallarmé, lui, est un amateur de ballets dont rend compte sa rubrique de spectacles. Que ce soit Loïe Fuller (qu'il voit à ses débuts aux Folies-Bergères en 1892) ou les danseuses de ballet classique (Rosita Mauri, Elena Cornalba), Mallarmé voit dans la danse "une écriture corporelle," un "poème dégagé de tout appareil de scribe." On se souvient de son célèbre axiome: "La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle, ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe." Dégagé de tout appareil du scribe en même temps que dégagé de sa présence charnelle, de sa lourde corporéité, c'est aussi ce qu'exprime le philosophe espagnol Ortega y Gasset quand il écrit: "Le danseur vide la danse, autant que faire se peut, de son humaine matière." Mallarmé reconnaît la limite du verbe par rapport au geste dansant. Il considère le ballet comme "la forme théâtrale de poésie par excellence," et la danse comme "la synthèse du bond et de l'arrêt." "Toute danse relie la forme qui s'envole à un plancher terrestre, et la danseuse enchaîne les bonds et les chutes." C'est exactement ce que réalise et théorise, dans les années 30, la danseuse moderne américaine Doris Humphrey à travers sa technique du *Fall/Recovery* (chute/reprise), et qui déclare: "Le mouvement est un arc entre deux morts."

² Parmi les différentes formes de représentation, il existait le dithyrambe, un genre constitué par des chœurs et des danses.

Occident a tenté plusieurs fois de retrouver, c'est évidemment la danse qui nous est la moins connue. Tout ce qu'on sait, c'est que chaque geste était codé, et cette convention permettait à chaque spectateur de connaître la signification des gestes. Il pouvait 'lire' la danse. La *Bharata Natyam*, danse sacrée du Sud de l'Inde, utilise pareillement un système sémantique lisible pour le public familier des longs poèmes épiques de la tradition indienne, le Ramayana et le Mahabharata, ces épopées fondatrices que tout Indien hindouiste est supposé connaître. Une autre tradition théâtrale parmi les plus anciennes du monde est celle du théâtre *Nô*, un drame dansé où textes et gestes sont intimement imbriqués et également codifiés. Le mouvement évoque la narration tout en déployant sa propre logique: chaque geste, chaque intonation est transcrite depuis l'origine et rigoureusement transmise de maître à élève. Une parfaite réussite poétique, musicale et chorégraphique.

En Occident, puisque c'est l'opéra qui y a pris la forme du grand drame poétique, la danse sera longtemps reléguée au rang de divertissement. Pourtant, grâce à Molière, on assistera à une tentative éphémère d'allier harmonieusement le texte (sous forme d'une comédie) à la 'Belle danse,' cet ancêtre du ballet. Mais le genre de la *Comédie-Ballet* ne survivra pas à son auteur et disparaît peu de temps après la mort de Molière, laissant la primauté à la musique et au texte de l'opéra. La danse n'y est plus qu'un prétexte à exhiber son savoir-faire sans lien avec l'action.

C'est contre cette 'dégénérescence' du ballet perdant son âme dans de simples numéros de virtuosité que lutteront des chorégraphes comme l'Italien Gasparo Angiolini et le Français Jean Georges Noverre. Tous deux cherchent à donner à leur art la même intensité dramatique que celle existant dans l'opéra ou dans la tragédie, laissant la danse seule raconter une histoire sans recourir ni au chant ni au texte déclamé. Une tentative donc de hausser, selon eux, l'art du ballet au même niveau que les autres arts et de faire entrer ainsi la danse dans les catégories aristotéliennes de *l'art comme imitation de la nature!* Noverre l'appellera *ballet d'action* et Angiolini *ballet pantomime*. Ce dernier titre trouve sa justification dans le fait que, pour rendre compréhensible une histoire racontée à travers la danse, il faut associer certains gestes à une signification précise et donc recourir à la pantomime, une discipline enseignée jusqu'à aujourd'hui dans les écoles de ballet classique comme celle de l'Opéra de Paris ou du Mariinsky.

Le ballet d'action inaugure la tradition du *ballet narratif*. La plupart des ballets du répertoire sont, en effet, l'illustration, la transposition d'un roman, d'une légende, d'un poème, où le récit constitue le socle du ballet et lui fournit sa dramaturgie. Cette tradition continue encore, particulièrement chez ceux qu'on nomme les néo-classiques ou encore les classiques contemporains.

Mais il existe de nombreuses façons pour un chorégraphe de s'inspirer de la littérature, surtout depuis que la danse a su s'affranchir de toute sujétion. Le geste n'étant plus asservi au sens du récit, le rapport au texte est devenu beaucoup plus libre. Parfois, l'intrigue devient accessoire, n'étant là que pour introduire un thème. En 1949 déjà, le chorégraphe José Limón se saisit de l'*Othello* de Shakespeare uniquement pour creuser la jalousie, thème de son ballet *La Pavane du Maure*.

Une version contemporaine de *Don Quichotte* dont la tradition chorégraphique inspirée de l'idéaliste au grand cœur, redresseur de torts et de son valet Sancho Pança, le réaliste, comporte des créations très nombreuses,³ est celle de José Montalvo, chorégraphe spécialiste du métissage des styles, où le hip hop rencontre le classique, le flamenco et la danse indienne. Comment aborde-t'il *Don Quichotte*? Pour Montalvo il ne s'agissait pas d'illustrer le roman, de restituer pas à pas son déroulement mais plutôt de reprendre les principes constitutifs du roman, les dispositifs formels contenant en germe trois siècles de production romanesque, en somme l'héritage stylistique de Cervantès. On peut comprendre le véritable intérêt de Montalvo pour Cervantès car au-delà de ses origines espagnoles — et tout petit Espagnol grandit avec *Don Quichotte* —, il retrouve chez l'auteur un dialogue entre les genres auquel il est lui-même très attaché. En effet, le roman dans le roman, le récit qui interrompt le récit principal est l'équivalent littéraire de ce que fait Montalvo dans ses spectacles c'est-à-dire un mélange de pratiques corporelles et de styles enchâssés qui finissent par créer de nouveaux territoires chorégraphiques, sans compter le burlesque, ce trait espagnol qui leur est également commun.

Maurice Béjart représente un cas particulier, car, outre qu'il était chorégraphe, il était aussi homme de théâtre, et en tant que tel, s'est véritablement intéressé à la littérature et à ses liens possibles avec la danse. Dans presque tous ses ballets, il y a du texte emprunté à toutes les cultures et traitant de sujets très divers, jusqu'à écrire lui-même les paroles d'un de ses ballets: *La Reine verte*. Il a mis en scène de nombreux auteurs dont certains, comme Nietzsche, l'ont accompagné durant toute sa carrière (il a remarqué que Nietzsche utilise 64 fois le mot *danse* dans son ouvrage *Ainsi parlait Zarathoustra*). A plus de 80 ans, Béjart consacre au philosophe un spectacle entier *Zarathoustra, le chant de la danse*, bel exemple d'un aller/retour entre le geste et l'écrit. Parmi ses "ballets littéraires," citons *L'Art de la barre* en 1965 sur *Le Funambule*, un texte de Jean Genêt; *Baudelaire* également en 1965 à partir du recueil du poète *Les Fleurs du mal*; en 1966, il crée *Roméo et Juliette* et, en 1967, *Messe pour le temps présent* avec, encore une fois, des textes de Nietzsche; l'année suivante, ce sont des textes de Saint Jean de la Croix qui lui inspirent *Nuit obscure*; quant à *Nijinsky, clown de dieu*, c'est, en 1971, une mise en images et en mouvements du *Journal* de Vaslav Nijinsky; en 1976, ce sont les textes d'Antonin Artaud qui se retrouvent dans *Héliogabale*. Enfin, en 1973, Béjart (nom emprunté à la femme de Molière, Armande Béjart) crée avec sa troupe, *Le Ballet du XX siècle, Molière imaginaire* à la Comédie Française, spectacle qu'il intitule *Ballet-comédie*, inversant le nom de *Comédie-ballet*. Comme pour son *Baudelaire* ou pour son *Nijinsky*, il s'agit encore une fois d'une biographie onirique.

Certains chorégraphes se saisissent d'un texte simplement comme pourvoyeur de sens ou d'images. C'est le cas d'Angelin Preljocaj à propos de sa pièce *Ce que j'appelle Oubli* d'après le récit éponyme de l'écrivain Laurent Mauvignier. L'auteur est parti d'un fait divers: la mort d'un sdf surpris par les vigiles d'une grande surface alors qu'il buvait

³ Il est probable que peu de temps après la première publication de *L'Homme de la Manche* en 1605, on ait déjà évoqué, certains soirs de bal à la Cour du Roi Soleil, quelques épisodes du roman.

une canette de bière sans l'avoir payée. L'écriture du roman est rugueuse, apre, directe, sans apprêt, et la gestuelle des corps presque nus sur scène, l'est tout autant. Stimulé par la puissance du récit, le chorégraphe a choisi de mettre en mouvements certaines séquences, créant des correspondances visuelles de même intensité. Si la scène du viol n'est qu'une anecdote dans le livre, à peine quelques lignes, elle devient inaugurale dans le spectacle! Une corrida de voyeurs entoure le viol comme celle des vigiles, plus tard, dans la mise à mort de la victime. Et tandis que la danse continue, le texte intervient, interprété par un comédien qui fait entendre la 'chair des mots.' La danse offre alors aux 'mots' du temps et de l'espace pour résonner, se multiplier, se prolonger. Preljocaj avait déjà fait une expérience semblable en 1995 avec *L'Anoure*, à partir d'un conte *La Voix perdue* écrit par Pascal Quignard à qui il avait commandé un livret. Le chorégraphe disait le texte en voix off et installait un léger décalage entre les paroles et les gestes. Plus récemment, Preljocaj s'était risqué à chorégrapier, à dire et à danser *Le Funambule*, texte que Jean Genêt avait écrit pour son jeune amant acrobate, un solo où Angelin cherchait, avec une certaine humilité devant le texte, une nouvelle façon de passer entre les mots.

Le plus souvent, le texte est déjà écrit quand un chorégraphe s'en empare. Toutefois, il peut aussi exister une création simultanée entre écrivain et chorégraphe. C'est le cas de *La Place du singe*, un spectacle que Mathilde Monnier a créé avec Christine Angot en 2005 et qui portait sur l'histoire de chacune, sur le poids que peut représenter la famille dans la création, mêlant l'individu et la société, l'art et la vie privée. Le travail a été mené à deux du début jusqu'à la fin, Angot écrivant au fur et à mesure des répétitions, tandis que Monnier se laissait prendre par le texte, chacune réagissant au travail de l'autre, avec une écriture aussi vivante que les corps en mouvement. Elles étaient toutes les deux sur scène, Angot assise derrière une table lisant le texte, Monnier debout, réagissant à ce qui se disait. Les deux femmes avaient déjà travaillé ensemble, en 1997, sur un spectacle où texte et danse se cognaient l'un à l'autre: *Arrêtons, Arrêtez, Arrête*. Mais ni l'écrivaine ni la chorégraphe n'étaient présentes sur scène.

D'autres chorégraphes ne cherchent pas dans le mot sa signification mais plutôt son rythme: ils prennent le texte à bras le corps comme si les mots devaient surgir du corps. Le sujet n'est plus l'histoire, ni le sens ou l'image qu'elle peut susciter, mais le rythme du mot, son émergence. Le chorégraphe s'empare du texte comme d'une musique et essaye d'incarner les forces de l'écriture. Christine Bastin en donne un exemple dans une pièce donnée avec l'écrivain Marcel Moreau. Celui-ci avoue "je ne sais pas danser mais les mots dansent en moi, leurs rythmes dansent en moi."

Enfin, il y eut aussi cet usage très fréquent dans la danse contemporaine des années 2000: le danseur qui prend la parole. Non pour dire un texte littéraire (encore que la délégation de la parole soit un procédé littéraire mis en œuvre par exemple par des auteurs comme Leslie Kaplan ou François Bon), mais plutôt pour raconter une anecdote ou simplement se présenter. Le mot est alors utilisé en tant que matériel biographique. Ce qui change le statut du danseur et le rapproche du spectateur. Tant pis si le contenu du texte reste énigmatique, car très souvent les danseurs s'expriment dans leur langue maternelle, et comme tout le monde sait, dans une compagnie, toutes les nationalités

sont représentées. La première à avoir donné la parole aux danseurs de cette façon fut Pina Bausch. Chacun de ses interprètes était ainsi individualisé, ce qui participait à l'impression de retrouver, d'un spectacle à l'autre, une sorte de famille. Ici, la danse s'approprie le verbe, dépassant ainsi la simple expression corporelle.

En guise de conclusion, je voudrais rappeler cette aventure très originale de collaboration entre la littérature et la danse: *Les Fables à la Fontaine*, initiée en France par Annie Selem, une productrice qui, pendant sept ans, a proposé à un certain nombre de chorégraphes de s'emparer d'une fable de Jean de La Fontaine pour la mettre en mouvements. Une expérience qui a montré les multiples façons de tresser les mots avec les mouvements.

BIBLIOGRAFIA

- BANVILLE, T. de 1909. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier.
- BEJART, M. 1979. *Un instant dans la vie d'autrui*. Paris: Flammarion.
- . 1996. *La vie de qui? Mémoires*. Paris: Flammarion.
- BERGERAT, E. 1872. *Théophile Gautier: etretiens, souvenirs et correspondance*. Paris: Charpentier.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. DE, 1986. *Vie de Rancé*. Paris: Gallimard.
- CLAUDEL, P. 1965. *Œuvres en prose*, ed. C. Galpérine, J. Petit. Paris: Gallimard.
- . 1974. *Connaissance de l'Est*. Paris: Gallimard.
- EMMANUEL, M. 1984. *La danse grecque antique*. Genève: Slatkine Reprints.
- EZRAHI, C. *Les cygnes du Kremlin*. Roma: Gremese.
- GAUTIER, T. 1995. *Ecrits sur la Danse*, ed. I. Guest. Arles: Actes Sud.
- HEINE, H. 1989. *De l'Allemagne*, ed. P. Grappin. Paris: Gallimard.
- HOUSSAYE, A. 1896. *Souvenirs de jeunesse*. Paris: Flammarion.
- HUMPHREY, D. 1959. *The Art of Making Dances*. New York: Rinehart.
- MALLARME, S. 1976. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard.
- MARTIN, J. 1946. *The Dance*. New York: Tudor Publisher Company.
- MAUVIGNIER, L. 2011. *Ce que j'appelle Oubli*. Paris: Edition de Minuit.
- . 2015. *Retour à Berratham*. Paris: Edition de Minuit.
- MOLIERE 2005. *Les Fâcheux*, ed. J. Serroy. Paris: Gallimard.
- NERVAL, G. 1843. *Voyage en Orient*. Paris: Michel Lévi Frères.
- NIETZSCHE, F. 1971. *Ainsi parlait Zarathoustra*, ed. G. Colli, M. Montinari. Paris: Gallimard.
- . 1992. *Ecce Homo*. Paris: Flammarion.
- NOVERRE, J.G. 1927. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Paris: Duchartre & Van Buggenhoudt.
- . 2006. *Lettres sur la danse et les ballets*. Paris: Editions du Sandre.
- ORTEGA Y GASSET, J. 2005. "La Deshumanización del arte" [1925]. In Id. *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Taurus.
- . 2010. *Ideas y creencias* [1940]. Omegalfa, Biblioteca Virtual.
- PETIPA, M. 1992. *Mémoires*. Arles: Actes Sud.
- QUIGNARD, P. 2000. *La mise au silence: précédé de La voix perdue*, ed. A. Marchetti. Seyssel: Champ vallon.
- RILKE, R.M. 1972. *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*. Paris: Editions du Soleil.
- . 1994. *Elégies de Duino*. Paris: Gallimard.

- . 1994. *Sonnets à Orphée*. Paris: Gallimard.
- SASPORTES, J. 2013. *La danza italiana in Europa nell'Ottocento*. Roma: Aracne.
- SUARES, A. 1942. *Chroniques de Coerdel (Beauté de la danse)*. Paris: Gallimard.
- YEATS, W.B. 1921. *Four Plays for Dancers*. Basingstoke: MacMillan.
- . 2000. *Au puits de l'épervier*. Paris: La Délirant.
- . 2006. *L'escalier en spirale*. Lagrasse: Verdier.

VIOLA ZANGIROLAMI

TEATRO SULL'ALTIPIANO

Un'esperienza di Teatro Sociale e di Comunità tra le montagne etiopi

Endriss ha ventotto anni. Abita con la sua famiglia in una casa di legno e fango vicino al lago più profondo d'Etiopia, nella zona meridionale di Wollo. Siamo in Amhara, nel Nord del paese. In amarico, lago si dice *hayk*, e quest'acqua chiusa tra i monti si chiama Hayk Hayk: Lago Lago, per via del villaggio che sorge a un chilometro dalle sue sponde, chiamato, a sua volta, Hayk. Un villaggio che prende il nome da un lago che prende il nome da un villaggio.

Endriss e sua moglie si sono conosciuti in Arabia Saudita, dove erano emigrati senza passaporto. Quando avevano poco più di vent'anni, le loro famiglie si sono indebitate con i trafficanti di migranti e sono partiti a piedi, attraverso le montagne, il deserto, poi stretti su una barca nel mare che separa Gibuti dalla penisola arabica — il mare che non avevano mai visto, prima. In Arabia Saudita sono diventati servi clandestini: lui faceva giardinaggio, si occupava degli svaghi del padrone, gli preparava il narghilé; lei badava alla cucina, ai bambini. Endriss e sua moglie hanno visto compagni di viaggio morire di stenti, donne abusate dai trafficanti e dal padrone. Al ritorno, però, con i soldi guadagnati si sono costruiti la casa vicino al lago.

Non ho mai chiesto a Endriss se lo rifarebbe, quel viaggio, e che cosa pensa del nostro lavoro. Sapere i pericoli che si corrono non significa necessariamente decidere di rinunciare a un'opportunità possibile. Dipende tutto dalla posta in gioco: poter comprare un pezzo di terra, costruirsi una casa, certo, non è poco. E il nostro, ci teniamo a chiarirlo, non è mai stato un invito a non emigrare.

Endriss è uno degli attori coinvolti nel progetto¹ che mi ha portata a Wollo e che, tra i suoi obiettivi, aveva quello di fare informazione e sensibilizzare le comunità della zona sui rischi dell'emigrazione illegale nei paesi della penisola arabica. Sono stati diversi gli strumenti messi in campo a questo scopo. Io e la mia collega, Manuela Pietraforte, abbiamo usato il teatro: in particolare, la metodologia del Teatro Sociale e di Comunità.²

¹ Progetto #My Roots, condotto in Etiopia tra il 2018 e il 2020 dalle ONG CIFA, CCM e dall'organizzazione Social Community Theatre Centre - Dipartimento di studi Umanistici - Università di Torino, in partnership con ONG e autorità locali.

² Il Teatro Sociale e di Comunità è una metodologia ideata all'inizio degli anni 2000 da Alessandro Pontremoli e Alessandra Rossi Ghiglione, fondatori del Social Community Theatre Centre. Si tratta di una metodologia di lavoro teatrale nei contesti sociali e culturali. Ha finalità artistiche, culturali, psicosociali, di benessere e salute e si basa su un modello di intervento strutturato in fasi distinte, che si avvale di tecniche e di linguaggi delle *performing arts* integrandole con linguaggi musicali e visivi. Attraverso l'uso di elementi ludici, il setting del laboratorio di TSC permette un percorso in cui il partecipante esplora le proprie risorse e peculiarità e quelle dell'altro, scoprendo la propria identità nella relazione interpersonale. Si veda Rossi Ghiglione, Pagliarino 2007; Pontremoli 2014.

Durante la prima delle quattro missioni, ciascuna di due mesi, abbiamo tenuto tre workshop per selezionare trentuno giovani attori e attrici, tra i diciannove e i trent'anni, provenienti da diversi villaggi di tre *woreda*, circoscrizioni amministrative: Tehuledere, con capoluogo Hayk, Worebabo, con capoluogo Bistima, e Ambasel, con capoluogo Wuchale. Manciate di cassette con l'elettricità e l'acqua a giorni alterni, quando andava bene, sparse tra le curve dell'altipiano. Ricordavo questa parola sul libro di geografia, o negli articoli sportivi sui corridori etiopi, con l'emoglobina abbondante per l'allenamento in altezza. Un massiccio mozzo, verde brillante e solcato da fiumi, alla fine delle grandi piogge, giallastro e arido nella stagione secca: così si mostra l'altipiano etiope, dal finestrino dell'aeroplano.

I giovani che si sono presentati alle nostre selezioni, radunati dalle autorità locali, erano per lo più maschi e in parte provenienti da gruppi folkloristici delle comunità. Danzatori e danzatrici, musicisti, attori e attrici. Altri erano stati orientati al nostro progetto per la loro esperienza: erano tornati dopo un periodo di lavoro nero nei paesi arabi, oppure avevano tentato di partire, ma qualcosa era andato storto. Altri ancora erano solo ragazzi e ragazze del luogo, 'potenziali migranti,' come tutti, laggiù. Contadini, muratori, artigiani, impiegati comunali, negozianti, aspiranti insegnanti, guidatori di *badjaj* — piccolissimi mezzi di trasporto a pagamento. Per lo più, disoccupati. Performer navigati, alcuni, talenti naturali, altri, e poi gente che non aveva la minima attitudine al teatro, né aveva mai pensato di andare in scena. Nessuno parlava inglese. Con fatica, aiutate da tre *community mobilizer*³ formati in precedenza alla nostra metodologia, abbiamo scelto, costrette a scartare candidati entusiasti e capaci, perché i fondi non permettevano di andare oltre il numero di partecipanti stabilito. Dovevano essere trenta, dieci per ogni circoscrizione: siamo riuscite a strapparne uno in più, a Worebabo, spiegando che poteva essere utile avere una riserva. A volte, abbiamo dato la precedenza a giovani con una storia di emigrazione o a ragazze timide e impacciate: era importante dare loro una possibilità, mantenere una componente femminile significativa, in una zona dell'Etiopia dove le donne sono solo casalinghe e fattrici. Dall'inizio del progetto, abbiamo dovuto sostituire ben quattro ragazze, di circa vent'anni, per via di matrimoni e maternità — quattro attrici con esperienza, peraltro. Un solo ragazzo, invece, ha lasciato il progetto, per motivi di lavoro.

Quando ripenso a quei workshop, ho bene in mente quei corpi e quelle facce, il diverso modo in cui si sono cimentati nel lavoro teatrale. C'erano quelli molli e quelli rigidi, quelli che ridevano per l'imbarazzo, quelli seri e concentrati. Chi voleva a tutti i costi passare la selezione, chi brillava senza sforzo, chi aveva ritmo, voce, energia. Mi stupiva la grandezza teatrale di alcuni — Fekadu e Mubarek, in grado di interpretare qualsiasi personaggio, Fikir e Beiti, un attore e un'attrice completi, abili anche nel canto e nella danza. Come, tra quelle montagne? Da chi avevano imparato? Dominavano i

³ Traduttori e animatori culturali etiopi che, oltre a svolgere vari altri compiti nei periodi di nostra assenza, si sono occupati della mediazione linguistica tra noi operatrici di TSC e le persone coinvolte nel progetto, in tutte le sue fasi; ci hanno supportato nell'organizzazione degli eventi di comunità e nella diffusione degli spettacoli.

tempi comici, sapevano portare in scena la tragedia, avevano uno sguardo e una presenza rara. Non era solo talento. C'era qualcosa che non afferravo.

Non tutti i giovani selezionati hanno partecipato al progetto. Yassin, preciso e forte, ha avuto un lavoro 'vero,' continuativo, poco dopo. Aklilu, azzoppato dalla poliomielite, bravissimo a suonare il *mazinko*⁴ e a cantare, si è trasferito troppo lontano dai luoghi in cui avremmo lavorato. La sorella di Biruk, con una voce da mezzosoprano, doveva occuparsi della casa: la famiglia ha concesso solo al fratello di fare teatro con le *farenji*.⁵ Chi non ha accettato l'offerta è stato sostituito da qualche candidato che avevamo scartato, come Abeba, che non era in grado di sollevare lo sguardo da terra, o Mekbib e Jamal, sempre in ritardo. Abitavano in un villaggio troppo lontano, malservito dai pulmini scassati che a Wollo accade di incontrare, ribaltati, dietro un tornante: ma, al tempo, non lo sapevamo.

Quando i trentuno si sono presentati di fronte a noi, all'inizio della seconda missione, erano tre gruppi di semiconosciuti, e noi eravamo per loro soltanto due bianche che avevano il potere di farli pagare da qualche pezzo più grosso. Molti di loro non avevano mai visto un *farenji* dal vivo, solo sullo schermo del telefonino.

Poi, sono intervenuti il teatro, la danza, la musica. Nel corso dei sei mesi successivi, abbiamo realizzato insieme due spettacoli e li abbiamo portati in scena durante sei eventi di comunità, grandi feste che hanno coinvolto centinaia di abitanti in ogni circoscrizione. I partecipanti — gente del luogo o di passaggio, nei giorni di mercato — hanno danzato nelle parate di apertura, mentre attori e attrici, in testa, suonavano tamburi e *mazinko*, guidando la folla verso lo spazio adibito a palcoscenico. Uno dei *community mobilizer*, con altri ragazzi, girava per il villaggio sul landrover del progetto, pubblicizzando lo spettacolo e lanciando slogan in un microfono — quando avevamo la fortuna che il sistema di amplificazione funzionasse. Di tanto in tanto, il flusso di persone in parata si arrestava, si formava un piccolo mulinello di echi e spalle danzanti. Così ballano, a Wollo, smontando lo stereotipo della 'danza afro' in cui gli Europei racchiudono le molte danze del continente africano. Ho osservato poco battito di piedi, salvo in alcuni passi, soprattutto maschili, che vedono i danzatori eseguire balzi altissimi. Ma quasi solo i professionisti ci riescono, come i gruppi di danzatori, distanziati tra loro e divisi tra maschi e femmine, che aprono eventi e cerimonie pubbliche: l'ho notato anche nei festeggiamenti per il primo ministro etiope, Abiy Ahmed, insignito del Nobel per la pace. Nelle danze di Wollo, inoltre, non ci sono isolazioni del bacino; la colonna vertebrale si flette, ma non a partire dalla zona lombare. A volte, ballando, gli uomini sbarrano gli occhi, facendo oscillare la testa da una parte all'altra, ed emettono un suono, a ritmo, una specie di aspirazione — simile al modo etiope di assentire, ispirando in modo sonoro e sollevando le sopracciglia. Le spalle, il collo e lo sterno, invece, dominano la danza, come staccati dal resto del corpo: si muovono a scatti, avanti e indietro, di lato, ruotando a turno, con un movimento che in certi casi si propaga fino alla vita, facendo rimbalzare il

⁴ Strumento ad arco della tradizione etiope.

⁵ Straniero bianco, in amarico.

bacino. Sembra che un burattinaio invisibile abbia attaccato le estremità dei suoi fili solo a queste parti del corpo, per manipolare la gente di Wollo: tutti, a partire dai bambini, sanno muoverle con maestria.

Nulla è scontato, quando si abbandona il proprio orizzonte culturale e si fa un salto in un altro spazio-tempo. Neanche il modo di stare a teatro. Uno dei due spettacoli messi in scena dai trentuno rappresentava il viaggio dei migranti illegali verso i paesi arabi, la vita di stenti e le privazioni subite in casa dei padroni, il ritorno a casa dopo essere passati dal carcere, perché clandestini. *Min alemn hagere*, avevano voluto intitolarlo: “Cosa ho perso del mio paese.” Le scene erano state create a partire dalle testimonianze di chi era tornato, erano costellate di morti e abusi. Io e Manuela eravamo molto soddisfatte dell'interpretazione degli attori. Ci sembravano momenti toccanti. Perciò, non abbiamo saputo darci una spiegazione, la prima volta che il pubblico ha riso, di fronte all'immagine del corpo ricomposto dai compagni, che salutano l'amico morto prima di abbandonarlo nel deserto e riprendere il cammino. Alla successiva scena tragica, nuove risate, e così via. Alla fine dello spettacolo, il pubblico diceva di essere stato commosso e più volte mi è capitato che qualche spettatore me ne parlasse con le lacrime agli occhi. Eppure, a vedere gli attori piangere e morire, ridevano. Forse trovavano strano ritrovare Getachew, Zelalem, Toiba, gente come loro, che spesso conoscevano, nei panni di personaggi teatrali? Poi, non applaudivano. La performance terminava e il pubblico restava lì, in silenzio solenne, a guardare i ragazzi inchinarsi. Allora perché dicevano che gli era piaciuto? Abbiamo iniziato a chiedere di battere le mani, alla fine, per dare soddisfazione ai trentun ragazzi. Adesso penso che non avremmo dovuto — al ricordo, mi sento come quando facevo animazione ai matrimoni, o iniziavo uno spettacolo in strada che non funzionava bene. Semplicemente non era usanza battere le mani, per quel pubblico rurale del Sud Wollo, e se lo facevano era per un momento breve, quasi uno schiocco di dita. In fondo, anche certe avanguardie del Novecento sostenevano l'importanza di non applaudire, di rispettare la ritualità del teatro. Perché non accettare questo costume?

Un altro episodio interessante è stato quando, per puro caso, due attori di due *woreda* diverse, entrambi di nome Jamal, hanno deciso di interpretare dei ruoli femminili, con un risultato esilarante. Li abbiamo soprannominati Jamila — uno dei due ha tenuto questo nomignolo fino a fine progetto. Durante lo spettacolo a Wuchale, nella circoscrizione di Ambasel, però, il pubblico si è messo a mormorare: un uomo che fa la donna è sconveniente. Il gruppo di Worebabo, quindi, ha deciso di tagliare dalla sua performance il personaggio femminile dell'altro Jamal.

Dopo lo spettacolo, il pubblico partecipava alla tradizionale cerimonia di benedizione del caffè, beveva il *bunna*⁶ e mangiava i *findisha*.⁷ Ad ogni evento di comunità, vedevamo gli attori dei gruppi folkloristici farsi più sciolti, mentre lo spettacolo veniva assorbito dai loro movimenti, si faceva organico. Ben più sorprendente, tuttavia, era il progresso degli altri: quelli che prima di allora non avevano fatto altro se non seminare un campo,

⁶ Caffè, in amarico.

⁷ Popcorn, in amarico.

trebbiare il *teff*,⁸ badare alle capre. Restavano più deboli nel ritmo, è vero, nella scomposizione degli sguardi, negli aspetti più raffinati della tecnica teatrale, a cui erano nuovi. Ma guardavo, incredula, Tesfaye, il suo modo di frustare i buoi in scena e Abeba, che fingeva di cullare un neonato. Mekdes, che si disperava sui compagni morti, e Teddy, il guidatore di *badjaj*, che dava corpo, con uguale bravura, a un predone e al migrante stremato, di ritorno a casa. Nella loro performance, seppure acerba, c'era una verità strana, che in Europa non avevo mai trovato in attori non professionisti — e non di frequente nei professionisti. Vedevo nascere, a una velocità inaspettata, l'arte che mi aveva sorpreso da subito negli altri attori e attrici, che praticavano il teatro nei villaggi senza aver fatto corsi, stage, accademie stellate. Si dedicavano alle prove quanto, in Occidente, farebbe una compagnia amatoriale. Erano professionisti, sì, venivano pagati per i loro spettacoli. Soprattutto, però, erano persone della comunità, che lavoravano la terra della famiglia, portavano le vacche al mercato, sgozzavano la capra per la festa, crescevano fratelli, nipoti, figli, vegliavano malati, si univano ai funerali.

Negli ultimi due mesi del progetto, i ragazzi hanno presentato *Min alegn hagere* nelle scuole di Tehuledere, Worebabo e Ambasel. Per una settimana, come una compagnia teatrale, i dieci attori e attrici della *woreda* di turno sono partiti insieme a noi, sul landrover. Ogni giorno si cercavano gli alberi adatti a cui fissare il fondale nero o — più raramente — si montava la scenografia e si disponevano le sedie per il pubblico in qualche sala polverosa, messa a disposizione dalle scuole. Si faceva un breve training, si provava ciò che il giorno prima non aveva funzionato, si limavano i dettagli. Studenti e insegnanti, negli angoli sperduti di quel territorio montuoso, ci accoglievano con gioia e con lo stupore di chi non è abituato al teatro, soprattutto nel contesto scolastico. Vedevo i trentuno giovani crescere, capire i ritmi, giocare con gli spettatori — imparare il teatro, per davvero.

Tutto procedeva bene fino a che, arrivati all'ultima scuola del calendario, a Bokoxa, l'abbiamo trovata deserta. Sapevamo che sarebbe potuto accadere: da giorni, si parlava di un'invasione di locuste. Ho letto, in seguito, che si è trattato della più grande invasione di locuste da settant'anni, nell'Africa orientale. Docenti e allievi erano andati ad aiutare i contadini, nei campi, a cacciare gli insetti tirando pietre. “Lo spettacolo salta,” ci dicono. Allora, abbiamo un'idea. Dopo aver ottenuto il permesso dal capo villaggio, con l'aiuto di molti presenti, montiamo la scenografia nel centro, vicino allo spazio del mercato. Ci aiutano in tanti, comprese le autorità: è venerdì, giorno festivo, nella circoscrizione di Worebabo, a maggioranza musulmana. In più, con la scuola chiusa, molti sono in giro, non sono tutti a combattere la piaga biblica. Affidiamo a Bekele, che guida il nostro landrover, il neonato di Eyeruss, l'attrice che ha partorito tre mesi fa e non ha voluto abbandonare il progetto: di solito lascia il bambino in braccio a qualche studentessa spettatrice, ma qui non si fida, non siamo in un complesso scolastico. Un grande pubblico si è radunato. Capre comprese. Come una compagnia itinerante, come nell'antica tradizione del teatro europeo, i ragazzi offrono il loro lavoro a chi si trova lì, per caso.

⁸ Cereale molto diffuso in Etiopia, con cui si prepara l'*injera*, base della cucina etiope.

Siamo in un punto panoramico: vedo le montagne che circondano il nostro palcoscenico di sterrato, sento la meraviglia di questo pubblico rurale, che non si aspettava un evento simile. Scoppiano applausi ad ogni scena, soprattutto nelle controcene comiche, in cui la famiglia del migrante si riunisce intorno al caffè, dando vita a una serie di lazzi clowneschi che danno sollievo, nella tragedia generale. È un 'venerdì del villaggio' che non dimenticherò — così come la nuvola di locuste che ha avvolto il nostro landrover al ritorno, documentata dai telefonini dei ragazzi.

Durante l'ultima missione, avevo già trascorso in Etiopia oltre sei mesi. Ogni giorno osservavo quei ragazzi in scena, gli errori e le loro soluzioni ingenuie, da non professionisti, ma anche quell'autenticità, per me inedita. A poco a poco, ho iniziato a collegare la verità delle loro azioni teatrali e la quotidianità dei villaggi in cui ero immersa, che sentivo più familiare. Mentre osservavo gli attori e il mondo a cui appartenevano, i movimenti dei mestieri, gli animali, il mercato e i caffè, ho iniziato a cercare una spiegazione nelle cose della loro realtà.

L'ho cercata nell'arte dello sciuscià, che sfilava i lacci dalle scarpe, sceglie con cura la spugna, lava col sapone, asciuga con gesti volanti, lucida, reinfilava i lacci con grazia, tenendoli tesi come le corde di un *mazinko*. Nel lavoro dei mercatari, che si insinuano tra clienti, bestie e oggetti col passo dell'acrobata, portando sulle spalle e sulla testa pile altissime di merci — pacchi di bottiglie, scatole di merendine e latte in polvere, sbarre di ferro, verdura, taniche. L'ho cercata nei sarti di strada, chini sulla macchina da cucire, lungo i sentieri sterrati, senza un laboratorio, un tetto. Nelle donne che portano enormi fasci di legna sulla schiena, avanzando piccole e curve su strade in salita. Nei ragazzini che corrono, per fare prima, col collo piegato a sostenere grossi sacchi di semi, o con due polli vivi in mano. Nei bambini intenti a giocare intorno alla capra scuoiata, con la pelle come un vestito, morbido e bianco, che stanno cercando di sfilare dal collo.

Ho cercato il teatro nei riti di passaggio. Un giorno ci troviamo a Bistima, a provare in un grande capannone di legno, buio e polveroso, infestato dalle pulci. Siamo in cerchio. A un tratto vedo Muktar, un attore, portarsi le mani alla testa con un sussulto. I ragazzi spalancano gli occhi. Sono le grida della morte. Usciamo in strada. C'è un'ambulanza ferma e, intorno, un gruppo di persone che piangono. Altre accorrono, e altre ancora. Decine di persone si radunano intorno al landrover su cui è stato trasportato il corpo. Qualcuno entra, per prendersene cura. Mi colpiscono il pianto, i lamenti, i movimenti della gente. Non sono casuali. Sono come una danza. Lanciano dei suoni acuti, fatti da "rrrr" e "uuu" prolungate, mi pare, e vanno avanti e indietro con la schiena, le braccia incrociate dietro. Riconosco alcune forme che ho visto agire dai ragazzi in scena.

Un'altra volta, mentre ci prepariamo per andare a dormire, sentiamo la sirena di un'ambulanza, poi di nuovo quelle grida e i pianti che conosco. Sono vicini, tra le casette di fango. È una notte nerissima, senza elettricità, niente luna né stelle. "Aaa-ba-ye!" — sento gridare — "Aaa-ba-ye!" Esco. Ascolto. Le voci crescono. Chiamo il guardiano, che lavora nel buio: "Hussein," dico, "moti?" — morte? Nel mio amarico minimo non so dire altro. "Awo," risponde, sì. "Abate?" chiedo. "È morto il padre, vero?" voglio dire, ma so dire quell'unica parola, *abate*, padre. "Awo," risponde Hussein.

Il coro aumenta, si aggiungono altre voci. Il dolore arriva a ondate attraverso la notte. Penso ai vicini che sentono, come me, che le pareti sono fatte di niente. Penso a come la morte esce dalle case e si fa di tutti. E forse, così, alleggerisce il suo peso, lo distribuisce: è una faccenda condivisa, in questi villaggi. Come lo era nei paesi friulani dei miei nonni, contadini. Nascite, matrimoni, funerali: si partecipava a questi eventi sin da bambini. Ascolto il richiamo codificato, che andrà avanti fino al mattino. È un invito a testimoniare, molto diverso dal pianto di noi *farenji*, che a volte ci vergogna e ci lascia come stupiti, quando incontriamo la morte degli altri. Posso venire? Posso scrivere? Posso piangere? Qui è chiaro. Si sa cosa si deve fare. La disperazione stessa è un rito, una sequenza di azioni e suoni antichi.

Da questo universo vengono le nostre attrici, i nostri attori. Non sono a loro agio nella rappresentazione astratta, simbolica, né negli esercizi di coordinazione. Non sono allenati a questo, come, invece, lo sono i ragazzi di città, i ragazzi europei di oggi, che spesso hanno letto e studiato di più, hanno praticato varie discipline, sportive e creative, a scuola e con degli istruttori privati. I giovani di Wollo, invece, hanno lavorato col corpo, aiutando gli adulti da quando sono stati in grado di camminare; hanno vissuto a stretto contatto con gli animali. E hanno partecipato molto ai fatti della vita, hanno imparato a far scattare le spalle e lo sterno, nei giorni di festa della comunità, a benedire chi prepara il caffè e a piangere i morti con le braccia dietro la schiena. È stato questo il loro training teatrale, mi sono detta. Confrontando il mio incontro col teatro, da liceale, con ciò che ho visto negli otto mesi trascorsi in Etiopia, mi vengono in mente le parole con cui Jerzy Grotowski spiega la differenza tra “acting” e “recitare,” nella trascrizione di Gabriele Vacis, che nel testo *Awareness* riporta una serie di sue lezioni tenutesi a Torino nel 1991. “Recitare,” dice Grotowski, significa “pronunciare un testo illustrandolo con i gesti,” e spiega:

proprio dalla scissione tra parola e gesto [...] nasce il cliché. Stanislavskij ha spiegato precisamente come l'idea stessa di gesto favorisca il sorgere del cliché. Possiamo vederlo nella vita quotidiana: quando un contadino dà la mano a qualcuno vediamo un'azione fisica, quando è un signore di città, magari particolarmente educato, a dare la mano a qualcuno, quello è un gesto. Il contadino inizia l'impulso da dentro il corpo, fa partire il movimento dall'interno, da dentro al busto, poi dal busto passa alla spalla, percorre il gomito, il polso e solo allora arriva alla mano. L'uomo di città, il signore educato, fa partire il movimento dall'estremità, dalle dita della mano, dalla periferia (Vacis 2002, 64-65).

Con “periferia,” Grotowski intende le mani, i piedi, la testa, il viso. “L'azione fisica del contadino inizia con l'impulso dentro al corpo e solo alla fine si articola come gesto” (65), evitando il cliché.

Ho visto molti spettacoli, nella mia vita. Teatro di prosa, circo, narrazione, concerti, spettacoli di mimo, danza, teatro di figura. Non avevo mai visto lo spettacolo della trebbiatura, come si faceva una volta e come si fa ancora, a Wollo. Quando arriviamo da Endriss, per conoscere la sua famiglia nella casa vicino ad Hayk Hayk, è quasi il tramonto — ma non c'è un vero e proprio tramonto, qui: il sole, violento fino a poco prima, cade

dietro l'altipiano e si fa subito notte, sempre alla stessa ora. I maschi del clan di Endriss sono lì riuniti. I vecchi e i bambini stanno fuori, a guardare. Gli altri sono al lavoro. Fanno girare in cerchio le vacche — con le lunghe corna arcuate, che puntano al cielo, e una gobba di carne pendula sulla schiena. Le vacche girano, una dietro l'altra, e calpestando i fasci di *teff* sparsi a terra, in modo da aprire gli steli, perché i semi possano uscire. Poi, si rastrellano via gli steli e restano i semi, racchiusi nella pula, che vengono radunati di fronte al fratello più anziano di Endriss. Due uomini più giovani si dispongono davanti a lui, formando un triangolo. In ogni mano tengono una pelle di capra secca e rigida, che fa somigliare le loro braccia a delle pale. Sono pronti. Il fratello maggiore si china a terra e solleva, lancia in avanti un mucchio di semi biondi. Gli altri due agitano le pelli nell'aria, come grandi ventagli. I semi ricadono a terra, spogliati della pula. Un'altra manciata in aria, e i ventagli ripartono. A ritmo. Le braccia e le schiene si muovono con elasticità. Anche questa volta, come nel lamento funebre, vedo un rito teatrale, o una danza. Con il suo pubblico di vecchi e bambini, seduti ad assistere insieme a noi, mentre il sole è sparito e le cose hanno il colore della sera. “Sembra di essere in un quadro di Pellizza da Volpedo,” dice la mia collega. È vero.

Non so se ho reso in modo corretto quello che ho visto, nella mia ignoranza di cittadina che assisteva a queste pratiche come una turista in viaggio di nozze. Mio nonno, contadino inurbato, riderebbe della mia descrizione lacunosa e della fascinazione che ho provato. Ma questi pezzi di mestieri e realtà rurale sono stati spettacoli intensi, magnetici, per me. Forse perché, osservandoli, mi sono data la risposta che cercavo. Ho trovato la radice della fisicità e della vocalità dei nostri attori e attrici, che nascevano dal centro e così restituivano con verità la storia dei migranti alle loro comunità. La loro esperienza di vita era rimasta, per citare ancora Grotowski e Vacis, “come attaccata al dorso dello spettacolo” (Vacis 2002, 34). Nelle sue lezioni torinesi, Grotowski racconta la scoperta avvenuta durante il restauro di un altare del Quattrocento, realizzato dallo scultore tedesco Veit Stoss. Una volta smontata la facciata in legno lavorato, dice, i restauratori

videro che anche il retro delle tavole era scolpito. Come se le figure che si stagliavano dal lato visibile dei pannelli non fossero che l'accento alle scene che trovavano compimento sul retro, nella parte invisibile. [...] La facciata dei pannelli [...] non era in realtà che [...] il lato visibile di un mondo che occultava la sua parte più interessante: infatti le sculture scolpite sul retro erano fatte e finite con perizia forse maggiore di quelle visibili (Vacis 2002, 35).

La realtà, pratica e comunitaria, aveva forgiato i corpi e le voci dei trentuno giovani, li aveva scolpiti sul retro, e il teatro metteva in luce il resto.

Alla fine degli otto mesi, abbiamo scelto dieci giovani, secondo criteri artistici, di puntualità e rigore nel lavoro, per lavorare a una versione definitiva di *Min alemn hagere*. Tre dei dieci selezionati — Adem, Fisa e Teddy — non provenivano dai gruppi folkloristici locali. Abbiamo provato un'ultima settimana con loro, poi siamo partite, per non tornare. Tre mesi dopo, insieme a Selam, Tesfahun e Dawit, i nostri *community mobilizer*, impegnati anche come attori, i ragazzi hanno preso un aereo per la prima volta

e sono volati ad Addis Abeba. Hanno messo in scena lo spettacolo nella capitale e nella regione dell'Oromia — nonostante gli scontri tra etnie *amhara* e *oromo*. Avrei voluto vederli. Avranno dimenticato molti dei consigli e dei dettagli tecnici su cui avevamo lavorato. Mi immagino le teste che spuntano da dietro il fondale nero, magari, e la voce narrante che declama come un banditore di piazza, perdendo il tono più intimo, adatto al racconto di quel viaggio. Mahata si sarà portata in scena un orrendo brandello di plastica per pulire, nel quadro di vita quotidiana in cui il migrante saluta la famiglia, prima di partire. E forse Jamal sarà rotolato fuori goffamente, da morto, per il ritardo di quelli che alzavano il fondale dietro di lui, con le mani sempre troppo in vista. Su una cosa non ho dubbi, però: hanno onorato la drammaturgia che abbiamo costruito insieme, hanno condiviso col pubblico un pezzo importante di umanità.

Non so se tornerò mai, a Wollo. A volte, ripenso a quei trentuno giovani di montagna e mi chiedo che strade prenderanno. Chi riuscirà a comprarsi una macchina e diventare taxista, chi aprirà il suo negozio, quanti figli avranno. Chi vivrà a lungo, per la media del Sud Wollo. Provo molta gratitudine per loro. Mi hanno insegnato qualcosa che è difficile spiegare, a parole, sul teatro e non solo, con l'umiltà e la saggezza di chi non sa di sapere. E spero che la vita li tratti con gentilezza.

BIBLIOGRAFIA

- PONTREMOLI, A. 2014. *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*. Torino: UTET.
ROSSI GHIGLIONE, A., PAGLIARINO, A. (eds.). 2007. *Fare teatro sociale*. Roma: Dino Audino.
VACIS, G. 2002. *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*. Bologna: Rizzoli.

CoSMo
*Comparative Studies
in Modernism*

[http://www.ojs.unito.it/index.php/
COSMO/cosmo@unito.it](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/cosmo@unito.it)

© 2012



Centro
Studi
Arti della
Modernità

<http://centroartidellamodernita.it/>