

TEATRO E «GENDER»:
L'APPROCCIO BIOGRAFICO

DOSSIER

A cura di Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi

TEATRO E «GENDER»: L'APPROCCIO BIOGRAFICO

1. Presentazione: due giornate di studio a Roma

Il Dossier che presentiamo nasce dalle giornate di studio dal titolo generale Teatro e «gender»: l'approccio biografico, svolte presso l'Università di Roma Tre nel febbraio 2007¹, e intende costruire conoscenza, riflessione e confronto intorno agli strumenti che le teorie della costruzione culturale del maschile e del femminile offrono allo studio delle arti della scena: un indirizzo di ricerca che in Italia riveste caratteri ancora minoritario². Nelle discipline teatrologiche, mentre la storia delle donne spingeva e spinge a recuperare soggetti e campi di spettacolo che il canone storiografico ha marginalizzato, l'interesse per le teorie del gender ha portato a rivisitazioni di carattere metodologico ed ermeneutico. In particolare, sulla scia delle influenti teorie di Teresa De Lauretis sul gender come rappresentazione e di Judith Butler circa la natura performativa della femminilità e della mascolinità, si è esplorato in vari modi il legame fra teatro e gender: fra i dispositivi di simbolizzazione e incorporazione del personaggio dell'arte scenica e le modalità rappresentative o performative, fatte di citazioni e ripetizioni, lungo le quali si inverte l'identità di genere.

¹ Le due giornate si sono articolate in un seminario di studio organizzato in collaborazione con Paola Bono e coordinato da Maria Vittoria Tessitore, *Teatro, biografia e «gender studies»: studi di caso*, e nel panel *L'approccio biografico nella storia delle artiste di palcoscenico*, interno al IV Congresso della Società Italiana delle Storiche: *Donne e uomini nella storia: diacronie e trasversalità* (per il programma dettagliato cfr. il sito <http://www.themagdalenaproject.org/phpBB2/viewtopic.php?t=522>).

² Dunque manteniamo l'inglese per *gender*, per segnalare la sua relativa estraneità rispetto alla cultura teatrale italiana e per evitare problemi di traduzione (riportiamo in italiano solo formule di uso corrente quali «identità di genere» e «studi di genere»). Nel resto del Dossier rispettiamo comunque la scelta compiuta, a proposito, dai singoli contributi, evitando una forzata uniformità.

Il nostro call for paper per gli incontri romani si muoveva in questo territorio, che intreccia studi teatrali, pensiero femminista e storia delle donne, e chiedeva di circoscriverlo e svilupparlo riguardo all'area della biografia, ponendo esplicita attenzione al metodo: «come si studia la storia delle donne di palcoscenico, siano esse attrici, registe, cantanti o danzatrici»³? Le ragioni di tale scelta erano molteplici: innanzitutto, potevamo così fare tesoro delle approfondite discussioni su femminismo e biografia sia in campo storico che in campo letterario, utilizzandole come retroterra da cui attingere. In secondo luogo, la ricerca biografica è terreno già dissodato dalle storiche del teatro e dello spettacolo italiane per incrociare il proprio campo disciplinare con gli studi delle donne e dunque da tali acquisizioni ci sembrava necessario e giusto partire⁴. In terzo luogo, la biografia appariva come il tema più praticabile in termini di ampiezza dell'arco temporale e delle diverse arti performative coinvolte. Infatti era nostro preciso intento coinvolgere studiosi di un campo allargato di linguaggi artistici, dal teatro di parola, al teatro musicale, alla danza, alle forme di spettacolo minore; così è nata la formula comprensiva «donne di palcoscenico». Perché secondo le nostre intenzioni, le diverse discipline avrebbero affrontato con differente accentuazione parole-chiave di una grammatica del pensiero femminista e gender, quali corpo, voce, sguardo, rappresentazione, dando origine, inevitabilmente, a un arricchimento reciproco.

³ La domanda echeggia volutamente il titolo del canonico volume di Carolyn G. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna* (Milano, La Tartaruga, 1990 [ed. orig. *Writing a Woman's Life*, New York, W.W. Norton & Company, 1988]). Le relatrici erano state invitate a un confronto su di un campo comune di quesiti: «1. Come si studia la vita di un'artista dal punto di vista *gender*? Quali "prestiti" dalla metodologia della storia delle donne, dalla biografia e dalla la storia di vita in generale? 2. Soggettività biografica e soggettività rappresentata (ruolo, personaggio-icona) – relazioni e influenze tra le due sfere nella biografia di donne dello spettacolo con particolare riferimento a come hanno gestito la polarità tra immagine pubblica e l'intenzionalità artistica che la sottende. 3. La storia di vita fra convenzioni di mestiere, pratiche di lunga durata e scelte strategiche che orientano professione e vocazione: come intrecciare i piani? 4. Quali categorie concettuali far agire per analizzare in un contesto di *gender* la questione del divismo, del potere di contrattazione di un'artista celebre? 5. Come si studia la storia/la vita di una collettività teatrale dal punto di vista del *gender*, nel caso interessante, per usare le parole di Passerini, della biografia di gruppo?» (Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi, *Teatro e «gender», l'approccio biografico: «call for paper»*).

⁴ Ricordiamo almeno i lavori di Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1966, e *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005; Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig fra cultura delle donne e rivoluzioni della scena*, Roma, Bulzoni, 2003; Susanne Franco, *Martha Graham*, Palermo, L'Epos, 2003.

Accanto all'apertura interdisciplinare ai diversi linguaggi dello spettacolo, sin dall'inizio abbiamo avuto la convinzione che fosse necessaria altrettanta apertura verso le ricerche di area anglosassone che sapevamo maggiormente influenzate dalle teorie del gender, ma attente anche al pensiero delle filosofe italiane della differenza sessuale (Cavarero e Diotima) ormai assai note in ambito internazionale. Paradossalmente, l'allargamento dei confini geografici poteva aiutare, nelle nostre intenzioni, a individuare le direzioni lungo le quali questi studi si possono innestare nella teatrologia di marca italiana. Se questa ha una sua specificità, nella quale ci riconosciamo, essa risiede senz'altro nell'ancoraggio fondante nelle discipline storiche e nella metodologia della ricerca storica. Non a caso l'iniziativa romana nasceva sotto l'egida della Società Italiana delle Storiche, in continuità con i panel coordinati da Laura Mariani nei due precedenti Congressi che sono stati all'origine di un costituendo gruppo di ricerca, e del nostro stesso incontro.

I contributi delle due giornate romane erano dodici in tutto, plurali ed eterogenei nel loro praticare il confine perennemente mobile tra le storiografie di appartenenza e gli studi delle donne. È possibile ripercorrerli e aggregarli per affinità di questioni e di problemi. Questo Dossier ne pubblica un grappolo, cinque saggi le cui strategie e i cui orizzonti concettuali discutiamo nel prossimo paragrafo⁵. Ci preme però in questa sede offrire al lettore che si inoltra in questo recente ambito di ricerca una visione unitaria degli incontri romani; qui segue dunque non tanto una sintesi quanto una mappa dei temi relativi ai sette interventi che non trovano spazio in questo Dossier.

Avevamo chiesto a Paola Bono di porsi come riferimento per elaborare un necessario momento di riflessione sulla narrazione biografica, condivisibile da tutte le ricerche esposte, in base ai risultati raggiunti dalla discussione della critica femminista sull'argomento. La ricerca di storia e storie è parte della tensione verso la costruzione di un simbolico femminile, attraverso (anche) l'indagine sulla vita propria e di altre, ha indicato Bono (Scritture della vita tra finzione e verità. Esperienza, narrazione, significazione). La complessità multiforme delle scritture di vita suggerisce di abbracciare con un unico sguardo biografia e autobiografia, di sfumare volutamente i ristrettivi limiti dei due codici let-

⁵ Un altro grappolo degli interventi romani confluirà in un volume curato da Teresa Megale, in collaborazione con le sottoscritte, che è di prossima pubblicazione presso la Florence University Press (*Donne e teatro: aree campi e soggetti di confine*), mentre «DWF» (n. 2-3, 2007) ha appena pubblicato il saggio di Carlotta Pedrazzoli su *Divina*.

terari, per dilatare l'approccio teorico sottolineando «lo statuto instabile e multiforme di queste narrazioni» poiché «si incrina la semplicità ingannevole dell'apparente coincidenza tra soggetto e oggetto nell'(auto)biografia, sia la loro apparente diversità nella biografia».

Nello specifico teatrale il paradigma della differenza sessuale apre la strada a questioni impervie: ad esempio, se esista una retorica della biografia/autobiografia femminile propria del campo dello spettacolo. Livia Cavaglieri (Alcune considerazioni di «genere» su Adelaide Ristori) ha confrontato Ricordi e studi artistici con le autobiografie dei suoi colleghi grandi attori, Rossi e Salvini: l'analogia della scansione narrativa (la vocazione attorica, il passaggio all'età adulta, la trasmissione pedagogica, la missione artistica) ma anche le assenze, quali il riferimento al proprio aspetto fisico, alla fascinazione nei confronti del pubblico, significativamente elusi da Ristori al pari di altri aspetti dell'esperienza di vita femminile, stimolano a meditare quanto le autobiografie delle donne di palcoscenico aderiscano nei fatti a un modello retorico precostituito al maschile.

La donne di spettacolo in età moderna tesero in genere a stabilire una tensione feconda tra strategico ossequio all'idea di decoro femminile dominante e sottaciuta strenua tutela della propria capacità di auto-espressione artistica. All'opposto, secondo Teresa Megale (Tracce di biografie negate: soubrette e capocomiche fra Otto e Novecento), le canzonettiste accettarono deliberatamente di essere un feticcio erotico per il pubblico maschile; riuscirono tuttavia a ribaltare il doppio confinamento dello sguardo maschile e del genere spettacolare minore, trasformandolo nella proposizione di una mitopoiesi vincente della bellezza femminile e sfruttandone imprenditorialmente gli effetti.

L'intreccio fra narrazione biografica e memoria autobiografica nel Novecento assume un'altra forma ancora, quella del racconto orale e della storia di vita che impegna reciprocamente soggetto e oggetto della ricerca. Carlotta Pedrazzoli relazionava a Roma sulla sua tesi di laurea (Divina, Torino 1990-1998: il recupero e la rielaborazione di un'esperienza teatrale collettiva femminile), una ricerca svolta con programmatica attenzione alle metodologie della storia orale e della storia delle donne, portando l'esperienza dell'indagine sul campo e quindi le problematiche di chi studia la contemporaneità senza un filtro temporale di decantazione del dato storico. Nella sua relazione (Per una critica dell'approccio biografico nel campo degli studi sulla regia. La variante «scomoda» delle donne registe), Roberta Gandolfi indicava come lo studio delle registe metta in crisi la tendenza dello storico della regia a relazionarsi con il suo oggetto biografico come «autore», facendo affidamento su un cor-

pus scritto di riflessione teorica e su organiche scritture autobiografiche: le registe tendono infatti a privilegiare altre forme per estrinsecare la poetica e l'esperienza creativa, forme più legate all'oralità e alla relazione, quali quella dell'intervista aperta o del racconto dialogico (è il caso di Edith Craig come di Ariane Mnouchkine).

Alcuni interventi interpretavano con originalità il tema degli incontri aprendolo verso esiti imprevisi. Con Barthes come mentore, Concetta Loiacono mostrava l'influenza del nuovo corsetto della celebre Zucchi sull'idea del corpo femminile negli anni centrali dell'Ottocento (La ricreazione del corpo della danzatrice. Virginia Zucchi e l'innovazione del costume teatrale), orientando il suo intervento dalla radice biografica verso l'analisi di un oggetto culturale: direzione d'indagine pregnante e convergente con quanto fanno le storiche tout-court⁶. Mara Nerbano e Federica Veratelli (La performance mistica tra esperienza vissuta e costruzione agiografica) argomentavano come il campo biografico nelle arti performative possa comprendere a pieno titolo anche le mistiche medievali e le loro estasi, delle quali indagavano il carattere spettacolare, intrecciando strumenti teatrologici e antropologici per evidenziare l'uso del corpo, della gestualità mistica femminile e dei fenomeni correlati (estasi, stigmati, levitazioni, trance etc.) come canale di comunicazione privilegiato, laddove l'accesso delle donne alla parola era negato.

È importante segnalare come, oltre a Nerbano e Veratelli, anche altre relazioni ponessero a tema di indagine biografica dei soggetti collettivi, quali le registe e le soubrette. La tendenza a prendere in esame interi campi di pratiche teatrali al femminile si coniugava poi con un'interrogazione problematica circa la loro marginalizzazione negli studi di settore e nella memoria teatrale. Per quanto attiene gli studi sulla regia, Gandolfi proponeva una decostruzione del canone narrativo biografico dei padri fondatori. Megale parlava, per le soubrette, di biografie negate, mettendo in evidenza come lo studio di un soggetto collettivo al femminile possa portare a una riconsiderazione dell'influenza delle forme dell'intrattenimento cosiddetto minore sull'immagine della donna di spettacolo (la soubrette come sintesi di diverse pratiche artistiche tra recitazione, canto, danza) che precorre l'era del cinema e della televisione.

(Annamaria Cecconi, Roberta Gandolfi)

⁶ Cfr. *Oggetti*, numero monografico di «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», n. 1, 2006.

2. Questo Dossier: donne di palcoscenico fra storia delle arti performative e teoria femminista

Nelle pagine seguenti proviamo a mettere a fuoco, molto sinteticamente, due strumenti concettuali che attraversano i saggi raccolti in questo Dossier, riconoscendo in essi positive indicazioni di lavoro intorno all'intreccio fra studi teatrologici e prospettiva gender.

2.1. Soggettività biografica e soggettività rappresentata

Uno dei temi lanciati dal nostro call for paper romano era il problematico rapporto tra soggettività biografica e soggettività rappresentata: nelle intenzioni originarie si trattava di una questione in progress, ma con nostra sorpresa molti interventi lo hanno portato al centro del dibattito, adottandolo come dinamica categoria di analisi per lo studio biografico del soggetto donna-artista.

Con «soggettività biografica» ci riferivamo genericamente all'esperienza di vita delle artiste (pur nella consapevolezza della peculiare differenza/somiglianza con le storiche condizioni delle donne del loro tempo), mentre con «soggettività rappresentata» intendevamo un campo duplice, aperto: due infatti sono i luoghi delle rappresentazioni, sulla scena spettacolare e nel sistema dello spettacolo. Il che implica anche la duplicità delle costruzioni, quella della performer che costruisce una sua identità pubblica extrascenica – nei casi più celebri una vera e propria icona mediatica per il pubblico degli ammiratori, la stampa, la critica, la società nel suo complesso – e l'identità di un soggetto donna definibile a partire dalle mises en scène, i testi, ma anche la tipologia dei ruoli femminili interpretati sul palcoscenico. Così insomma l'identità sociale di donna di spettacolo ha generato nella storia anche un immaginario biografico, i cui momenti o tratti spesso si mescolano con i personaggi e i ruoli più fortunati.

Entrambi gli aspetti sono assunti come problematici poli del discorso dalla giovane studiosa australiana Emily Wilbourne nel suo intervento su Virginia Andreini, che li mette alla prova rispetto alla relazione attore-ruolo nella Commedia dell'Arte, investendo questo nodo classico di nuovi interrogativi. Se nelle fonti epistolari, la determinazione, la fierezza femminile di Florinda è difficilmente scindibile dall'orgoglio professionale di Virginia, nella discussione dei testi drammatici di Giovan Battista la distinzione tra soggettività biografica e soggettività rappresentata serve alla studiosa per evitare la trappola da lei

definita antifemminista di leggere il personaggio come segno della vita interiore dell'attrice anziché della prova del suo talento artistico. Le consente, in sostanza, di superare l'idea del personaggio come espressione della soggettività dell'artista. Provvisorio punto d'approdo è «Virginia Andreini, detta Florinda», locus identitario dove convergono entrambe le soggettività: l'autorappresentazione dell'attrice diventa nell'analisi di Wilbourne indizio di complessa capacità d'azione artistica e culturale. Ma l'intento del saggio è soprattutto metodologico ed ermeneutico: riflettere su potenzialità e limiti dell'applicare a un soggetto del passato interrogativi teorici del presente.

Susanne Franco argomenta con efficacia come Martha Graham utilizzi consapevolmente «le possibilità combinatorie di soggettività biografica e soggettività rappresentata» per la creazione di Night Journey, ponendo all'orizzonte il discorso psicanalitico così importante nella biografia intellettuale della coreografa; la studiosa costruisce un esercizio indicativo di come rivedere, attraverso il pensiero gender, la relazione vita/opera nella biografia d'artista.

Proprio qui, infatti, come si sarà capito, risiede l'interesse del nodo «soggettività biografica/soggettività rappresentata»: esso permette di dinamizzare la retorica, ma non facilmente eludibile, questione del rapporto fra arte e vita, perché disfa e ritesse in altri termini la polarità della «vita» attraverso paradigmi aggiornati della soggettività e dell'identità, che sono sempre intese come costruite e agite culturalmente e contestualmente, e in fieri nel percorso esistenziale.

La performance della soggettività può essere indagata lungo varie strade. Si veda la strategia messa in moto da Laura Mariani, che parte da fonti differenti: non il testo spettacolare ma gli «scritti di memoria» delle attrici, lungo un arco temporale ampio che va da Ristori a Duse fino alle teatranti dell'Odin, mettendo in evidenza una genealogia al femminile anche nell'elaborazione attorica del materiale autobiografico. Appoggiandosi alla storia delle donne di area franco-italiana, più che alle teorie gender di marca anglosassone, Mariani ricollega i due poli della creatività scenica e della storia di vita secondo raffinate analisi dell'aneddoto, e sonda la valenza della scrittura d'artista come strumento d'indagine per articolare le pieghe del rapporto fra sfera pubblica e sfera privata.

Quest'altro punto classico della riflessione biografica, che da tempo si mostra centrale per leggere la storia delle donne, attraversa anch'esso tutti gli interventi e si connette al nodo concettuale di cui andiamo ragionando. La selezione di fatti o aneddoti della vita d'artista operata dalla letteratura (le biografie canoniche o le autobiografie e la loro re-

torica) necessita infatti di una decostruzione che ne riveli, oltre la sessuazione del linguaggio in cui si esprimono, la conformità o la distanza rispetto a un'idea storicamente determinata di femminilità, portando all'interrogazione del rapporto privato/pubblico. I saggi presentati non si confrontano con tappe canoniche di un'esistenza femminile (pubertà, matrimonio, maternità) per raggiungere un'impossibile, quanto fittizia, pienezza narrativa ma, qualora ne tengano conto, il dato esperienziale risulta rilevante solo se inquadrabile in una démarche storico-critica.

Si veda a proposito il contributo di Marina Nordera su Madeleine Guimard, costruito programmaticamente intorno all'interrogazione critica e alla decostruzione delle narrazioni ottocentesche riguardanti la danzatrice. Il saggio suggerisce anche un impiego davvero interessante del concetto di soggettività rappresentata, quando lo innesta con la categoria di marca sociologica di visibilità sociale. L'analisi femminista permette a Nordera di risignificare il dato biografico: la serie degli amanti di Guimard non è tratto caratteriale o segno della «diversità» dell'artista, bensì fa parte di un preciso investimento economico e di promozione sociale; così anche un altro dato potenzialmente aneddotico, la pianta della villa costruita per lei dal celebre Ledoux, diventa eterodosso emblema di un'impresariale e «politica» rappresentazione del sé e della costruzione dell'immagine pubblica, in un interessante cortocircuito tra spazi privati e spazi pubblici che funziona in quanto riconduce a un preciso immaginario del corpo danzante.

2.2. La performance del femminile: sull'indagine dei processi creativi delle artiste

Due contributi di questo Dossier interrogano nello specifico e in profondità le creazioni sceniche dei loro soggetti biografici: il saggio di Susanne Franco sulla coreografia di *Night Journey* di Martha Graham e il saggio di Suzanne Cusick sulla musica rinascimentale Francesca Caccini, che entra in merito a un'analisi di due sue creazioni, una raccolta di composizioni a intento pedagogico e un'opera-balletto composta per la corte dei Medici. Entrambi i contributi, in maniera più o meno esplicita, dialogano con i nodi concettuali di performance e performativity – che conoscono larga applicazione nel discorso critico anglo-americano, come potenti metafore per teorizzare una visione non essenzialistica del soggetto – riportandoli al servizio degli studi teatrali,

*musicologici e coreutici*⁷. Oggetto delle loro indagini non sono infatti le performance nel senso di atti sociali, ma nel senso di precisi oggetti culturali, frutto e punto di arrivo di consapevole elaborazione artistica. Al contempo, sulla scia delle teorie di Butler circa la performatività del gender⁸, dentro a tali creazioni e ai loro modi di operare teatralmente determinati, le studiose ricercano la dimensione enunciativa delle identità sessuate, si interrogano sul modo in cui le creazioni sceniche agiscono modelli del femminile e del maschile, e su quali simbolizzazioni del gender esse negoziano e contrattano con i canoni egemoni.

Ne consegue, in entrambi i casi, un'interrogazione delle opere indagate che mette a segno l'obiettivo degli studi di genere, sempre attenti alle connessioni fra costruzione dell'identità sessuale e potere, sia sul piano sociale che sul piano simbolico e della rappresentazione. Le creazioni delle donne di spettacolo producono emancipazione⁹? Questa domanda a nostro parere è cruciale perché permette di condurre nell'ambito della storia delle donne la produzione e ricezione dell'arte delle teatranti¹⁰, e secondariamente permette alle studiose di contestualizzare il proprio punto di vista di spettatrici femministe critiche¹¹.

Susanne Franco esplicita tale interrogativo politico in premessa al-

⁷ Cfr. a questo proposito almeno il saggio di Jill Dolan, *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance and the «Performative»*, «Theatre Journal», vol. 45, n. 4, 1993, pp. 417-441 e l'Introduzione di Elin Diamond a *Performance and Cultural Politics*, London, Routledge, 1996 (in part. il paragrafo *Performativity/Performance*, pp. 4-7).

⁸ L'orizzonte della performatività (come Judith Butler specifica in *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996 [ed. orig. 1993]) non collima con il singolo atto; la performance è, invece, sempre una ripetizione di norme: performatività è un concetto astratto che indica la dimensione agita, materializzata e corporea, reiterata e ripetuta, lungo la quale il genere diventa «naturale».

⁹ Parafrasiamo qui la domanda chiave che ricorre nell'indagine multiforme di Laura Mariani sulle teatranti del secondo Ottocento: le attrici hanno prodotto emancipazione? Mariani ricorda che «l'attrice occupa la sfera pubblica di pertinenza maschile e la valorizza in dialettica con quella privata, mostrando come la costruzione di un'immagine di sé fuori dalla famiglia possa produrre emancipazione e, sulla scena, sviluppi artistici dei personaggi interpretati» (*L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 15).

¹⁰ E infatti la si ritrova come filo rosso di vari contributi nell'ambito degli studi di *women and theatre*, cfr. ad es. la sezione *Performing Gender* in *Performing Feminisms: Feminist critical theory and theatre*, a cura di Sue-Ellen Case (Baltimore, John Hopkins University Press, 1990).

¹¹ Cfr. Jill Dolan, *The feminist spectator as critic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989. Sul tema della spettatrice cfr. anche Annamaria Cecconi, *Le emozioni della spettatrice d'opera. Brevi note su un dibattito tra femminismo, musicologia e Queer Theory*, «Nuova civiltà delle macchine», n. 1-2, 1998, pp. 164-171.

l'indagine su Night Journey: la sua analisi di triplice livello – drammaturgico, coreografico e di qualità del movimento – argomenta come Graham costruisca una complessa simbolizzazione del soggetto donna, nella figura di una Giocasta che, secondo le modalità del flusso di coscienza, diventa la protagonista e il personaggio narrante del mito di Edipo: un soggetto donna dai tratti contraddittoriamente emancipatori.

Suzanne Cusick, con cui ci piace chiudere questo scritto in attesa dell'imminente uscita della sua biografia su Francesca Caccini, applica alla performance del femminile una prospettiva storica e politica che contiene forti indicazioni di metodo. Nell'analisi della collezione a stampa di Caccini, Il primo libro delle musiche a una e due voci, di cui evidenzia la finalità pedagogica, Cusick mette a fuoco le indicazioni performative del testo spiegando come esse agiscano in duplice direzione: costruire e accrescere, di esercizio in esercizio, le competenze canore delle allieve, e contemporaneamente rafforzare l'espressione del soggetto-donna che canta, l'autorità e il desiderio della voce femminile, in un intreccio di performance tecnico/artistica e performance della soggettività. Nella trattazione dell'opera-balletto La liberazione di Ruggiero, la studiosa mette in gioco invece una concezione letterale della performatività, legandola al contesto pragmatico e alle strategie di enunciazione dell'opera, e argomenta come la drammaturgia musicale sia intenzionalmente costruita per favorire lo slittamento dell'identificazione degli spettatori dal protagonista maschio alla comunità delle piante-donne. Cusick infine indaga la relazione fra strutture di potere e politica dei sessi espressa ne La liberazione, innestando la lettura musicologica e drammaturgica dentro a una solida lettura di contesto, per articolare la funzionalità della composizione rispetto al sistema di «patriarcato femminile» che reggeva all'epoca il granducato di Toscana.

Le questioni, gli strumenti concettuali e le strategie storiografiche messe in evidenza dal Dossier invitano ad approfondire la tematica della biografia delle donne di spettacolo come area di ricerca aperta a esiti non precostituiti; sullo sfondo sta, a nostro avviso, la feconda innovazione dell'incontro tra ricerca teatrologica, musicologica, della storia della danza e ricerca femminista.

(Annamaria Cecconi, Roberta Gandolfi)

3. Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini (1587-c1646): questioni per una biografia tra «gender» e musicologia*¹²

Mi sto occupando da quasi diciotto anni della biografia di Francesca Caccini, che viene ricordata come la prima compositrice della storia del melodramma in virtù del suo balletto intitolato *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* composto nel 1625¹³. Francesca servì la corte fiorentina dei Medici, dal 1600 al 1607 in qualità di interprete del concerto familiare di suo padre Giulio, e poi di *musica* indipendente dal 1607 al 1641. Compose la musica di ben quattordici spettacoli per la corte, dei quali soltanto tre sono stati menzionati nella cronaca ufficiale del granducato. Inoltre, sebbene elogiata da alcune fonti per il suo talento nel cantare, suonare e recitare, non venne mai ricordata dalle cronache per aver cantato o recitato su di un palcoscenico pubblico. Al contrario, sembra che il suo lavoro artistico si svolgesse in contesti ritenuti privati, quali ad esempio i ricevimenti offerti alle nobildonne fiorentine quaranta giorni dopo che la granduchessa aveva partorito; le commedie allestite e interpretate per il divertimento delle dame e donne della corte femminile e le mascherate più o meno all'improvviso messe in scena, con l'aiuto di alcuni professionisti, dai bambini della famiglia Medici a beneficio di nonni e genitori. La maggior parte di queste esibizioni non furono registrate dalla cronaca ufficiale della vita pubblica e degli intrattenimenti della corte medicea, il *Diario d'etichetta* compilato da Cesare Tinghi¹⁴. Sono invece documentate dalla corrispondenza di Francesca con i poeti con cui collaborò, e dalle lettere intercorse fra le granduchesse Medici e le gentildonne che le circondavano alla corte femminile.

¹² Ringrazio le colleghe Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi per il generoso aiuto con la traduzione del mio testo. Sono inoltre debitrice degli utilissimi commenti di Paola Bonifazio, Margaret McFadden ed Emily Wilbourne.

¹³ La biografia è in corso di pubblicazione (primavera 2008) presso la University of Chicago Press col titolo *Francesca Caccini, Musica (1587-c1646)*.

¹⁴ La cronaca si trova nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Gino Capponi 261, vol. 1 e 2, il terzo volume è all'Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 11. Fu parzialmente pubblicata in Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905.

3.1. I prestiti dalla storia delle donne

A ogni passo del lavoro mi sono trovata a confrontarmi con le assenze, i vuoti, le discontinuità e le contraddizioni che caratterizzano i fatti relativi alla vita delle donne di palcoscenico in testimonianze redatte secondo una logica androcentrica. Nel caso di Francesca, sono giunta alla conclusione che la relativa scarsità di informazioni sulle sue esibizioni in documenti di carattere ufficiale testimoni il ruolo delle donne nell'autorappresentazione del principato di cui lei era a servizio. Ritengo che il cronachista dei Medici possa aver intenzionalmente evitato di menzionare la sua presenza nel cast degli spettacoli pubblici per proteggere la sua reputazione, per adombrare, a uso dei posteri della stessa corte, il fatto che l'interprete più pagata (e presumibilmente più apprezzata) della corte fosse troppo modesta, casta e riservata per esibirsi sul palcoscenico. Inoltre è possibile che egli volesse implicitamente suggerire che le esibizioni memorabili, ma talvolta sessualmente trasgressive, dei personaggi femminili sul palcoscenico medico, non erano create da donne le cui capacità artistiche erano state scoperte e coltivate *in loco*, ma erano opera di artiste forestiere, di castrati o di donne appartenenti alle compagnie itineranti, la cui «onestà» sessuale (e conformità alle norme del decoro femminile) era sotto la tutela dei mariti. Qualsiasi infrazione al decoro sessuale venisse praticata da tali donne sul palcoscenico non avrebbe pertanto potuto riflettersi negativamente sull'effettiva capacità del potere medico di proteggere e sorvegliare i corpi delle donne della loro casata. La capacità dei Medici di far crescere i talenti delle donne al loro servizio e contemporaneamente di proteggere la loro reputazione in fatto di modestia, castità e riservatezza fu uno dei caratteri distintivi dello stile di governo con cui ressero il loro principato assolutistico.

Non potrei essere giunta a queste conclusioni senza il soccorso di alcune basilari premesse tratte dalla storia delle donne: (1) l'idea che l'esistenza individuale di un essere umano sessuato determina sempre non solo le sue esperienze soggettive, ma anche il modo in cui vengono tramandate dagli altri, vale a dire che nessuno è in grado di eludere quello che Rubin ha definito il sistema sesso/genere¹⁵; (2) l'idea che il *gender*, quale costruzione culturale dell'identità maschile e femminile, pervade il linguaggio e le reti concettuali di tutti i docu-

¹⁵ Cfr. nota 18.

menti e le fonti epistolari, sia ufficiali, come quelli stilati da Tinghi, sia non ufficiali come quelli delle duchesse, dame e donne della corte; (3) l'idea che il *gender* – specialmente nel modo in cui viene presentato nei documenti e nelle testimonianze del passato – è molto spesso una metafora attraverso cui i potenti comunicano le loro idee riguardo a un modello ideale di relazioni politiche che non sono intrinsecamente basate sulla differenza sessuale.

Date queste premesse mi sono impegnata nello scrivere la biografia di Francesca Caccini in modo da far comprendere ai lettori cosa significasse nascere donna ai suoi tempi, a Firenze, figlia di due cantanti ambiziosi, uno dei quali, suo padre, veniva considerato il più importante insegnante di canto del suo tempo. Ho cercato di collegare tra loro le opinioni della prima età moderna in ambiti diversi: sull'educazione delle ragazze secondo un modello di decoro femminile, sul modo in cui le giovani dovevano imparare a far musica, su come le concezioni mediche del tempo ritenevano che l'identità sessuale maschile o femminile potesse venire influenzata dal canto, per poi mettere in relazione tali idee con ciò che conosciamo dei dettami pedagogici di Giulio Caccini. Il mio intento è dimostrare come Francesca avesse una percezione di sé in quanto musicista che probabilmente si formò in modo inscindibile dalla percezione di sé in quanto donna la cui occupazione richiedeva la frequentazione di vita con le principesse e le gentildonne d'alto lignaggio che le circondavano. Una volta creata nella mia narrazione una prospettiva *gender* per il personaggio «Francesca» del quale narro la vita, è stato relativamente facile rendermi conto di come alcuni dei lavori che sono sopravvissuti (probabilmente quelli composti per essere eseguiti da altri) contengano la preoccupazione di conciliare i dettami culturali dell'esibizione di castità con un esplicito e altrettanto forte desiderio di espressione di sé, una preoccupazione che credo Francesca condividesse con le principesse presso cui era impiegata¹⁶.

¹⁶ Secondo uno dei suoi colleghi, Cristoforo Bronzini, in considerazione della sua «acuta intelligenza» il padre aveva dato a Francesca un'eccellente educazione umanistica. Cfr. il trattato di Bronzini *Della dignità e nobiltà delle donne*, che risale agli anni Venti del diciassettesimo secolo e si trova nella sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. VIII, 1513-38; il profilo di Caccini si trova in B.N.C.F., Magl. VIII, 1525/1, pp. 54-76.

3.2. *Creare una visione del mondo ginocentrica: i prestiti dalla teoria femminista*

Mi è stato chiaro a quel punto che, se intendevo che la mia biografia ricostruisse in qualche modo la percezione che Francesca stessa aveva della sua esperienza di vita, il libro doveva raffigurare un universo sociale costituito, come quello della compositrice, prevalentemente da donne. Nella mancanza quasi assoluta di lettere o altri documenti che riguardavano le altre musiciste al servizio dei Medici, ho rivolto la mia attenzione verso le donne della corte medicea, consultando all'Archivio di Stato di Firenze tutte le carte della granduchessa Cristina di Lorena, la reggente *de facto* del granducato di Toscana dal 1606 al 1636. Le carte mostravano il suo lavoro come capo di Stato, e suggerivano l'ipotesi che la carriera di Francesca fosse il risultato della sua protezione¹⁷. Inoltre i documenti rivelavano tracce epistolari di un ininterrotto viavai di biglietti di auguri per svariate occasioni, reliquie, consigli per la procreazione, favori e, con mio grande stupore, informazioni, suggerimenti e ordini riguardo ai matrimoni di – letteralmente – centinaia di nobildonne. Scoprii, cioè, una rete di relazioni e *patronage* che legava le donne delle classi nobiliari tra di loro e con la loro granduchessa, poiché era *lei stessa*, più dei loro padri e fratelli, a gestire la negoziazione, i dettagli cerimoniali, il consumo, la buona riuscita e lo scioglimento dei loro matrimoni. Ritengo che questo fosse il collante che legava insieme queste donne in una rete sociale che tenevano continuamente in vita e riaffermavano attraverso lo scambio che talvolta riguardava anche i musicisti al loro servizio e la musica da essi composta.

Queste testimonianze mi sono sembrate contraddittorie rispetto alle mie conoscenze acquisite circa il funzionamento della rete di parentela e dell'istituto matrimoniale nella prima età moderna. Ho sentito allora l'esigenza di rileggere tre testi classici del cosiddetto «femminismo della seconda ondata»: *The Traffic in Women* (1975) di Gayle Rubin, *Women on the Market* e *Commodities among Themselves* (1978) di Luce Irigaray¹⁸. Le idee di Rubin e Irigaray sul modo in

¹⁷ Quest'ipotesi è confermata in Bronzini, *Della dignità...*, B.N.C.F., Magl. VIII, 1525/1, p. 65.

¹⁸ Gayle Rubin, *The Traffic in Women. Notes on the «Political Economy» of Sex*, in *Feminism and History*, a cura di J.W. Scott, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 105-51 [ed. orig. in *Toward an Anthropology of Women*, a cura di Rayna Reiter, New York, Monthly Review Press, 1975; trad. it. *Lo scambio delle donne: una rilettura di Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud*, «Nuova Dwf», numero

cui lo «scambio delle donne» articola il sistema sesso/genere di una società mi hanno dato modo di spiegare la qualità e la sostanza della reciproca lealtà che sembrava legare, secondo le testimonianze epistolari, l'una all'altra le donne delle élite nobiliari e tutte loro alla granduchessa di Toscana.

Comprendere il particolare sistema sesso/genere, che ho chiamato patriarcato femminile, mi ha permesso di immaginare come doveva essere strutturata, in modo diverso dalla mia, la soggettività di una donna in quella comunità che fu la corte femminile dei Medici. Adottando la terminologia di Rubin, queste donne dovettero considerarsi sia soggetto che oggetto di uno scambio di parentela. I loro vincoli eterosessuali con gli uomini, senza dubbio importanti, non erano tuttavia l'unico legame con la circolazione del potere che derivava dalla vita e dallo scambio sociali; necessariamente, esse dovettero percepirsi come detentrici di una notevole influenza e capacità di azione, almeno all'interno del mondo femminile di corte. Capii che Francesca, in quanto donna che passava le sue giornate di lavoro tra queste donne, producendo musica per i loro spettacoli o il loro piacere d'ascolto, e insegnando loro, in alcune occasioni, a esibirsi nelle commedie all'improvviso della corte femminile, doveva aver condiviso parte di una medesima sensibilità. Inoltre, cominciai a riflettere su come sia le sue stesse esibizioni musicali, sia quelle che aveva creato per le nobildonne della corte, potessero essere state di aiuto nell'appoggiare la «mentalità» del palazzo – ad esempio nell'allestimento di scene che parodiavano le convenzioni letterarie correnti sull'«amore» in cui, inevitabilmente, le donne erano trattate come oggetti di scambio.

Vorrei sottolineare che capire il sistema sesso/genere della corte medicea mi ha messo in grado di coglierne la rappresentazione sul palcoscenico, nell'unica composizione teatral-musicale sopravvissuta di Francesca, che è anche il lavoro per cui è inserita nel canone della storia della musica, ovvero il balletto *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* (1625). Solo dopo aver capito la politica dei sessi contenuta ne *La liberazione* (in cui la maga Alcina fa convergere la sessualità degli altri personaggi solo verso piaceri non legati alla riproduzione, mentre l'altra maga, Melissa, li dirige verso la procreazione), ho com-

monografico: *Donna e Ricerca Scientifica*, ottobre-dicembre 1976, pp. 23-63]; Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trad. ingl. Catherine Porter, New York, Cornell University Press, 1985, trad. it. *Questo sesso che non è un sesso: sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, Milano, Feltrinelli, 1978, capp. 8 e 9.

preso effettivamente il modo in cui lo spettacolo era funzionale alle complesse necessità di carattere politico della granduchessa Cristina e di sua nuora, l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, in un momento intermedio della loro reggenza durata otto anni.

3.3. *Performance e «performativity»*

Nonostante Francesca sembri essersi esibita raramente in pubblico o sul palcoscenico, la mia biografia si occupa dell'intrecciarsi dei due temi di performance e *performativity* in tre modi: analizzando con attenzione le descrizioni dei suoi spettacoli semi-pubblici; attraverso un'accurata lettura di quanto richiesto alla performance nella collezione a stampa, da lei redatta, di composizioni per voce sola e duetti, *Il primo libro delle musiche a una e due voci* (1618); e infine considerando i possibili effetti performativi de *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*¹⁹.

La mia lettura parte dal presupposto che le descrizioni delle sue performance private siano prova del modo in cui Francesca e i suoi mecenati intendevano che il suo lavoro fosse percepito. Tali descrizioni attribuiscono agli spettacoli per i quali l'accompagnamento era eseguito dalla stessa Francesca il potere di trasformare i propri ascoltatori: nelle parole di Cristoforo Bronzini, «[la sua musica] operava ed opera effetti di maniera stupendi negli animi degli ascoltanti, che gli trasmutava da quelli che erano»²⁰. Il tropo della trasformazione era un elemento ricorrente nel contesto dell'elogio musicale agli inizi del diciassettesimo secolo, che evidenzia un'ideologia della potenza della musica radicata nella concezione platonica, secondo cui la mu-

¹⁹ Copie de *Il primo libro delle musiche a una e due voci*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1618, si possono trovare presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Estense di Modena e la Bibliothèque Nationale de France a Parigi. Un'edizione facsimile che combina le pagine dalle copie di Firenze e Modena è stata pubblicata nel volume *Italian Secular Song. Vol. I: Florence*, a cura di Gary Tomlinson, New York, Garland, 1986. *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Firenze, Pietro Cecconcelli, 1625) fu eseguita per la prima volta alla villa Medici conosciuta con il nome di Poggio Imperiale il 3 febbraio 1625. Copie del testo musicale sono alla Biblioteca Casanatense e all'Accademia di Santa Cecilia a Roma, alla Biblioteca Nazionale Marciana a Venezia, alla Bibliothèque Nationale de France e alla British Library. Un facsimile della copia della Biblioteca Casanatense è stato pubblicato a Firenze nel 1998 dalla Società per Edizioni Scelte.

²⁰ Cristoforo Bronzini, *Della dignità...*, B.N.C.F., Magl. VIII. 1525/1, pp. 56-57.

sica possiede quello che noi definiremmo un potere performativo, vale a dire il potere di far nascere particolari affetti e stati d'animo. Tuttavia, se il tropo era ricorrente, non lo era il modo in cui veniva usato per descrivere Francesca, che non fu solamente, almeno così sembra, una virtuosa del canto come il padre Giulio o i suoi contemporanei Vittoria Archilei, Jacopo Peri, Adriana Basile e Francesco Rasi. Le loro esecuzioni erano lodate per il modo ingegnosamente appropriato con cui improvvisavano ornamenti a un melodia e per la profondità emotiva che sembravano essere in grado di scandagliare. Piuttosto, nelle descrizioni delle performance di Francesca, si attribuisce loro un'eccezionale potenza comunicativa in virtù della sua versatile ed erudita padronanza nell'armonia, nel modo e nella struttura musicale, una padronanza così eccellente da poter smuovere i suoi ascoltatori «di ardire che ad'ogni impresa (benché faticosa) si sarebbero [le genti] poste»²¹.

Non vi è prova che Francesca abbia eseguito alcuna delle trentasei canzoni che scelse di pubblicare nel suo *Primo libro delle musiche*, possiamo cioè considerarle come documenti di quello che, nell'ambiente mediceo, una donna dotata di un grande genio musicale poté concepire e insegnare alle altre. La maggior parte delle testimonianze suggeriscono che la collezione aveva un intento pedagogico, volto a insegnare un'ampia gamma di tecniche di esecuzione necessarie per diventare *musica*, ovvero una musicista completa, eccellente anche nell'improvvisazione. Gli assolo e i duetti della collezione introducono queste abilità nel convenzionale ordine pedagogico di allora. Il controllo del respiro, l'auto-accompagnamento, l'uso di ornamenti per enfatizzare la grammatica, la sintassi, il contenuto emozionale di un testo poetico cantato, e così via, sono perciò enfatizzati in una progressione graduale attraverso esempi di tutti i generi poetici pertinenti. Studiando il *Primo libro*, colpisce soprattutto come questi componimenti mettano in musica dei testi che spingono l'esecutrice a un'attitudine auto-riflessiva riguardo al problema della rivendicazione e affermazione da parte delle donne dell'autorità culturale, sintetizzata metaforicamente nel concetto di «voce».

Per queste ragioni sostengo che l'intera collezione può essere letta come una serie di *études* sulla performance vocale della prima modernità che sono, simultaneamente, *études* sulla performance della

²¹ *Ivi*, p. 58. Cfr. inoltre i commenti del poeta Giambattista Marino, citati per la prima volta da Anna Maria Crinò in *Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del Seicento*, «Studi secenteschi», n. 1, 1960, pp. 175-193.

soggettività femminile: di canto in canto, di esercizio in esercizio, l'allieva accresce e rende più autorevoli entrambe, ed è sempre più in grado di esprimersi come soggetto desiderante pur restando entro le norme del decoro.

Poiché si basa sulla lettura analitica di tutte le canzoni, la mia tesi risulta troppo complessa da esporre nella sua completezza in questo contesto; mi limito tuttavia a presentare due esempi. Una delle prime canzoni nel libro, *Ardo infelice, e palesar non tento*, è un soliloquio in stile recitativo in cui la voce poetica di una donna dispera di poter parlare del proprio desiderio se non mediante quello che lei chiama «il tacito parlar» del suo corpo, sospirante e senza fiato. L'arrangiamento musicale di Francesca è il tour de force di un canto tormentato, che si esprime attraverso il mancato controllo del respiro.

Scegliendo di mettere in musica *Ardo infelice* come un soliloquio in stile recitativo, Francesca indicava implicitamente che la canzone dovesse essere considerata alla stregua di una dichiarazione della tesi contenuta nel suo libro. Le canzoni che seguono insegnano in modo graduale il controllo del respiro, espandono il registro vocale della cantante, richiedono man mano un auto-accompagnamento più complicato, presentano lezioni sia semplici che sofisticate su come rendere col canto in modo efficace le complessità metriche di un poema; in breve, insegnano tutte le tecniche di padronanza di sé necessarie a una *musica* di corte per liberare la propria potenza vocale ed espressiva.

Verso la metà della collezione, Francesca sposta l'enfasi pedagogica dalle canzoni che richiedono alla cantante, nella performance, di liberare la voce corporea, a quelle che dimostrano la liberazione della sua voce di autrice dall'obbedienza cieca alla convenzione formale. La serie culmina con un paio di canzoni che combinano variazioni formali estremamente audaci con spettacolari esibizioni di controllo del respiro (in frasi dal lungo respiro ed estremamente ornate, e nella padronanza del registro alto) e con l'impersonificazione di personaggi noti al pubblico, perché erano protagonisti di commedie e spettacoli allestiti per la corte dei Medici. Giunta a queste canzoni, a mio parere, un'allieva di Francesca avrebbe imparato a mantenere il controllo del suo corpo, delle convenzioni musicali contemporanee e dei mezzi con cui rappresentare musicalmente i desideri di qualsiasi *persona* che sceglieva [lei scegliesse] di interpretare. In questo senso, nel corso dell'insegnamento delle tecniche di performance musicale, l'allieva avrebbe imparato anche a esprimere il desiderio senza vergogna

alcuna, e a mantenere il controllo dei mezzi attraverso cui la sua soggettività era agita davanti ad altri.

Mentre scrivevo la biografia di Francesca, ho sempre tenuto in considerazione la riflessione della teorica femminista Judith Butler, per cui ognuno di noi realizza le categorie di genere e sessualità attraverso l'esecuzione degli atti costitutivi di queste categorie²². Inoltre, avevo in mente la concezione pedagogica della prima metà del diciassettesimo secolo, di derivazione platonica, secondo la quale il carattere della musica che si esegue genera il carattere (ethos) della persona che si diventerà. Ciononostante, in questa parte della biografia sono stata restia a usare le idee di Butler sulla performatività come base teorica della mia lettura. Non potrei dire onestamente con certezza quali categorie sociali possano aver determinato le canzoni pedagogiche di Francesca, tenendo conto degli scarti storici che ci separano. Credo, invece, di poter invitare i lettori a pensare a queste canzoni come a dei testi che, attraverso la performance musicale, permettono all'artista donna di esperire una gamma di soggetti femminili molto più ampia rispetto a quella che si può trovare nelle composizioni, a noi pervenute, delle sue contemporanee.

Ho invece riservato commenti che riguardano più apertamente la performatività alla mia discussione de *La liberazione di Ruggiero*. Messo in scena nel secondo decennio del Seicento, nel palazzo privato della principale reggente di Toscana, l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, il balletto *La liberazione* era considerato sia dal suo mecenate, che dai creatori e dal pubblico parte integrante degli spettacoli musicali-teatrali della tradizione medicea intesi esplicitamente a provocare, secondo un'intenzione autenticamente «performativa», un cambiamento nel pubblico per mezzo della relazione teatrale e le sue semiotizzazioni²³. In special modo, alcuni spettacoli dovevano provocare sensazioni di meraviglia e stupore rispetto ai sovrani medicei, e indurre le élite che vi partecipavano a sostenere la politica degli stessi

²² Cfr. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1991 [trad. it. di Roberta Zuppet, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Firenze, Sansoni, 2004] e *Bodies That Matter*, New York, Routledge, 1993 [trad. it. di Simona Capelli, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «sesso»*, Milano, Feltrinelli, 1996]. Uno dei testi all'origine del concetto di performatività di Butler è stato John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1962, [trad. it. *Come fare cose con le parole. William James lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, Genova, Marietti, 1987].

²³ Il libretto fu opera di Ferdinando Saracini, le scene e le macchine di Giulio Parigi e i balletti concepiti da Agnolo Ricci.

regnanti. *La liberazione* raggiunse lo scopo di agire sul pubblico in maniera ancor più letterale di qualsiasi altro spettacolo medico di mia conoscenza. Il suo finale tripartito mette in scena la progressiva liberazione delle donne, che il potere malefico della maga ariostesca Alcina aveva precedentemente trasmutato in piante; poi degli uomini, anch'essi trasmutati in piante; e finalmente dell'intero pubblico, chiamato ad alzarsi dal proprio posto e a ridisporsi alle finestre e sui parapetti di Poggio Imperiale, per guardare il numero finale di danza, un balletto a cavallo. Nessun presente poteva evitare di cogliere il momento in cui gli spettatori erano stati modificati dallo spettacolo che avevano visto e sentito, poiché avevano dovuto cambiare la loro prospettiva. In realtà *La liberazione*, nelle singole scene e nella struttura complessiva, si può leggere facilmente come uno scherzo elaborato e autoriflessivo riguardo all'idea stessa che la performance teatrale possa avere un potere performativo, il potere di trasmutazione. Ma al di là di tale raffinato scherzo teatrale, in alcuni momenti de *La liberazione* deve essere stata sicuramente la musica di Francesca a produrre effetti di cambiamento negli spettatori, liberandoli dalla precedente identificazione (con Ruggiero) per condurla verso altre direzioni.

Uno di questi momenti è chiaramente la scena del lamento corale delle piante, quando degli esseri che il pubblico presupponeva non avessero né soggettività né voce irrompono in una canzone di denso contrappunto, di un tale pathos miniaturizzato che la si poteva facilmente interpretare anche come allusione alla condizione dell'aristocrazia fiorentina vincolata dai rituali di corte; oppure come la condizione delle donne costrette a calarsi entro apparenze scelte da altri.

Un'occasione simile si verifica, molto probabilmente, con la stupefacente estensione, armonica e tonale, delle rimostranze di Alcina contro Ruggiero, nel momento in cui quest'ultimo l'abbandona. È una scena di tale eccesso vocale, tonale ed emozionale da far bruciare in fiamme l'isola della *maga*, tanto da far apprezzare al pubblico, suo malgrado, le sofferenze delle donne trattate malamente dagli uomini. Alla fine risulta chiaro che queste scene, così come altre di minore effetto, avevano lo scopo di generare una rappresentazione pubblica del mondo ginocentrico in cui lavoravano Francesca e le sue mecenati, e dimostrare che donne in grado di occuparsi a vicenda della propria sessualità nel mercato matrimoniale erano pienamente capaci di gestire lo Stato toscano.

3.4. *Affrontare il canone biografico della musicologia*

Fu perché *La liberazione* servì così bene a quegli scopi che, unico tra gli intrattenimenti commissionati per la stagione 1625, fu preservato attraverso la stampa: prova che una donna poteva aver raggiunto un tale grado di professionismo da comporre un'opera per il teatro musicale altrettanto lunga e complessa delle altre dello stesso periodo. In questo modo, capire il sistema sesso/genere sotteso a una comunità quale fu la corte femminile mi ha aiutata a spiegare perché Francesca Caccini, di cui volevo raccontare la storia, fosse diventata una figura quasi canonica della storia della musica. Ma, se i miei prestiti dalla storia delle donne e dalla teoria femminista mi hanno permesso di spiegare la quasi-canonicità di Francesca, mi hanno anche costretta ad affrontare le convenzioni narrative della biografia musicologica negli Stati Uniti.

Una caratteristica ricorrente di tali lavori è trattare i compositori (e le loro opere) come se fossero isolabili dall'ambiente sociale in cui sono nati, in particolare considerandoli privi di un'identità sociale. Per la musicologia anglofona, il creatore ideale, il modello standard è un individuo assolutamente autosufficiente; poiché ha vinto la battaglia edipica del separarsi dalla Madre, costui è libero di fare scelte di vita e artistiche senza considerare nessuna rete di relazioni sociali. Egli (apparentemente un universale neutro ma, in realtà, di sesso maschile) è un genio eroico, come forse fu Beethoven, anche se, come Beethoven, è presumibilmente un po' sordo verso il mondo che lo circonda; proprio in virtù di tutto ciò egli è capace di ascoltare meglio il suono dell'ispirazione che viene dagli strati profondi della sua soggettività. La ovvia mascolinità di quest'immagine del creatore musicale finora non è stata contestata esplicitamente dalla cosiddetta musicologia femminista, nonostante alcune eccellenti biografie di compositrici americane del primo Novecento, pubblicate negli anni Novanta²⁴. Le biografie in questione finiscono per presentare l'appartenenza sessuale delle compositrici come un ostacolo, che loro dovettero superare per affermarsi nell'ordine patriarcale della professione musicale. Tuttavia, gli standard per la «canonizzazione» (affiancati dalla presupposizione di un tipo umano alienato e assoluta-

²⁴ Judith Tick, *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997 e Adrienne Fried Block, *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

mente isolato, l'ideale che i musicologi intendono propugnare ideologicamente) sono stati da allora messi sotto accusa dalla visione postmoderna secondo cui tutti gli esseri umani e tutti i loro sforzi creativi sono il prodotto, per così dire, dell'acqua in cui nuotiamo.

Non intendo assolutamente rappresentare Francesca né come un «Beethoven mancato» né come un «Beethoven in gonnella». Sotto le duplici spinte del pensiero postmoderno, a un livello più generale, e della teoria femminista di Luisa Muraro, Adriana Cavarero e la comunità filosofica Diotima, mi sono proposta di sfidare le regole della biografia musicologica, scrivendo la vita di Francesca in un modo che sottolineasse la relazione tra la sua storia e le altre storie delle donne della corte medicea²⁵. Questa scelta mi ha concesso in qualche occasione il vantaggio pratico di aiutarmi, ancora una volta, a far fronte ai vuoti nella storia di Francesca, ad esempio su come venne combinato il suo secondo matrimonio. Ma, soprattutto, mi ha suggerito gli strumenti per immaginare che Francesca abbia vissuto e concepito la sua musica da un lato *fuori* da un mondo dominato dagli uomini, dall'altro *dentro* quel mondo che Cavarero e Muraro, tra le altre, hanno delineato; ovvero un microcosmo in cui le relazioni tra donne erano di grande spessore, indipendentemente dagli orientamenti sessuali delle donne stesse.

In quel mondo né il sesso di Francesca né la sua esperienza del sistema che chiamiamo *gender* furono ostacoli. In verità, poiché le donne che serviva furono de facto le reggenti della Toscana per trent'anni, la sua appartenenza al sesso femminile fu spesso un evidente vantaggio, in quanto le permise un'intimità con il potere che la decenza negava ai suoi colleghi maschi. L'idea di un simile mondo ha dato coerenza alle prove documentarie che avevo raccolto, incoraggiandomi a raccontare una storia che mostra come la vita professionale di Francesca – e pertanto la sua intera vita adulta – si svolse in sintonia con quella della donna che un contemporaneo descrisse quale «la sua principale patrona e benefattrice», Cristina di Lorena. Tale rapporto si configurò come la relazione più importante di tutta l'esistenza di Francesca (sebbene non di quella di Cristina), e diede un'impronta anche alle vite di sua figlia e di sua nipote.

A mio giudizio, raccontare la vita di Francesca considerandola strettamente intrecciata alle relazioni sociali, significa far intervenire

²⁵ In tal senso i testi più influenti nel mio lavoro sono stati: Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991 e Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

il femminismo nella politica della mia disciplina; un intervento che mi auguro convincerà i miei colleghi ad attuare due cambiamenti, strettamente connessi tra loro, nel lavoro biografico. Per prima cosa, mi auguro che inizieremo a renderci conto che non possiamo raccontare verosimilmente la vita delle musiciste se omettiamo di riconoscere che le compositrici e le interpreti hanno sempre vissuto come *donne tra altre donne*, e che queste altre donne hanno influenzato le loro attività professionali. Secondariamente, spero che inizieremo a renderci conto che quello che è vero per la vita delle donne è altrettanto vero per la vita degli uomini. Anche gli uomini vivono esistenze che sono imprescindibili dalle determinazioni di sesso, classe sociale e appartenenza etnica, e anche l'identità sociale maschile viene formata da sistemi di potere che modellano i comportamenti e il modo in cui i musicisti e i loro interventi artistici possono essere valutati dagli altri. Introdurre la categoria del genere nella discussione del giudizio estetico in musica ci dà la possibilità di usarla come metafora per il sistema generale di valori d'una società. Se riusciamo a cogliere tutti questi aspetti, le nostre biografie musicologiche avranno una maggiore probabilità di catturare per i lettori quello che Cavarero ha chiamato «i sé narrabili» della «unicità delle esistenze umane», piuttosto che le astrazioni che la teoria politica convenzionale chiama «soggetti». In questa era di violenza estrema e di alienazione dal senso di una comune appartenenza umana, mi sembra utile ogni intervento nelle regole dello scrivere una biografia capace di sottolineare il nostro essere in relazione reciproca.

Se, come suggerisce Cavarero, ogni vita umana è unica, ciascuna con la propria storia che un'altra o un altro può raccontare, allora ogni biografa/biografo utilizzerà prestiti differenti per il suo incontro con una soggettività del passato.

4. Susanne Franco, *Viaggio nelle oscurità della mente di una donna. «Night Journey» di Martha Graham*

Martha Graham (1894-1991) è stata una delle fondatrici della *modern dance* americana. Ha percorso quasi interamente il Novecento, proponendosi come un nuovo modello di danzatrice, coreografa, insegnante, impresaria e non da ultimo di donna e intellettuale. Cadenzando il ritmo frenetico delle sue creazioni con scritti di vario genere e una tarda autobiografia pubblicata, come solo un mito vivente pote-

va augurarsi, proprio l'anno della sua morte²⁶, diede legittimazione culturale alla danza moderna e a sé come icona di un'arte fieramente americana e femminile. La sua tecnica di danza, infatti, ha posto, per la prima volta nel teatro occidentale, l'anatomia femminile come modello di riferimento, e la sua capacità imprenditoriale ha saputo affermare una compagnia a lungo composta esclusivamente da donne.

Figlia di un neurologo specializzato in psichiatria, fin da piccola Graham era stata sensibilizzata all'idea che il corpo fosse un barometro capace di rivelare «la temperatura dell'anima»²⁷. In molte occasioni si dipinse come «avida di destino», un'espressione irlandese che indica il desiderio di conoscersi e di conoscere «a qualsiasi prezzo»²⁸. La psicanalisi costituì la sponda teorica di questa sua ricerca che sperimentò in prima persona con una terapeuta junghiana, Frances Wickes²⁹. Condivise l'interesse per la psicanalisi e per gli studi di mitologia con il suo compagno dell'epoca, Erick Hawkins (peraltro seguito dalla stessa Wickes), oltre che con molti altri artisti e intellettuali americani del periodo. Nel segno di Jung, Graham era convinta che l'arte avesse le sue radici nell'inconscio, sede degli archetipi, ovvero delle immagini primordiali universali ritenute i centri dell'energia psichica³⁰. Tramite i ricordi che affiorano da miti, leggende e riti, Graham voleva rivelare quello che definiva «il paesaggio dell'anima»³¹. Paragonò spesso il ruolo dell'artista alla figura dell'eroe che intraprende un'avventura nei labirinti della psiche e mise a frutto gli insegnamenti junghiani anche nell'autobiografia il cui titolo, *Blood*

²⁶ Martha Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Milano, Garzanti, 1992 [ed. orig. *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991].

²⁷ *Ivi*, p. 8.

²⁸ *Ivi*, p. 116.

²⁹ Tracce delle letture psicanalitiche e mitologiche di Graham si trovano nei suoi taccuini parzialmente pubblicati col titolo: *The Notebooks of Martha Graham*, New York, Harcourt Brace Javanovich, 1973. I principali studi su questo aspetto della sua poetica sono: Susanne Shelton, *Jungian Roots of Martha Graham's Dance Imagery*, «Society of Dance History Scholars Proceedings», 1983, pp. 119-132; Jackson Graham, *The Roots of Heaven: Sexuality in the Work of Martha Graham*, in *Dance Spectrum. Critical and Philosophical Enquiry*, a cura di Diana Theodores Taplin, Waterloo (Ontario), Otium Publications, 1983, pp. 50-60; Mary C. Hill, *Ambiguity Materialized. The Influence of Sigmund Freud on Martha Graham's Early Modern Dance Expression*, «Society of Dance History Scholars Proceedings», 1998, pp. 139-148.

³⁰ Per un'introduzione ai principali concetti junghiani si vedano Luigi Aurigemma, *Prospettive junghiane*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 e Paolo Francesco Pieri, *Dizionario Junghiano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

³¹ Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 9.

Memory (Memoria di sangue), sottintende come il racconto del proprio passato sia parte della memoria comune a tutti gli uomini.

A partire dalla metà degli anni Quaranta, Graham rivisitò la mitologia classica, convinta che il mito e la danza fossero degli strumenti ideali per esplorare la realtà psichica e rappresentare «i pensieri più nascosti della maggior parte della gente»³². Dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti intrise, del resto, la maggior parte delle sue opere, frutto di un'abile gestione di soggettività biografica e soggettività rappresentata, che alternava momenti di sovraesposizione a momenti di sottoesposizione. Ne è un esempio l'autobiografia, in cui inserì alcune lettere da lei indirizzate alla sua terapeuta, ma non le relative risposte, indicando così ai lettori la direzione lungo cui indagare la sua soggettività biografica più «autentica», ma senza rivelarla del tutto. Altrettanto indicativo del suo desiderio di dominare interamente la comunicazione della propria immagine è il fatto che la sua corrispondenza personale, dove si sarebbe portati a indagare gli stralci del suo vissuto interiore, sia stata donata a un'istituzione pubblica solo dopo la sua morte e non senza polemiche³³.

Graham può essere considerata una femminista e la sua arte progressista in materia di rappresentazione dei rapporti di genere? Queste domande rischiano di attribuire alla sua opera un senso e una pertinenza a essa estranei e di proiettare uno sguardo critico anacronistico sia sulle «intenzioni» dell'opera sia dell'artista. Nel caso dello studio della produzione e della poetica di Graham, queste domande sono tuttavia giustificate, e in una certa misura rese necessarie, dalle letture critiche che hanno contrapposto nettamente le tesi di chi si è espresso a favore di una sua posizione proto-femminista a quanti hanno evidenziato la sua accettazione acritica delle concezioni patriarcali. Si tratta di una fase degli studi su Graham, e a monte degli studi di danza, che hanno posto l'accento più sugli esiti che sui processi della costruzione e della rappresentazione delle identità di genere. Più fruttuose si sono rivelate le letture che hanno tenuto conto delle contraddizioni che segnarono il percorso artistico e la vita stessa di Graham³⁴.

³² *Ivi*, p. 202.

³³ Il fondo è in corso di catalogazione. Sulle vicende legate all'eredità materiale e immateriale di Graham cfr. Susanne Franco, *Martha Graham*, Palermo, L'Epos, 2003, pp. 181-193.

³⁴ Si vedano per esempio Susan Manning, *The Mythologization of the Female: Mary Wigman and Martha Graham. A Comparison*, «Ballett International», n. 1,

Pur avendo promosso in prima persona un'immagine di donna volitiva e indipendente, e pur essendosi espressa a favore del «piacere in alternativa alla procreazione»³⁵, nei confronti del femminismo storico Graham assunse una posizione superficiale. Affermò che la nascita del movimento l'aveva lasciata sconcertata, in quanto nella sua vita aveva ottenuto tutto quello che aveva voluto dagli uomini senza chiederlo³⁶. Nelle sue raffinate rivisitazioni della mitologia classica, note come «ciclo greco», elesse a protagonisti assoluti i personaggi femminili e declinò la ricerca *sub specie* psicologica di questo universo in molte variazioni di una stessa storia: quella di una donna che in un momento di crisi esistenziale affronta le proprie paure e il proprio destino. Le eroine cui diede corpo non erano però l'espressione di una rivolta incondizionata ai modelli di genere tradizionali e finivano sempre per andare incontro alla devastazione interiore o all'isolamento sociale.

La vita e l'opera di Graham sono perciò emblematiche delle incoerenze del processo di emancipazione politica, sessuale e intellettuale delle donne in un secolo che le ha viste affermarsi come soggetti socialmente attivi.

Questa analisi di uno dei pezzi più celebri e studiati³⁷ del ciclo greco, *Night Journey* (1947), si basa sulla convinzione che la danza cristallizzi, nelle diverse epoche e nei diversi generi e stili, le teorie sul corpo e della soggettività che rendono possibile la sua stessa rappresentazione, e che vanno a loro volta messe in relazione con la dimensione politica del fatto teatrale. Ne consegue l'ipotesi metodologica secondo cui solo uno studio sensibile alle interazioni tra elaborazione drammaturgica, struttura coreografica e qualità del movimento riesca a illuminare appieno i meccanismi di costruzione e ricezione dell'identità sessuata in un dato contesto storico-culturale.

1991, pp. 10-15; Sally Banes, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, New York-London, Routledge, 1998, pp. 157-167; Ramsay Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis: Martha Graham's «Night Journey»*, «Dance Research Journal», n. 1, 1998, pp. 34-53; Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 38-74; Gay Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance*, «Dance Research», n. 2, 2001, pp. 52-82.

³⁵ Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 154.

³⁶ *Ivi*, p. 27.

³⁷ Uno dei primi saggi critici, oltre ai già citati, è quello di Genevieve Oswald, *Myth and Legend in Martha Graham's «Night Journey»*, in *Dance Cultural Heritage. Selected papers from the CORD Conference*, 1978, pp. 44-49.

Gli strumenti messi in campo dal pensiero psicanalitico e dagli studi di genere sulla corporeità, sulla sessualità e sulla soggettività, hanno posto, pur nelle dovute differenze di impostazione teorica, il processo di acquisizione identitaria in termini indipendenti dal destino biologico. Le fruttuose relazioni tra studi di genere, teoria psicanalitica e studi di danza hanno infine gettato nuova luce sui presupposti e sugli esiti sia ideologici che estetici delle pratiche coreutiche³⁸.

Judith Butler ha introdotto il concetto secondo cui il genere si manifesta sotto forma di performance, vale a dire attraverso le molteplici citazioni/iterazioni da parte del soggetto di codici socialmente condivisi, che orientano il desiderio sessuale e determinano la (auto-)rappresentazione dell'identità sessuata³⁹. Le norme sancite dall'iterazione più o meno consapevole *nella e dalla* performance rendono tuttavia possibili degli spazi di manovra in cui mettere in atto forme di resistenza o di sovversione. Susan Foster, dal canto suo, si chiede fino a che punto il concetto di performance sia adatto a esprimere come gli stili corporei inscenino il genere impersonandolo come finzione⁴⁰. Per Foster, la coreografia, in quanto sistema di codici e convenzioni tramite cui costruire il significato in danza, e proprio perché storicamente legata alla rappresentazione dell'identità, collettiva e individuale, corporea e sociale, si presta meglio a spiegare le modalità di rappresentazione e di significazione del corpo sessuato, mentre il binomio coreografia-danza riassume l'ampia gamma di interazioni possibili tra codice condiviso e realizzazione individuale. Come ha convincentemente argomentato Pierre Bourdieu, infatti, l'azione del singolo individuo non è vista come espressione di una volontà libera da condizionamenti e determinazioni, semmai come risultato delle relazioni che strutturano lo spazio sociale e delle strategie messe in campo dal singolo individuo sulla base delle sue disposizioni, a loro volta frutto del contesto in cui agisce⁴¹.

³⁸ Sulle interrelazioni tra questi due ambiti in merito alla questione del corpo si vedano in particolare Elizabeth Grosz, *Psychoanalysis and the Imaginary Body*, in *Media/Subject/Gender*, a cura di P. Florence e D. Reynolds, Manchester, Manchester University Press, 1995, pp. 183-196, e Teresa de Lauretis, *Sui generis: scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996.

³⁹ Judith Butler, *Scambi di genere*, Milano, Sansoni, 2004 [ed. orig. *Gender Trouble*, New York-London, Routledge, 1990].

⁴⁰ Susan Leigh Foster, *Choreographies of Gender*, «Signs», n. 1, 1998, pp. 1-33.

⁴¹ Di Pierre Bourdieu si vedano *Il senso pratico* [1980], Roma, Armando Editore, 2005 e *La distinzione. Critica sociale del gusto* [1979], Bologna, il Mulino, 2001.

Night Journey fu commissionato dalla Library of Congress e andò in scena, con le musiche di William Schuman, le scenografie di Isamu Noguchi e i costumi della stessa Graham, dapprima in occasione di un convegno svoltosi presso il dipartimento di musica di Harvard e solo nel 1948 a New York⁴². A testimoniare la centralità di questo pezzo nel suo repertorio è anche il fatto che, a distanza di oltre un decennio, Graham scelse di introdurre il primo documentario dedicato alla sua poetica di danza⁴³ ripresa mentre in camerino si truccava e vestiva da Giocasta, in un sapiente gioco di *mise en abîme* della propria soggettività biografica e rappresentata. In *Night Journey*, il cui titolo allude a un mito che tratta di un viaggio notturno sotto il mare, Graham esibì le sue recenti conoscenze psicanalitiche svolgendo esplicitamente la metafora della ricerca di sé come percorso nell'oscurità della psiche. Si trattava infatti di una rivisitazione del mito di Edipo che, mescolando riferimenti freudiani e junghiani, affrontava i temi dell'incesto e dell'acquisizione dell'identità sessuata. Fu Hawkins a farle conoscere la mitologia classica, materia che aveva studiato all'università. Come già era stato con la sua lunga relazione con il musicista e teorico Louis Horst, suo pigmalione e consigliere, e negli ultimi anni con Ron Protas, suo accompagnatore e improbabile co-direttore artistico della compagnia, anche con Hawkins Graham stabilì una relazione che le consentiva di rafforzare la sua posizione in un ambito ancora ampiamente precluso alle donne come quello intellettuale. Per conquistare il «capitale culturale» utile all'affermazione della sua arte, Graham aveva compreso infatti la necessità di procurarsi quello che Bourdieu ha definito «capitale sociale», vale a dire una fitta rete di relazioni personali e istituzionali.

Come in molte altre opere di quel periodo, sulla scia del processo di massima diffusione e piena istituzionalizzazione della *modern dance*⁴⁴, Graham negoziò la necessità di rendere la sua arte accessibile a

⁴² Le versioni a cui si fa riferimento in questo saggio sono quella del 1948 e quella del 1961: nel ruolo di Edipo figurano rispettivamente Erick Hawkins e Bertram Ross.

⁴³ *A Dancer's World*, diretto da Peter Glushanok e prodotto da wqed-tv, Pittsburgh (1957). La versione video di *Night Journey*, regia di Alexander Hammid e con Martha Graham, Bertram Ross nel ruolo di Edipo e Paul Taylor in quello di Tiresia (1961), è inserita in un'altra raccolta di opere di Graham: *Martha Graham. An American Original in Performance* (anche col titolo: *Martha Graham in Performance*), regia di Peter Glushanok e Alexander Hammid, prodotto da Nathan Kroll per Kultur International Films (1985), che contiene anche *A Dancer's World*.

⁴⁴ Gay Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance*, cit., p. 60.

un pubblico più ampio, soffocando la componente astratta a favore di quella narrativa. Ma non optò per una narrazione lineare, preferendo rendere tramite l'uso del flashback e del montaggio metaforico e allegorico il funzionamento del tempo della memoria della libera associazione di idee che sostanzia il processo psicanalitico⁴⁵. E come in altre opere del ciclo greco, in *Night Journey* Graham compì una doppia operazione drammaturgica preliminare: fare narrare l'intera vicenda dal punto di vista di Giocasta, trasformando il racconto in autobiografia. Questi cambiamenti, come suggerisce Adriana Cavarero, non sono privi di significato⁴⁶. Nella tragedia sofoclea Edipo crede di sapere chi è, ma si sbaglia, raccontando in un primo momento la sua storia fasulla e finendo per accecarsi quando vede accadere nella sua memoria ciò che aveva ignorato. La sua storia e la sua identità «vera» non sono frutto di introspezione, ma del racconto altrui. Lo slittamento di senso nel mito di Edipo in direzione dell'autoconsapevolezza avviene solo con Freud, che ne fa il mito fondante della psicanalisi, portando il discorso sul piano dell'identità e trasformando la colpa in necessità e il fato in inconscio⁴⁷. Ciò che in Sofocle è descritto come un intreccio di eventi, nella lettura freudiana diventa l'evento per eccellenza della vita psichica dell'individuo: la pulsione a eliminare la presenza paterna per il possesso dell'amore materno. Edipo non è in lotta col proprio destino, ma contro una parte di sé che gli è ignota e da cui è irresistibilmente attratto⁴⁸. Freud incastona dunque nella dimensione universale della mitologia quella moderna della pulsione nevrotica. In Sofocle, inoltre, Edipo è un eroe dell'identità frustrata, attraversato da istinti ingovernabili, ma il suo sapere è prettamente razionale e metodico, al contrario di quello di Tiresia, che legge i segni premonitori e presagisce il futuro. In *Night Journey*, Graham trasformò la sfida tra Edipo e Tiresia, e dunque implicitamente tra pensiero laico e pensiero religioso, tra ragione e pathos, in sfida tra maschile e femminile. Assegnò infatti il ruolo principale a Giocasta – in scena per l'intera durata dello spettacolo –, che assumeva su di sé il dovere del racconto basato sull'introspezione psicanalitica, e diede

⁴⁵ Stephen Polcari, *Martha Graham and Abstract Expressionism*, «Smithsonian Studies in American Art», n. 1, 1990, pp. 3-27.

⁴⁶ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 15-26.

⁴⁷ Giulio Guidorizzi, *Il mito di Edipo*, in Maurizio Bettini e Giulio Guidorizzi, *Il Mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2004, p. 34.

⁴⁸ *Ibidem*.

alle Furie (qui chiamate le «Figlie della notte») il compito di presagire il destino. In Sofocle, Giocasta, sebbene sia l'unico personaggio la cui memoria copre l'intero arco della vicenda, condivide con Edipo lo stesso spirito razionalista che la gestione del potere e la trasmissione della regalità richiedono. Graham potenziò la figura di Giocasta non solo come contenitore di ricordi, ma anche come portatore di un sapere al femminile al contempo più consapevole, perché in grado di guardare nelle profondità dell'anima, e più debole, perché pronta a farsi carico delle proprie responsabilità. Con questi aggiustamenti drammaturgici, Graham decostruì il modello arcaico di matrimonio e di famiglia, fondato sull'esistenza di rigide strutture e in cui la sfera erotica cedeva il passo al distaccato rispetto imposto dall'esercizio di potere. In aperta polemica con la mistica del femminile affermata negli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, riempì la rappresentazione della famiglia di quel groviglio di affetti e tensioni che la psicanalisi si era proposta di scandagliare.

Attingendo a piene mani alle possibilità combinatorie tra soggettività biografica e soggettività rappresentata, lasciò affiorare nelle pieghe del personaggio della madre incestuosa per antonomasia la propria vita privata. E lo fece stemperandola nell'eco delle molte altre presenze femminili della trilogia sofoclea, i cui tratti peculiari erano catalizzati dalla *sua* Giocasta: fanciulle che non arrivano alle nozze (Antigone), spose infeconde (Merope) o incarnazioni di femminilità sanguinarie con doti divinatorie (Sfinge). Queste figure esprimono, ciascuna a suo modo, una carica di ribellione al destino delle donne in una società patriarcale, vale a dire sposarsi, entrare in una famiglia, sottostare all'autorità di un marito, generare figli⁴⁹. A larga parte del pubblico coevo apparivano chiari i riferimenti alle vicende private di Graham, che aveva intrecciato una relazione con Hawkins, di quindici anni più giovane e interprete proprio del personaggio di Edipo, solo in seguito e per un brevissimo periodo coronata dal matrimonio. Ignorando la necessità sociale di queste tappe obbligate della vita di una donna, anche in pieno Novecento, anche negli Stati Uniti, Graham innestò dunque questo suo personale contromodello di comportamento nella trama di *Night Journey*, cambiando di segno un altro assunto fondamentale della tragedia sofoclea. A differenza di Edipo, che per accedere alla coscienza di sé assembla frammenti di narrazioni altrui, Giocasta-Graham intraprendeva attivamente e dolorosamente un percorso di conoscenza. Al registro discorsivo

⁴⁹ Ivi, pp. 165-182.

della filosofia classica, che afferma l'universalità dell'Uomo, Graham oppose dunque un sapere autobiografico che concerne l'identità irripetibile dell'individuo. All'enigma posto dalla Sfinge, ovvero quale animale cammina prima con quattro gambe, poi con due e infine con tre, Edipo risponde infatti «l'Uomo». In questa sentenza, come evidenzia Cavarero, è «la realtà dell'io a morire»⁵⁰, perché se che cos'è l'uomo lo dice «un sapere filosofico definitorio», chi è Edipo lo dice «la narrazione della sua storia»⁵¹. Se dunque in Sofocle la sfida tra la Sfinge ed Edipo si pone nei termini di un'alternativa tra «Uomo astratto» e «unicità concreta»⁵², Graham, facendo raccontare in prima persona a Giocasta la sua storia, destabilizzò l'ovvia centralità conferita all'uomo come rappresentante unico di entrambi i sessi. Tuttavia, eleggendola a emblema di tutte le donne, cedette alle tentazioni universaliste tipiche del modernismo e finì per essenzializzare il soggetto femminile e avallare l'idea di una preesistenza «naturale» di soggetti e identità. Nelle parole di Graham: «In ogni donna c'è [...] una Giocasta, per ogni donna c'è un momento in cui far da madre al proprio marito». E ancora: «Ogni donna degna di questo nome [...] sa essere insieme vergine, prostituta-tentatrice e madre»⁵³.

Lo studioso contemporaneo, forte dell'assunzione che tutte le teorie della soggettività sono costruzioni storicamente e culturalmente determinate, e immerso nella condizione postmoderna in cui il soggetto tende a pensarsi come composito e instabile, avverte lo scarto rispetto alle configurazioni unitarie e universaliste della soggettività nel contesto modernista⁵⁴. E proprio in questo scarto può misurare la tensione tra l'efficacia politica delle incursioni di Graham nella mitologia classica, capaci di suggerire alcune possibilità di cambiamento nell'ordine sociale, e i condizionamenti storici che le impedivano a priori di giungere a un radicale smantellamento dei presupposti patriarcali delle strutture del sapere, del potere e della rappresentazione dell'identità di genere⁵⁵. Dalla sua prospettiva post-freudiana, lo stu-

⁵⁰ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 18.

⁵¹ *Ivi*, p. 22.

⁵² *Ivi*, p. 18.

⁵³ Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 28.

⁵⁴ Per una rassegna sugli studi sulla soggettività tra modernismo e postmodernismo si veda l'utile Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*, New York, NYU Press, 2000, e gli studi a cui rimanda.

⁵⁵ Si veda Elizabeth Grosz, *Sexual Difference and the Problem of Essentialism* [1989], in *The Essential Difference*, a cura di Naomi Schor ed Elizabeth Weed, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 82-97.

dioso individua inoltre gli strati più rivelatori del sé nelle zone del non detto e del rimosso, nei lapsus verbali e nei tic gestuali. Questo tipo di sensibilità guidò Graham nella scelta di alcune posture ricorrenti, come quelle in cui il piede di Edipo, il cui nome significa «piede grosso», è in evidenza, come a voler fare trasparire la remota consapevolezza della sua identità⁵⁶. Forte delle sue letture psicanalitiche, Graham mescolò inoltre il discorso sull'identità e sulla corporeità a quello sulla sessualità. Nei suoi pezzi i rapporti tra i sessi erano sempre frutto dell'attrazione erotica di donne per uomini dominatori e castratori, in virtù del fatto che Graham riteneva la sessualità «la più potente delle esche»⁵⁷. Facendo cedere le sue eroine al fascino maschile, le mise in condizione di pagare spesso con la morte una momentanea debolezza. D'altro canto, l'esaltazione dell'esuberanza fisica dell'uomo era priva di valore di fronte alla forza interiore della donna, che sanciva sempre la fine della storia⁵⁸, agendo come Graham stessa, che, seppure donna, dirigeva gli uomini in compagnia e organizzava drammaturgicamente e coreograficamente la sua opera. È nei territori tradizionalmente maschili della scrittura e della coreografia che Graham cercò la possibilità di affermare nuove modalità di intervento, teorizzate in seguito sotto l'etichetta di *écriture féminine* da studiosi femministe come Hélène Cixous, Julia Kristeva e Luce Irigaray⁵⁹. Proprio alla luce di queste teorie, dall'impianto coreografico di *Night Journey* emerge come Graham, facendo iniziare e terminare l'azione scenica allo stesso punto della storia (cioè poco prima della fine), sottrasse la narrazione al tempo lineare del racconto maschile, per conferirle invece la circolarità attribuita a quello al femminile. In questo modo, sempre sulla scorta delle teorie femministe, rivalutò anche la memoria sulla storia e il pathos sul logos⁶⁰.

Sopraffatta dalla sofferenza, da sola nella sua camera regale, Giocasta si presentava in scena in piedi con le spalle rivolte al pubblico, in procinto di impiccarsi. Tiresia, qui nelle vesti di uno psicanalista, entrava dal lato destro del palco (qui inequivocabilmente connotato come salvifico oltre che positivo) per fermarla e costringerla a ripre-

⁵⁶ Ramsay Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis*, cit., p. 39.

⁵⁷ Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 28.

⁵⁸ Gay Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance*, cit.

⁵⁹ Per un'introduzione alle loro teorie si veda Adriana Cavarero e Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia, 1999.

⁶⁰ Jill Antonides, «*Night Journey*» and the Reconfiguration of Narrative, «Society of Dance History Scholars. Proceedings», 1998, pp. 109-115.

correre i momenti più importanti della sua vita. Questo incipit ribadiva il valore essenzialmente narrativo della relazione tra paziente e analista, e assegnava al pubblico il ruolo di voyeur di questa originale seduta psicanalitica in cui studiare i pensieri e le emozioni dei personaggi-pazienti.

La resistenza iniziale di Giocasta si manifestava in ripetuti tentativi di sottrarsi all'ansia divorante di cui era preda e alla sofferenza del ricordo, nascondendosi sotto quello che durante lo spettacolo era via via il lettino dello psicanalista, il trono regale e il talamo nuziale, ovvero un attrezzo scenico disegnato da Noguchi stilizzando l'intreccio delle ossa del bacino maschile e femminile. Prima di stendersi definitivamente sul lettino con le gambe divaricate, con una doppia allusione alla sessualità e al parto, Giocasta attraversava la scena a piccoli passi concitati, cambiando continuamente direzione, contorcendosi e ripiegandosi. Alternava rapide sequenze di contrazione-distensione dell'addome, il movimento cardine della sua tecnica di danza e che in questo caso lei stessa definì un «grido vaginale»⁶¹, a gesti mimici come quello di toccarsi ripetutamente il petto, l'addome e la zona pelvica, che disegnavano la geografia corporea degli stati emotivi in questione. Un altro esempio di questa ridondanza di gestualità mimica di cui intesseva sempre più spesso il suo linguaggio coreografico era l'atto di ricordare, suggerito da un gesto passato dall'uso teatrale, nella fattispecie nel balletto classico, alla quotidianità, ovvero il toccarsi la fronte con il dorso della mano⁶². Nell'insieme il suo stile di danza oltre che più drammatico si stava facendo anche più leggero e veloce, grazie all'introduzione di alcuni elementi di tecnica classica, a partire dalla rotazione degli arti inferiori verso l'esterno. La sua tecnica di danza, invece, continuava a proporre una corporeità-modello femminile, che determinava il disegno coreografico e lasciava intravedere delle aperture in direzione di una critica al concetto freudiano di formazione dell'identità sessuata femminile come mancanza rispetto a quella maschile. Nella sua scuola, infatti, erano i danzatori maschi a doversi conformare a modalità di movimento pensate in primis per il corpo femminile. A conferma della forza dirompente di questa sua pratica coreutica, la scuola Graham era stata definita come il luogo in cui non erano le donne a soffrire l'invidia del pene, bensì gli uomini quella della vagina⁶³. Con la sua pre-

⁶¹ Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 204.

⁶² Gay Morris, *Bourdieu, the Body and Graham's Post-War Dance*, cit., p. 72.

⁶³ Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 202.

senza di donna fuori dagli schemi, rendeva questo impatto col pubblico ancora più forte. Come ricorda Mark Franko: «È l'apparire di un corpo davanti a un pubblico mentre elabora la propria soggettività privata che permette alla danza di entrare nella sfera pubblica e dunque di ottenere rilevanza politica in quel determinato momento storico»⁶⁴. E ancora: «Il corpo danzante esercita un potere retorico persuasivo e decostruttivo nel campo sociale degli spettatori, che è una variante della sfera pubblica»⁶⁵. In questo senso possiamo affermare che l'azione coreografica di Graham in *Night Journey* ha esercitato «un potere ideologico senza esserne l'emblema»⁶⁶, favorendo indirettamente i discorsi sulla sessualità promossi dal femminismo degli anni Settanta.

Dalla lettura psicanalitica del mito di Edipo, Graham aveva appreso che solo dopo una consapevole separazione dal corpo della madre e l'interiorizzazione dell'immagine paterna, il bambino acquista la propria identità sessuale, e solo rivivendo il senso di colpa causato da questo atto immaginario diventa un adulto «sano»⁶⁷. Aveva inoltre messo a fuoco il legame indissolubile che esiste tra il desiderio e la legge, nella fattispecie la proibizione dell'incesto. Queste concezioni avevano introdotto nella cultura del tempo l'idea che il corpo e la sessualità andassero considerate come «fatto sociale» e «psicosociale» e non esclusivamente naturale. Graham tradusse questi concetti in altrettante immagini coreografiche, utilizzando alcuni oggetti altamente simbolici per guidare lo spettatore a individuare i nuclei della vicenda. Uno di questi era la fune con cui Giocasta si suicidava e che durante l'incontro amoroso dei due protagonisti diventava un oggetto erotico sado-masochistico e poi un cordone ombelicale che univa i due amanti e infine una tela di ragno che li avvolgeva. Alla fine, per consentire a Edipo di distinguersi dal corpo della madre e pensarsi come uomo, Tiresia la spezzava col suo bastone.

Da Jung, Graham mutuò principalmente l'idea che nella vita relazionale l'individuo si presenta come Persona, ovvero maschera sociale, mentre l'Ombra è il luogo della non-consapevolezza. Il viaggio notturno di Giocasta non poteva che avvenire nei territori dell'Om-

⁶⁴ Mark Franko, *Danza e politica: stati di eccezione*, in *I discorsi della danza*, cit., p. 25.

⁶⁵ *Ivi*, p. 12.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Laterza, 1993, 2 voll.

bra e rivelava, dietro la Persona-Giocasta, una donna in grado di fare autocritica grazie all'introspezione. Dopo aver riconosciuto la sua non innocenza e portato in primo piano la sua vulnerabilità, storicamente attribuita al genere femminile, riusciva a riposizionarsi come soggettività attiva e consapevole. Identificando la donna con la sua presenza fisica e col suo istinto, Graham confermava sì una delle dicotomie fondanti della cultura occidentale e patriarcale, pur dimostrando di conoscere i meccanismi di costruzione culturale della corporeità. Forte dell'assunto che il corpo fosse il luogo in cui si imprimevano desideri, memorie, timori e sofferenze, aveva avuto modo di riflettere, sia per le sue personali esperienze durante l'infanzia e l'adolescenza, sia per la sua lunga attività di insegnante di danza, anche sui processi di incorporazione delle norme che organizzano le pratiche e le rappresentazioni corporee, non da ultimo quelle legate all'identità di genere⁶⁸. Nell'autobiografia scrisse infatti che «si veniva educate per essere delle signore, per diventare un giorno delle mogli. [...] Si veniva educate per quello e quello era il comportamento che ci si aspettava da noi»⁶⁹. In *Night Journey*, per rendere questo lavoro dell'educazione sul corpo, inserì nella trama coreografica dei movimenti desunti dal vocabolario quotidiano, che traducevano l'idea introdotta da Marcel Mauss già nei primi anni Trenta, secondo cui anche i movimenti ritenuti «naturali» sono socialmente costruiti⁷⁰.

Da Jung, Graham mutuò anche la teoria secondo cui ciascun individuo proietta sulla persona dell'altro sesso rispettivamente la componente femminile dell'uomo (anima) o quella maschile della donna (animus). La presenza di entrambe le componenti sia in Edipo sia in Giocasta fu resa con le serie di passi e movimenti che durante il corteggiamento i due eseguivano identici, l'uno accanto all'altra. Edipo incarnava inoltre la mascolinità così come era percepita da Giocasta, esemplificata nel roteante mantello di lui, ovvero inafferrabile, sfuggente e infantile ma terribilmente seducente⁷¹. Il ruolo materno di Giocasta, ma anche la sua latente consapevolezza, emer-

⁶⁸ Sull'incorporazione si veda in particolare Thomas Csordas, *Incorporazione e fenomenologia culturale*, in *Corpi*, a cura di Ugo Fabietti, numero monografico di «Antropologia», n. 3, 2003, pp. 19-42.

⁶⁹ Martha Graham, *Memoria di sangue*, cit., p. 26.

⁷⁰ Marcel Mauss, *Le tecniche del corpo* [1936], in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 385-409.

⁷¹ Ramsay Burt, *Dance, Gender and Psychoanalysis*, cit., pp. 44-45.

geva invece in alcuni momenti del lungo *pas de deux* che i due amanti eseguivano prima e durante il loro incestuoso amplesso, per altro una delle scene più esplicitamente erotiche viste sulle scene fino ad allora. Qui Giocasta cullava a più riprese Edipo come un bimbo in fasce, suggerendo nel contempo la più classica delle immagini della Pietà, in una proliferazione dei livelli di senso dell'azione che rendeva conto delle molteplici incrostazioni simboliche attraverso cui leggere anche la sfera della sessualità.

Ponendo l'accento esclusivamente sul dramma privato rispetto alla tragedia sofoclea, Graham mise in primo piano una questione politica che si stava facendo cogente: in che modo ed entro che limiti nuove identità femminili (la sua in primis) potevano condurre anche a nuove relazioni tra i sessi? Con *Night Journey* confermò l'impossibilità per le donne di quel tempo di sottrarsi al loro destino in una società patriarcale, ma grazie alla psicanalisi indicò nel terreno dell'inconscio il luogo dove conoscere i meccanismi di oppressione e concepire delle possibilità di liberazione. La tensione interna tra il suo linguaggio coreografico e la sua tecnica di danza ha dato sostanza a nuove possibilità di rappresentazione della soggettività femminile, conquistando alla donna uno spazio di azione sulla scena... e nel mondo.

5. Laura Mariani, *Scritti di memoria e ri-velazioni sceniche: Adelaide Ristori, Eleonora Duse e le attrici dell'Odin Teatret*

La memoria non è soltanto uno strumento di rievocazione
ma la sostanza stessa su cui si fonda l'arte dell'attore.
Sandro Lombardi

Il titolo – Come chiamare i testi in cui attori e attrici raccontano di sé? Ho scelto la formula «scritti di memoria» perché mi sembra felicemente aperta, anche se oggi l'autobiografia stessa viene considerata in genere «un terreno mobile e mutevole» che è bene lasciare «ambiguamente indefinito nelle articolazioni interne» e nel rapporto con altre tipologie, come ci ha ricordato Paola Bono nella sua relazione⁷². Questi caratteri tendono infatti ad accentuarsi nel caso di

⁷² Paola Bono, *Scritture della vita tra finzione e verità. Esperienza, narrazione, significazione*.

autobiografie attoriche⁷³; e quelle scritte nell'Ottocento per lo più mescolano ricordi personali e parti critiche o di carattere trattatistico, mentre le lettere ne rappresentano spesso il vero motore.

L'insicurezza nello scrivere o la lacunosità dei materiali possono anche spingere l'artista a mettere in campo un'altra persona – non sempre dichiarata – che faccia dei propri appunti o dei propri racconti un libro: una figura di mediazione fra sé e l'autobiografia⁷⁴. Oppure si può scegliere il linguaggio epistolare, più vicino a quello teatrale per le sue discontinuità geografico-cronologiche e per le sue qualità implicitamente dialogiche; ne sono esempio eccellente le lettere di Eleonora Duse in quanto «non-memorie», secondo la definizione di Mirella Schino⁷⁵: frutto della scelta consapevole di non scrivere la propria autobiografia. Quanto al termine «ri-velazioni», esso viene dal lessico di Maria Fabbri e racchiude un insegnamento del suo maestro Moissi⁷⁶. Allude al doppio percorso che porta chi recita a uno svelamento di sé a se stesso e poi alla creazione di una forma che vela di nuovo, cioè nasconde.

Resta da spiegare la chiamata in causa delle attrici nostre contemporanee dell'Odin Teatret per i loro libri recenti: *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti* di Iben Nagel Rasmussen (Roma, Bulzoni, 2006 [ed. orig. 1998]), *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret* di Julia Varley (Milano, Ubulibri, 2006) e *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret* di Roberta Carreri (Milano, il principe costante, 2007). Il decennio di tali esiti ne evoca un altro, quello corso fra il 1885 e il 1895, in cui uscirono le autobiografie dei Grandi attori italiani: *Studi drammatici e lettere autobiografiche* (Firenze, Le Monnier, 1885) e *Quarant'anni di vita artistica* (Firenze, Niccolai, 1887) di Ernesto Rossi; *Ricordi e Studi artistici* (Torino-Napoli, Roux, 1887) di Adelaide Ristori; *Ricordi,*

⁷³ Si tratta di un corpus «immenso» di autobiografie, scritti testimoniali, memorie che attende di essere costituito in modo rigoroso, come nota Marco De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Bari-Roma, Laterza, 2004, pp. 145-171.

⁷⁴ Così Daria Bertini per *Maria Melato nella vita e nell'arte* (Milano, F. Mariani ed., 1951) usa oltre alle lettere il libro dei ricordi affidatole dall'attrice; e Augusto Carloni per *Titina De Filippo* (Milano, Rusconi, 1984) si serve del diario della madre Titina.

⁷⁵ Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 20-22.

⁷⁶ Maria Fabbri (1906-1998), attrice triestina e scrittrice; Alexander Moissi (1880-1935), attore drammatico e cinematografico, suo concittadino nonché maestro del teatro austriaco.

aneddoti e impressioni dell'artista T. Salvini (Milano, Fratelli Dumolard, 1895). E c'è un caso diverso ma di cui tener conto, quello della *Vita artistica di Antonio Petito dal 1822. Sino al 1870. Autobiografia*, pubblicata postuma⁷⁷.

La coincidenza rivela a sorpresa prossimità fra i due contesti. L'Odin Teatret nasce nel 1964 (vivendo dopo il decennio del Sessantotto il «seppellimento» delle rivolte giovanili e le modificazioni del neofemminismo); afferma la particolarità del teatro, la sua sopravvivenza stupefacente nel trionfo dei media; punta a un linguaggio e a un processo creativo che metta al centro l'attore/attrice e usi attivamente i testi; fa del viaggio una pratica costante, per necessità artistiche e politiche prima che economiche. E ora tre sue attrici storiche ci raccontano le loro esperienze intrecciate a quelle del gruppo: un evento, anche se ci sono stati prima i libri di Eugenio Barba, specie le straordinarie pagine autobiografiche che animano la sua *Canoa di carta*⁷⁸.

Quanto alla triade precedente, con la seconda metà dell'Ottocento essa affronta un'epoca di utopie e di loro caduta (dal Risorgimento alla normalizzazione postrisorgimentale), di emersione delle battaglie delle donne (dalla lotta per i diritti alla ricerca della differenza), di crisi del teatro di prosa (per la concorrenza dell'opera lirica e delle forme di spettacolo industrializzato), di disaffezione del repertorio (sicché si sollecitano drammi nuovi sul tema della famiglia e si riscopre Shakespeare), di creazione di un mercato teatrale globalizzato (per cui addirittura la Ristori fa il giro del mondo). Si tratta di scritti inclini alla produzione e alla costruzione, da parte di chi scrive, di un'immagine di sé idealizzata, «artificiale»⁷⁹, sicché possiamo capire il rifiuto della Duse («Ma cosa scrivere? Come tutti i gigioni le proprie Memorie? Cioè dopo aver pianto contemplare e far contemplare le proprie lacrime?»⁸⁰), anche se non scema il nostro interesse storico: allora il Grande attore scopre l'importanza di pubblicare autobiografie per la propria affermazione, stipulando «un patto» col

⁷⁷ Se ne deve la trascrizione a Ettore Massarese, che definisce la scrittura del quasi analfabeta Petito «pregrammaticale», «sostanzialmente scenica» e «uditiva», perché deriva senza mediazioni dal parlato e si svela se letta ad alta voce (*Tutto Petito*, Napoli, Luca Torre, 1978, vol. I, pp. 35-59). L'attore vi racconta in terza persona le sue esperienze di figlio d'arte, le fughe da casa e il matrimonio a diciannove anni per «emangiparsi e fare una carriera artistica» indipendente, i suoi successi ecc.

⁷⁸ Il libro è uscito col Mulino, Bologna 1993.

⁷⁹ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», n. 7, 1989, pp. 208-209.

⁸⁰ Cfr. Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 21.

pubblico teatrale più che con quello della carta stampata⁸¹. Il libro ristoriano sarà tradotto in inglese, francese, spagnolo e russo; e non a caso forse la Ristori fu una referente di Antonio Colomberti, che le inviò il manoscritto del suo dizionario, *Notizie storiche dei più distinti comici e comiche* (concluso nel 1881⁸²), mentre l'industrializzazione dell'editoria e l'iniziale formarsi di un pubblico di massa, comprendente anche le donne, favoriva la nascita di collane di ritratti attoriali.

In questa effervescenza è sfuggita l'importanza di un dato pur evidente: *Ricordi e Studi artistici* di Adelaide Ristori è la prima autobiografia vera e propria d'attrice italiana e per molti decenni resterà un unicum.

Adelaide Ristori, la prima – Il suo percorso eccezionale di «attrice marchesa» e di viaggiatrice pionieristica alla conquista dei mercati internazionali, testimoniato dai suoi stessi *Ricordi e Studi artistici*, chiede di trovare un posto adeguato nella Storia delle donne. In un saggio dedicato ai rapporti fra Giacinta Pezzana e la Grande attrice, ho mostrato come questa figura d'ordine, cattolica e monarchica, affermando senza alcuna remora l'artisticità e la nobiltà della sua professione, abbia fatto una battaglia per tutte le sue colleghe: da qui è partita la libertà della Pezzana di essere una ribelle come quella della Duse di conquistare un'immagine che con la Ristori «non ha nulla a che fare»⁸³.

Ambasciatrice informale dell'Italia in Francia su richiesta di Cavour, nei suoi numerosi viaggi all'estero questa maestra rappresenta per gli emigrati la patria lontana (ad esempio in America Latina, dove sbarca nel 1871, due anni prima di Salvini e Rossi), ma per cogliere appieno la sua originalità dobbiamo riferirci anzitutto al dibattito sulla cittadinanza⁸⁴. Questo concetto nasce legato a un sesso solo (il cit-

⁸¹ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986; ma si tenga conto delle rigidità rilevate da Paola Bono in tale patto.

⁸² Antonio Colomberti, *Memorie di un artista drammatico*, a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 34-35.

⁸³ Laura Mariani, *Un'altra Ristori*, in *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di Angela Felice, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 115-127.

⁸⁴ Per il dibattito femminista su questo argomento in Italia vedi soprattutto *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, a cura di Gabriella Bonacchi e Angela Groppi, Roma-Bari, Laterza, 1993, in particolare il saggio di Anna Rossidoria, *Rappresentare un corpo. Individualità e «anima collettiva» nelle lotte per il suffragio*; Annarita Buttafuoco, *Questioni di cittadinanza. Donne e diritti sociali nell'Italia liberale*, Siena, Protagon, 1997; Maura Palazzi, *Donne sole. Storia dell'altra faccia*

tadino è un maschio adulto benestante) e si fonda sull'esclusione dell'altro sesso, legando la donna alla specie e alla sfera domestica (si veda il Rousseau del V libro dell'*Emilio* e della *Lettera a D'Alembert sugli spettacoli*). Tale esclusione ne è elemento costitutivo, non accessorio: oppressione delle donne nella sfera privata ed esclusione dalla sfera pubblica sono interdipendenti. A livello teorico la cittadinanza si basa sull'individualità, sull'identità collettiva – e dunque sulla rappresentazione come presupposto della rappresentanza – e sul divenire generazionale; quanto al concetto moderno di individuo, punta sul nesso fra libertà personale, intesa come indipendenza, e proprietà, riferita sia ai beni che a se stessi: tutti requisiti a cui le donne non accedono. Dunque, per ottenere i diritti della cittadinanza esse devono acquisire individualità e rafforzare l'identità collettiva, combattendo il concetto di differenza femminile come inferiorità. La maternità ne sembra la rappresentazione più adeguata, se collegata all'individualità e non alla specie. Il contributo delle italiane su questi temi non si esplicita tanto a livello teorico, fermo restando il peso del pensiero di Anna Maria Mozzoni, quanto in realizzazioni concrete e sperimentazioni sociali, e va dunque studiato abbracciando «l'intera gamma dei rapporti politici e delle vicende personali», come sostiene Annarita Buttafuoco. A proposito di tale cittadinanza di fatto, non solo italiana, Anna Rossi-Doria fa riflettere su come paradigmatici personaggi femminili, creati da scrittrici, siano stati assunti a modelli di vita⁸⁵.

Su quest'ultimo terreno in particolare è evidente il peso delle attrici, che si accentuerà a fine secolo con il proliferare di commedie a protagonista femminile; ma già la Ristori aveva rapito le spettatrici con le sue sfortunate e appassionate regine: pensiamo ai turbamenti anche fisici provocati dalla sua *Medea* nella giovane Pezzana, che con lei provò «impeti di odio e di amore» insieme alla «più sfrenata tenerezza materna»⁸⁶. A questo proposito Claudio Meldolesi scrive: «Era come se l'ideologia della Ristori si collocasse fuori dalla sua arte: questa viveva del dramma dell'amore, quella del panico per il ritorno alla barbarie che l'umanità del XIX secolo sentiva ancora possibile», suggerendo che il conformismo sociale potesse legarsi in lei anche a

dell'Italia tra antico regime e società contemporanea, Milano, Bruno Mondadori, 1997; e il primo numero di «Genesis», dedicato al tema «Patrie e appartenenze».

⁸⁵ Rossi-Doria propone inoltre casi di donne che hanno raggiunto l'indipendenza adottando stereotipi femminili o enfatizzando il loro impegno per il bene pubblico (*Rappresentare un corpo*, cit., pp. 97-98).

⁸⁶ Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 328-329.

fragilità psichiche, da dominare sia sulla scena che nella vita⁸⁷. Si deve tener conto inoltre dell'immagine che emerge dai suoi *Ricordi* e che doveva pure essere nota al pubblico: capocomica e impresaria con lo spirito di «un generale d'armata», madre esemplare ma sempre esposta, che trascinava i figli in viaggi spericolati, moglie autonoma tanto che a Parigi il marchese suo marito era chiamato Monsieur Ristori, lavoratrice instancabile che portava a casa tanti denari da soccorrere innumerevoli parenti, attrice capace di incarnare in scena le passioni più ardite senza perdere d'autorevolezza. È un'immagine forte sebbene inaccessibile di femminilità: siamo di fronte a un individuo donna che rappresenta e trasmette, offrendo sul palcoscenico come sulla pagina scritta, un modello simile a quelli proposti dalla Rossi-Doria, ma con capacità maggiore di alimentare l'immaginario collettivo: sia perché le spettatrici sono più numerose delle lettrici, dato anche il tasso di analfabetismo femminile, sia per il contatto diretto che si realizza con il pubblico.

Ora, in attesa della biografia dell'attrice, che sta scrivendo Teresa Viziano a partire dall'immenso epistolario, mi riferirò qui soprattutto alle riflessioni di Antonella Valoroso, che ha curato e introdotto la riedizione di quel libro, documentando in appendice la ritrosia della Ristori a scriverne la prima parte. Fu l'editore Luigi Roux, infatti, a convincerla ad aggiungere agli studi artistici dedicati ad alcuni dei suoi personaggi, «a modo d'introduzione, un'autobiografia, sia pure breve, semplice», allo scopo di allargare il pubblico dei lettori oltre quello prevedibile degli artisti di teatro («scarso») e degli ammiratori (ma da tempo non si esibiva!⁸⁸). La Ristori, sensibile a questi argomenti anche perché intende gestire al meglio il suo ritiro dalle scene, accoglie la richiesta: più volentieri di quanto la corrispondenza lasci vedere (si tratta, a mio avviso, di una tattica simile a quella messa in atto prima di interpretare la *Medea* che Legouv e ha scritto per Rachel: farsi pregare per non essere poi attaccata). Un atto ardito persino per lei, nonostante i precedenti francesi inaugurati da Mlle Clairon⁸⁹, tanto che non esplicita il suo sentirsi soggetto degno di autobiografia.

⁸⁷ Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 275-276.

⁸⁸ Il volume è stato ripubblicato da Dino Audino, Roma 2005. Cfr. pp. 216-222.

⁸⁹ *Mémoires d'Hippolyte Clairon, et réflexions sur la déclamation, publiés par elle-même*, Paris, Buisson, 1798-1799.

Penso anche che vada problematizzata la distinzione fra le parti del volume. La marchesa del Grillo, che nella prima parte propone un autoritratto idealizzato, negli *Studi* – osserva la Valoroso – «si eclissa ed è la donna di teatro a occupare tutta intera la *scena della memoria*», offrendo la «“sintesi ideale” di tutte le concrete realizzazioni di un dato spettacolo»⁹⁰. Ma non hanno valenza autobiografica anch’essi? Non ci restituiscono visioni intime dell’attrice più della prima parte? E questa non rappresenta «la superficie» dei suoi spettacoli⁹¹? Si tratta di vari livelli in cui diversamente si manifestano pubblico e privato, ma il soggetto è uno solo: l’attrice che, affiancando *Ricordi e Studi artistici*, risponde a un doppio bisogno di messa a punto della sua immagine pubblica – riaffermando i doveri delle donne, ma incarnandone anche prepotentemente i diritti – e di riflessione teorica sul suo lavoro. Va dunque relativizzato quanto ha notato qui Livia Cavaglieri rispetto all’approdo all’arte e all’età matura: più lineare ed esplicito nei libri di Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, vivamente problematico in quello della nostra attrice⁹².

A ben vedere, la Ristori nei *Ricordi* fornisce le coordinate essenziali della sua vita come se si trattasse di sbizzare il suo personaggio in termini di fatti e di temperamento: sicché ne viene una sorta di invito a chi legge a farsi attore/attrice e a entrare nel primo personaggio presentato, quello della stessa Ristori, dandogli vita ulteriore. Per questo l’autobiografia, nonostante le sue rigidità e le sue rimozioni, continua a suscitare tante domande. Pur nella distanza, rimanda a una qualità molto apprezzata da Virginia Woolf in *Ma double vie* di Sarah Bernhardt: quella di costruirsi come personaggio sin dall’infanzia, con un’intelligenza perspicua⁹³.

⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 15-16.

⁹¹ Contesto, superficie degli spettacoli – in senso positivo –, tecniche e visioni intime: questi i quattro livelli individuati da Meldolesi per lo studio dell’attore (*L’attore, le sue fonti*, cit.).

⁹² Lasciamo Adelaide diciottenne nella Compagnia Reale di Parma – un’immagine «non ancora del tutto compatta» – e la ritroviamo nel capitolo successivo quasi subito trasformata in moglie e madre. Inoltre, mentre «il corpo, prima della rappresentazione della scena, non esiste» per la Ristori, Salvini e Rossi ricordano con fierezza il loro aspetto fisico (Livia Cavaglieri, *Alcune considerazioni di «genere» su Adelaide Ristori*).

⁹³ Virginia Woolf, *The Memoirs of Sarah Bernhardt*, in *Books & Portraits. Some Further Selections from Her Literary and Biographical Writings*, a cura di Mary Lyon, London, Hogarth, 1977.

Le attrici biografe dell'Odin Teatret – Paradossalmente sono state loro a guidarmi, con i loro scritti di memoria, nel rileggere la Ristori: costringendo a rivoluzionare le categorie di pubblico e privato, di esterno e interno, con sconfinamenti sistematici dal genere autobiografico. Nutriti da varie istanze – autobiografiche appunto, storiche, teoriche, pedagogiche... –, tali scritti sembrano talvolta *curricula* dilatati, che danno conto in primis dell'attività spettacolare, e in tal senso restituiscono «la superficie» della vita del gruppo («All'Odin Teatret il tempo è scandito dagli spettacoli. Riportano alla memoria quello che accadde in quel periodo»⁹⁴); oppure propongono riassunti in senso etimologico, per trasmettere il succo dell'esperienza. Così Roberta Carreri dichiara di voler «razionalizzare e tradurre in parole scritte il nocciolo di una vita professionale» scelta «per sfuggire all'ambiguità delle parole» (p. 178).

Partiamo dai loro sottotitoli: *Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti* è quello proposto da Iben Nagel Rasmussen. Il libro – curato di Mirella Schino e Ferdinando Taviani – nasce infatti da una lunga intervista dell'attrice al regista, che fa riaffiorare in lui immagini e ricordi inconsueti: si tratta di un «dialogo fra due non dissimulate», diverse memorie, che riscrive la biografia del gruppo, dotato di una «soggettività» che non dichiara solo la somma delle sue componenti (p. 10). *Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret* è il sottotitolo dell'opera che Anna Bandettini nella Premessa chiama «una biografia implicita» di Julia Varley, nata dai suoi quaderni di appunti e dal suo diario: appunti che, ripensati con la necessaria distanza, nel corpo del libro hanno prodotto teoria e metodo, mentre hanno conservato la loro frammentarietà e «spontaneità» nell'ultimo capitolo *Volti, parole, paesaggi*. Roberta Carreri invece parla di *Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, assumendo come riferimento il diario di lavoro: sicché, come scrive Ferdinando Taviani nella Postfazione, qui tecnica e autobiografia trascinano l'una nell'altra e l'autrice con sapienza artigiana semina tracce teatrali.

Per lei, infatti, ci sono quattro stagioni del training e della sua vita, potendo esso dirsi il «giardino personale dell'attore», «un *modus vivendi*, un modo per metter[si] in gioco ogni giorno» (pp. 178 e 113). Di «terreno di libertà», microlaboratorio e «zona non pubblica» parla Varley, che precisa: «All'Odin Teatret sono soprattutto le donne che hanno perseverato in un atteggiamento paziente e curioso

⁹⁴ A questa osservazione di Julia Varley fanno seguito venti righe in cui a ogni spettacolo si lega un elemento autobiograficamente significativo (*op. cit.*, p. 178).

continuando a sviluppare il training personale e rinnovandone il senso. [...] uno spazio soggettivo per scoprire e scoprirsi» (pp. 60 e 62). Per Iben, che ha avuto in questo campo un ruolo guida, è la «possibilità di far diventare trasparente il corpo dell'attore, di permettergli di mostrare quel che ha di più privato e individuale e, nello stesso tempo, di comune con il pubblico» (p. 11).

Evidentemente sono innumerevoli i rimandi fra i libri qui presi in esame, dato che si riferiscono a esperienze comuni – e questo è un elemento non secondario di interesse –, ma per ragioni di spazio mi limiterò a introdurne due temi fra loro intrecciati (Julia direbbe «nodi», quali immagini sature di contrasti): il rapporto fra teatro e vita, fra pubblico e privato, e quello dell'Odin Teatret con la biografia, riferibile soprattutto a *Pietre d'acqua* per le sue motivazioni femministe: tanto profonde da riguardare un livello della drammaturgia che «non appartiene alla tecnica» e si cela in «zone d'ombra» in cui l'esigenza di fare teatro si unisce «alla paradossale ambizione» di lasciare un suo segno, femminile, nel corso della storia e nel linguaggio.

Attrice o attore? Sin dal titolo ho dovuto scegliere. Volendo sovvertire l'uso corrente di includere il femminile nel maschile universale, e con l'intenzione dichiarata di definirmi come donna, ho deciso per la parola attrice anche quando parlo del mestiere in generale. [...] Per garantire una presenza visibile, le donne di teatro devono assumersi la responsabilità di scrivere la propria storia con parole, forme e prospettive che, penso, sono in parte ancora da riscoprire o riformulare⁹⁵.

Tuttavia, all'inizio della mia lettura, ho pensato che il suo libro fosse rivolto solo ad artisti della scena. Possibile che ci fosse così poco di Julia nel suo taccuino d'attrice? Perché non vi si svelava a quel livello minimo che serve a collegare la vita e l'arte di un'attrice? Laddove si percepisce la presenza dell'autobiografia nascosta negli spettacoli, di un «segreto» che non viene messo «in mostra» e che crea legami ulteriori con chi guarda o legge. In realtà c'è un filo autobiografico forte che percorre questo «taccuino», confessioni che non tutte avrebbero avuto il coraggio di fare: la difficoltà di diventare attrice, di risolvere la goffaggine e lottare con la voce (quella voce che «rivela il senso di insicurezza che [l']accompagna sempre» [p. 177]). E quindi la tenacia straordinaria, il piacere di lavorare da sola in sala, le fatiche quotidiane e le abitudini del prima e dopo lo spettacolo... mentre in lontananza compare la bambina che odiava non ubbidire

⁹⁵ Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., p. 176.

ai divieti ma non voleva nemmeno conformarsi alle regole. «La drammaturgia comincia con la capacità di esplorare al di là dell'evidenza, con lo studio, la cura e l'amore per i dettagli appena percepibili» (p. 144), scrive Julia, che conosce bene anche i limiti delle parole. «Ho imparato molto da Iben e da Else Marie [Laukvik] – dice –, consapevole del fatto che non mi consideravano una loro allieva» (p. 32). E ancora, a proposito di uno dei suoi «personaggi più persistenti», Doña Musica: voleva che Eugenio Barba «potesse rivedere sua nonna con i lunghi capelli bianchi sciolti» (p. 139).

Ascoltiamo ora Roberta Carreri:

Tutto il mio lavoro di attrice attinge sempre a un vissuto, reale o immaginario, che mi appartiene ed è per definizione personale, dunque privato. Ma, in sala di lavoro, usiamo il termine «privato» in un'accezione negativa, indicando con questa parola una forma di comportamento che appartiene alla vita quotidiana e non contiene quella formalizzazione del comportamento scenico necessaria a renderla teatrale⁹⁶.

Così, racconta a proposito di un'improvvisazione ispirata a un suo dolore amoroso: non hanno funzionato teatralmente le lacrime – veicolo di autocommiserazione –, ma la creazione dell'immagine altra di strapparsi la pelle. E in generale è importante il trucco anche lieve perché, come scrive Brecht, «aiuta a eliminare dal volto ogni traccia personale» (p. 142). Mentre a livello più intimo può agire, oltre al personaggio esplicito, un personaggio segreto: ad esempio Gerónimo, maschera comica maschile, l'ha aiutata a liberarsi dai cliché femminili, mentre Judith – sua interpretazione memorabile – rischiava di divenire troppo invadente. Quanto alle vicende strettamente personali, Roberta fornisce informazioni essenziali perché la sua sia appunto una «storia».

Dunque anche qui il filo autobiografico maggiore è legato alla formazione teatrale, mentre il training costituisce «la stanza tutta per sé» di cui scrive Virginia Woolf: qui si cerca e si costruisce il proprio linguaggio, qui il corpo si allena per diventare «trasparente». Il palcoscenico infatti è il solo luogo in cui il personale – bandito dal linguaggio quotidiano del gruppo – può a buon diritto manifestarsi perché irricognoscibile. E gli autoritratti assumono in primis la forma di dimostrazioni di lavoro: quella di Roberta Carreri, *Orme sulla neve*, è in stretta relazione con le sue *Tracce* scritte: dove la parola

⁹⁶ Roberta Carreri, *Tracce*, cit., pp. 105-106.

mostra ciò che il corpo non può mostrare e viceversa, come precisa la curatrice del volume, Francesca Romana Rietti.

È in ogni caso *Il cavallo cieco* a testimoniare come sia forte l'istanza biografica nel lavoro del gruppo: grazie a Iben, alla sua scrittura che ha sempre «qualcosa di privato» e all'intento dichiarato del suo libro: «far emergere i tratti più personali di un uomo e del suo lavoro» (pp. 10 e 15). Così in *Ornitofilene* ha agito in Barba l'immagine del padre morto; mentre, parlando di *Ferai*, egli esplicita: «Per ciascuno dei nostri spettacoli ho avuto un impellente sottotesto personale che non cercavo di trasmettere agli attori», «come se lo spettacolo instaurasse una relazione di memoria biologica e biografica, sensoriale e sensuale con strati remoti della propria vita» (pp. 55-56). Ma *Il Vangelo di Oxyrhincus* è stato «lo spettacolo più sgradevole al quale abbia mai lavorato», precisa, perché la trama «rasentava» (p. 118) avvenimenti della sua vita.

D'altro canto, *Min Fars Hus*, *Ceneri di Brecht* e *Il sogno di Andersen* confondono episodi delle vite rispettivamente di Dostoevskij, Brecht e Andersen con le loro opere; mentre in *Kaosmos*, a partire da Kafka, «i diversi destini di persone viventi, di morti e di personaggi storici che possono dialogare solo nella nostra fantasia si incontrano nella realtà assoluta del teatro». Addirittura *Talabot* – così intitolato dal nome della nave che portò il giovane Barba al Nord – mette in scena le pagine autobiografiche appositamente scritte dall'antropologa vivente Kirsten Hastrup, trasformando «comunissimi eventi biografici» in un «racconto esemplare, mitico» e liberando così «il sistema nervoso di una vita soffocata o dimenticata» (pp. 121 e 123). Torna in mente con segno rovesciato quanto scrive Philippe Lejeune in *Je est un autre* sugli autobiografi come attori, in quanto brechtianamente sanno parlare di sé come si trattasse di un altro: una parentela fra lavoro teatrale e attitudine biografica piuttosto approfondita nell'Odin⁹⁷.

Ma è qui paradigmatica soprattutto la figura di Iben con due suoi spettacoli: *Itsi-Bitsi* in cui «rappresenta la sua biografia» («Anche se non dirò una sola parola non vera, non sarà mai il vero racconto di quello che accadde», precisa [p. 183]), e *Il libro di Ester* sulla madre. In lei si ritrova l'urgenza di mescolare arte e vita e la capacità di lasciare inquietanti segni di sé nelle esibizioni sceniche con modalità tipiche della Duse: ed è la Duse che ci fa ancora scoprire le parole più forti su questi temi.

⁹⁷ Il saggio è stato pubblicato da Ed. du Seuil, Paris 1980.

Il teatro-vita di Eleonora Duse – Può sorprendere questo ritorno su colei che fondò non solo in Italia il Novecento teatrale, insieme a Pirandello, dopo aver detto di attrici dell'Odin Teatret; ma queste mi hanno stimolata a ritenere implicitamente collegabili a questo livello le genealogie attoriali femminili: per il perdurare di tensioni basilari relative all'esibizione pubblica e alla maternità, pur nel mutamento. La Duse mi pare abbia adombrato questa continuità, mentre tali sue eredi hanno favorito il suo rimanifestarsi: con l'inquietudine di Iben, il sapere drammaturgico di Julia e la capacità propria a Roberta di passare dall'alto al basso. Anche per tale apertura all'infinitudine del futuro, forse, la Duse si rifiutò di scrivere le sue memorie nonostante gli incoraggiamenti dello stesso Papini, cosa che però non la trattenne dallo scrivere un intenso *Frammento Autobiografico*, rinvenuto fra le carte di Gerardo Guerrieri⁹⁸.

Quel bel *Frammento*, datato giugno 1918, restituisce nel linguaggio della poesia alcuni ricordi e immagini dell'infanzia, a cui fanno da controcanto le sue lamentazioni d'attrice: sospesa fra teatro – inteso come luogo anche di mestiere alienato – e desiderio di vita. Sono parole adoranti per una mamma perduta troppo presto – Angelica Cappelletto –, sollecitate dall'angoscia per la malattia e la morte di un uomo amato, Arrigo Boito: ricordi intimi che molto dicono della persona della Duse e poco informano dal punto di vista biografico. Ci sono, però, oltre alla data finale, quattro riferimenti cronologici, e tre di essi rappresentano date spartiacque. La Duse si cita a quattordici anni, quando perde la madre («veder passare accanto per le strade, qualche creatura della tua stessa età, [...] e dirsi: Ecco, ora quella ritorna fra i suoi, le parlano con dolcezza, ha chi l'accoglie») e le dicono che «bisogna recitare»; a ventidue anni, si «salva, pur nel naufragio», dopo essere stata abbandonata da Martino Cafiero e aver partorito il bambino concepito con lui, ma poi «rinfrancata» dalla nascita della figlia Enrichetta e da un salto nella carriera; infine, a conclusione del *Frammento*, a ventinove anni, divenuta capocomicca («e vivere ti bisogna») ma agli inizi di una grande storia d'amore, con Boito appunto. Quanto all'altro riferimento è meno personale: si

⁹⁸ Paola Bertolone e Lina Vito, che ne hanno curato la pubblicazione, ipotizzano che faccia parte di una serie di frammenti autobiografici, tra cui «i foglietti non esattamente definibili come corrispondenza» inviati a Giovanni Papini, ma confermano le reticenze della Duse: ci «s'illude» di scrivere le proprie memorie – dice – mentre si finisce col «comporre qualche cosa fra scritto e bugia, fra poesia e fittizia umiltà del cuore» (*Frammento autobiografico: due note*, «Biblioteca teatrale», n. 39, 1996, pp. 113-120).

dice costretta a «nascondere tutto del core, e dir di sì, sorridendo come quei pupazzi cinesi tenuti a simetria sui caminetti del 1890».

Questo testo, non destinato alla pubblicazione, rimanda alle lettere della Duse sia perché non se ne differenzia nello stile sia per il valore letterario, ma non si può non rilevare in alcuni studi una diffidenza eccessiva verso le letture autobiografiche dell'epistolario. Così la Bertolone denuncia il fatto che questo «spesso è stato interrogato ed utilizzato quale documento di ricostruzione biografica in chiave esistenziale e che quindi ha trovato la sua collocazione in ambito storiografico solo a sostegno di altre fonti», mentre la Schino nel suo fondamentale volume definisce le lettere «il testo letterario (non autobiografico), o, piuttosto il sottotesto» di quel «secondo dramma» che l'attrice costruiva sulla scena come un'ombra inquietante del dramma scritto dall'autore⁹⁹. Ma l'elemento autobiografico che Collette rintraccia in tante scritture femminili giudicandolo inevitabile, se non asservito ad aspetti smaccatamente voyeuristici, non può dirci qualcosa di più sui misteri della recitazione stessa? D'altro canto, al modo discontinuo con cui la Duse parla di sé si attaglia la definizione che Walter Benjamin dà del proverbio come «ideogramma di un racconto [...] rovine che stanno al posto di antiche storie, e in cui, come l'edera intorno a un resto di muro, una morale si avvolge intorno a un gesto»¹⁰⁰. Sicché su alcuni episodi, anche se già noti, sarà bene tornare visto che hanno l'indole, tipica di molti aneddoti teatrali, di non schiudere mai del tutto né univocamente il loro significato. Penso alla maternità illegittima della Duse.

Nel 1879 l'attrice si innamora di Cafiero, direttore del «Corriere del Mattino» di Napoli e ne rimane incinta:

[questi] la trattò come una serva staccandosi da lei [...] Ella voleva uccidersi... [...] Recitò fino al nono mese [... Il bambino le] morì fra le braccia... Fece fare un ritratto in fotografia del piccolo morto e in uno slancio di tenerezza materna volle tenerlo sulle ginocchia, e l'immagine di lei, pallida, dimagrita apparve sulla stessa lastra. Inviò il doppio ritratto «Al padre di Mario». E quest'amante ignobile, questo padre snaturato le rimandò l'immagine sulla quale aveva scritto «Commediante»¹⁰¹.

⁹⁹ Paola Bertolone, *Parole di teatro e teatro delle parole nella corrispondenza di Eleonora Duse*, «Biblioteca teatrale», n. 39, 1996, p. 5, e Mirella Schino, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 260.

¹⁰¹ Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse tra storia e leggenda*, catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia, giugno-luglio 1985), Asolo, la tipografia asolana, 1985,

Dal canto suo, questi scrive in un romanzo di aver visto esposta a scopo pubblicitario, pochi giorni dopo, una foto di scena con lei in quella stessa posizione. Poi, alla fine del 1884, il giornalista si ammalò; la Duse, che è ormai sposata con Tebaldo Checchi e da lui ha avuto Enrichetta, legge sui giornali del suo stato di salute e ne è tanto turbata che il marito decide di lasciarla sola il giorno in cui Cafiero morrà, in modo che possa sfogare liberamente il suo dolore¹⁰². Inoltre l'attrice torna a recitare ancora ammalata di tubercolosi e, mentre sta provando, ha un incidente in scena: «si tratta, pare, di un aborto, che è insieme la scoperta di essere stata incinta»¹⁰³. Queste vicende personali si intrecciano con la scrittura da parte di Dumas *fiils* di un dramma per lei, *Denise*: e, nonostante la pièce abbia debuttato a Parigi con altra interprete e abbia avuto in Italia scarso successo, Guerrieri ne fa un avvenimento di rilievo nella biografia dell'attrice. Riferiamoci ancora alla sua ricostruzione puntuale.

Risale al 27 dicembre 1883 la lettera in cui Giuseppe Primoli chiede a Dumas di comporre un dramma per Eleonora Duse: «un rôle avec beaucoup de bonté et beaucoup de douleur, une mère, par exemple, [...] avec un enfant, une mort»¹⁰⁴. Due mesi prima gli ha scritto una quarantina di pagine mai spedite, per presentargli l'attrice, per dargli un'idea «de son existence et même de son tempérament dramatique»; e torna a scrivergli nella primavera del 1884. Dumas ne «trae l'episodio biografico che costituirà il nucleo della confessione di Denise, e darà al drammaturgo l'idea di far recitare all'attrice il suo stesso passato»¹⁰⁵. Il 3 gennaio Primoli legge all'amica il dramma da lui stesso tradotto e poi ne scrive: «ai dettagli così veri sul piccolo morto, ella si alzò d'un tratto mordendo il suo fazzoletto, e dovette ascoltare la fine del racconto dietro il paravento»¹⁰⁶.

Veniamo al dramma. Denise Brissot è una ventitreenne povera, «jolie fille qui avait toute sa liberté, qui donnait des leçons de français, d'histoire et d'orthographe, ou qui allait autre part prendre des

pp. 14-15. Quanto al romanzo di Cafiero, *Volere, potere*, fu pubblicato a puntate sul «Corriere del Mattino».

¹⁰² Olga Resnevic Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Angelo Signorelli, 1938, p. 62.

¹⁰³ Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse. Nove saggi*, a cura di Lina Vito, Roma, Bulzoni, 1993. In particolare si veda *L'anno di «Denise»*, a cura di Francesca Ferrioli e Patrizia Minoja, pp. 249-297.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 286, come per la citazione successiva.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 253-254.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 263.

leçons de chant pour entrer au théâtre»¹⁰⁷. Il conte André de Bardannes, che ha affidato a Denise sua sorella Marthe, appena uscita dal convento, e al padre di lei l'amministrazione dei suoi affari, se ne innamora («Mon esprit, mon coeur, mon âme, ont pris peu à peu l'habitude de ne plus respirer que dans l'atmosphère de cette personne sérieuse»). Alcuni tratti del personaggio – più giovane di due-tre anni – rimandano alla persona della Duse: il rapporto col palcoscenico e la tristezza innanzitutto, ma colpisce anche il dettaglio relativo all'espressivismo ortografico, così forte nelle lettere dell'attrice.

Il cuore della pièce è la scena quinta del terzo atto¹⁰⁸. André dichiara il suo amore e la sua intenzione matrimoniale a Denise, anche se sa che è stata innamorata di Fernand de Thauzette, pretendente alla mano di sua sorella. Denise dice di ricambiarlo ma non può sposarlo («Je suis de celles qui aiment, je ne suis pas de celles qu'on épouse»), e ne dà spiegazione solo quando viene a sapere che la pura e innocente Marthe sposerà Fernand. Ha ceduto a quest'ultimo alla vigilia di un duello in cui egli poteva essere ucciso. Il padre non sa, la povera madre sì. Ma non è tutto: ne ha avuto un figlio.

Quand la femme qui va être mère vous apprend ce malheur dont elle accepte toutes les conséquences, on ne l'épouse pas, c'est convenu, mais on la soutient, on la console, on lui promet assistance, on est là quand elle va donner la vie à votre enfant et qu'elle peut en mourir; on ne se sauve pas comme un voleur; on ne la laisse pas se débattre toute seule dans la honte, dans la douleur et dans l'épouvante! Oh! cette petite chambre de village, cette nuit d'hiver, ces larmes de ma mère, ce premier cri de cet enfant!... [...] Ma mère avait écrit à une vieille amie, en appelant par un malheur secret [...] l'enfant elle l'a amené à Paris sans nous, il ne fallait pas qu'on nous rencontrât avec lui [...] il avait déjà un an; il nous reconnaissait quand nous arrivions; il avait l'air de comprendre, il nous souriait, il faisait aller ses petites mains et ses petits pieds [...], mais cette nourrice, elle ne l'aimait pas; il n'était pas soigné comme par sa mère. Elle n'avait que de la curiosité, cette femme, elle aurait voulu savoir pour gagner davantage. Chacun son intérêt. Alors il est mort! Il me regardait en mourant, ce pauvre petit. Maman et moi nous l'avons bien embrassé, bien habillé tout en blanc, [...] et nous l'avons accompagné jusqu'au bout. Il n'y avait que nous, on nous regardait [...] (*Elle pleure en tournant machinalement son mouchoir entre ses mains et, voyant qu'André pleure:*) Vous pleurez! merci. Il n'y a que vous et maman

¹⁰⁷ Alexandre Dumas fils, *Le Demi-Monde, Denise*, Paris, Nelson, s.d., p. 274. Per la citazione successiva vedi pp. 288-289.

¹⁰⁸ Per le citazioni che seguono cfr. il testo del dramma alle pp. 346-354.

qui ayez jamais pleuré avec moi. (*Elle lui prend la main et se laisse tomber dans ses bras*).

La scena si conclude con l'ingresso del padre di Denise, sconvolto, che scaccia la figlia.

Qui, come nel *Fuoco* dannunziano, l'elemento autobiografico – e tante parole per dirlo – appartengono non all'autore, ma al personaggio che racconta di sé: «sembra quasi che una influenza estranea» abbia preso Dumas, nota un critico dell'epoca¹⁰⁹. L'incastonamento della storia vera della Duse nel dramma, che si configura così quasi come un contenitore finalizzato ad accoglierla, nonostante la discordanza di alcuni elementi¹¹⁰, spiega anche il lieto fine – il matrimonio di André e Denise appunto – che appare «inspiegabile» al pubblico. Anche se la sedotta è stata abbandonata nella vita, la pièce non può concludersi con la sua condanna. La stessa critica dello spettacolo, comunque, notò un eccesso espressivistico («recitò la scena della confessione, spargendo fiumi di lacrime, miniando, ricamando tutto quello strazio»), per poi evidenziare come tanta tetraggine e minuziosità fossero superate solo con il distanziamento temporale: l'esito parve decantato l'anno successivo, quando fece parlare «di una finezza, di una potenza inarrivabili»¹¹¹.

Dunque la Duse operò una reviviscenza forse vicina alla stanislavskiana, di emozioni «realmente» vissute, sostenitrice non tanto di una recitazione che si nutre della vita quanto della vita che ha bisogno del teatro e materialmente lo sollecita. D'altro canto il richiamo a Stanislavskij può essere articolato con un riferimento preciso. Nel capitolo XVI del *Lavoro dell'attore*, dedicato a *L'inconscio nella sensibilità scenica dell'Attore*, Vera, che ha perso il figlioletto da poco, recita la scena del bambino abbandonato¹¹², e quando arriva quella della morte si deve interromperla, tale è l'intensità della sua interpre-

¹⁰⁹ La recensione, firmata Primo e pubblicata su «Riforma» l'indomani della prima romana del 3 marzo 1885, è in Guerrieri, *Eleonora Duse*, cit., pp. 277-278.

¹¹⁰ La madre della Duse era morta da anni; suo padre rimase inorridito dalla gravidanza della figlia, come il signor Brissot, ma finì col perdonarla; l'attrice ebbe il sostegno di Matilde Serao e l'amicizia di Giacinta Pezzana. Quanto al bambino, pare sia vissuto due o tre giorni: ma si tratta di un episodio oscuro – sottolinea la Bertolone –, sicché potrebbe esserci nel testo di Dumas più aderenza al vero di quanto pensiamo.

¹¹¹ Cfr. le recensioni su «Capitan Fracassa», 4 marzo 1885, e sul «Corriere di Roma», 22 febbraio 1886, riportate da Guerrieri, *Eleonora Duse*, cit., pp. 276-277.

¹¹² Cito dalla prima edizione del libro, curata da Guerrieri per Laterza nel 1956, pp. 365-373.

tazione. Ma in seguito la scena non le riesce più. Come farla rivivere con la stessa efficacia? Deve ricordare quello che ha fatto la prima volta: allora, prima di fasciare il piccolo, gli ha spalancato le braccine e le gambette, gliele ha bacciate, ha parlato con lui... Ora Vera ripete coscientemente quelle azioni, così torna a sentire il bambino vivo.

In quest'ottica riusciamo a dissociarci completamente dal commento di Cafiero alla foto della Duse col bambino. Come suggerisce, da attrice, Ermanna Montanari: «Era suo quel gesto della foto. Era della Duse», sicché era libera di usarlo sia privatamente che sulla scena¹¹³. Quanto alla successiva ricaduta di quel vissuto in *Denise*, sollecitata come abbiamo visto dalla morte dello stesso Cafiero e dall'aborto, sembra che il rivivere nella vita quei fatti comportasse la necessità di riviverli recitando. «L'attore porta sulla scena quanto ha di meglio», dice Stanislavskij, quanto ha di più profondamente radicato nella carne e nel ricordo: «oltre alla ricchezza della memoria emotiva, così, deve tener conto della forza, della stabilità e della qualità del suo materiale». In conclusione: «L'artista prende dalla vita reale o immaginaria tutto ciò che essa può dare all'uomo. Ma ogni impressione, passione o piacere che gli altri godono per se stessa, in lui si trasforma in materiale per la creazione»¹¹⁴. Sorprende in tal senso l'audacia della Duse nel far rivivere scenicamente: con una consapevolezza e un senso della necessità che la dichiarano in sintonia con Stanislavskij. L'autobiografia in forma di libro appare allora come una traduzione impoverita di ricordi che hanno già alimentato il lavoro scenico – pur in una forma che dovrebbe renderli non riconoscibili da chi guarda, ma che sono stati ben presenti all'artista nella decantazione del suo linguaggio teatrale –, mentre la scrittura epistolare sembra meglio rispondere alle frammentazioni dell'io e del vissuto.

D'altro canto, quell'audacia nel mescolare arte e vita rimanda alla valorizzazione della sfera femminile, delle sue emozioni più profonde e tipiche, compiuta dal femminismo di fine Ottocento: le parole famosissime della Duse sul «ricambio» con le «povere donne delle sue commedie» e sul «compianto femminile» – qualificato come grande, dettagliato, dolce e completo – sono state scritte proprio nell'anno di *Denise*¹¹⁵. La corda emotiva legata alla maternità è

¹¹³ Intervento nel Laboratorio *Fili* sui rapporti fra autobiografia e teatro, tenuto da Renata Molinari per il «Linguaggio della dea 1995» (Ravenna, 1-7 maggio).

¹¹⁴ Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, cit., pp. 215-253.

¹¹⁵ Lettera a Francesco D'Arcais, in Vito Pandolfi, *Antologia del Grande Attore*, Bari, Laterza, 1954, pp. 381-382.

fortissima in lei: sia per il vuoto incolmabile che l'ha resa precocemente orfana, sia per la violenza subita nella storia con Cafiero, sia per la distanza esistente fra lei attrice e la figlia, sia per la tensione verso una maternità ideale. Lo «sdenudamento dell'anima» richiesto dalla scena pesa fino alla fine sulla Duse: si rilegga il capitolo dedicato alle sue ultime interpretazioni e al tema della maternità perduta nella bella monografia di Cesare Molinari¹¹⁶.

Torniamo a questo punto alla memorialistica a partire dalle rivelazioni della Duse stessa e dalle continuità storiche qui ipotizzate: l'esperienza scenica – con l'insofferenza per le autobiografie e il desiderio di «recitare fino all'ultima ora di vita», come scrisse l'attrice a Onorato Roux (23 aprile 1907¹¹⁷) – è davvero un nucleo pulsante essenziale per la donna di teatro che può esprimersi sulla pagina solo per frammenti, per lampi di immagine. Le memorie «in forma di libro» rispondono ad altre esigenze, documentano altri aspetti e, forse, registrano in primo luogo la tensione maschile (o la necessità del maschile) necessaria all'attrice per diventare figura pubblica. A suggerirlo, per contrasto, è anche il libro di Sandro Lombardi citato nell'esergo, che pare mosso da un bisogno di svelamento solitamente considerato femminile¹¹⁸.

6. Marina Nordera, *Come si costruisce una ballerina. Marie Madeleine Guimard tra vita e scena nelle fonti del XIX secolo*

Marie Madeleine Guimard, danzatrice di successo all'Opéra, musa e ispiratrice della società letteraria e teatrale parigina della seconda metà del '700, attraversa le trasformazioni artistiche e sociali di una fine secolo turbolenta. Come tratteggiare il suo percorso biografico e artistico in una doppia prospettiva che si richiami alle teorie di genere e agli studi in danza¹¹⁹? Come orientarsi tra le pieghe stra-

¹¹⁶ In *Così sia* di Gallarati Scotti è la scena della confessione della madre di fronte al figlio a rinnovare la vergogna di fronte a Enrichetta («Io confido che l'anima di mia figlia Non vorrà forzare quella di sua madre di apparirle dinnanzi in veste d'attrice»). Cesare Molinari, *L'attrice divina*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 134.

¹¹⁷ Onorato Roux, *Illustri italiani contemporanei*, Firenze, Bemporad, 1909.

¹¹⁸ *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004, p. 18: questa autobiografia che si legge come un romanzo, densa e capace di distendersi nel piacere del racconto, è in parte organizzata per luoghi geografici, come quella di Ernesto Rossi, e richiama «la verità» di alcune rare, veloci confessioni di quella di Tommaso Salvini.

¹¹⁹ Per una rassegna ragionata in lingua italiana degli studi su danza e genere, e

tificate e contrastate della mitopoiesi autobiografica, biografica, cronologicamente vicina o lontana? In che modo dispiegarle per intravedere le rappresentazioni del corpo sociale e danzante, l'identità in continua costruzione e la soggettività frammentata e contraddittoria di Marie Madeleine Guimard¹²⁰?

A tale scopo propongo una succinta narrazione della sua biografia, ricostruita a partire da un insieme di fonti testuali e iconografiche¹²¹, cui si alternano l'individuazione di nodi teorici e l'esposizione di precauzioni metodologiche nel trattamento dei dati biografici¹²². In particolare sono posti in rilievo la definizione dello statuto socio-economico della danzatrice; i processi di strutturazione delle reti sociali, intellettuali e artistiche¹²³; l'elaborazione dei sistemi simbolici e delle proiezioni dell'immaginario che danno sostanza alla sua esperienza femminile¹²⁴. L'enucleazione di questi aspetti dischiude un campo teorico definito (gli studi di genere) e costruisce un preciso sistema discorsivo (la storia sociale e del corpo, l'antropologia storica, gli studi culturali).

in particolare sul XVIII secolo, cfr. Linda Tomko, *Femminile. Maschile* e Marina Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, Torino, UTET, 2005, pp. 117-140 e 203-226.

¹²⁰ Per un inquadramento teorico generale dei temi dell'identità e della soggettività in una prospettiva di genere si rimanda agli scritti di Rosi Braidotti, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Luisa Passerini, Joan Wallach Scott, Iris M. Young.

¹²¹ Un numero limitato di testi autografi (legati alla vita professionale e spesso riportati da una seconda mano), le testimonianze di contemporanei implicati nella rete sociale e artistica, la ritrattistica coeva e posteriore, stampe di genere e caricature, documenti d'archivio quali gazzette, rapporti di polizia, denunce, polizia segreta, cronache, registri, contratti.

¹²² Su genere e narrazione si rimanda a Lynn Hunt, *The Challenge of Gender. Deconstruction of Categories and Reconstruction of Narratives in Gender History*, in *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte: Herausforderungen und Perspektiven*, a cura di Hans Medick e Anne-Charlott Trepp, Göttingen, Wallstein Verlag, 1998, pp. 59-97; e in riferimento alla danza Susan L. Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a «Giselle»*, Roma, Dino Audino Editore, 2003 [ed. orig. *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996].

¹²³ Sulla nozione di reti vedi *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione della storia delle donne*, a cura di Lucia Ferrante, Maura Palazzi, Gianna Pomata, Torino, Rosenberg & Sellier, 1988.

¹²⁴ Joan Wallach Scott, *Experience*, in Judith Butler e Joan Wallach Scott, *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992, pp. 22-39; Iris M. Young, *Lived Body vs Gender: Reflections of Social Structure and Subjectivity*, «Ratio» (nuova serie), n. 4, 2002, pp. 410-428.

In margine a questa premessa è utile ricordare che la storiografia fino ad anni recenti ha costruito la storia della danza in quanto arte o pratica sociale come una progressione virtuosa fino all'inarrivabile apogeo del balletto. In tale prospettiva, la ballerina romantica è l'incarnazione dell'arte della danza, tanto nella vita quanto sulla scena. In conformità a questo paradigma, le forme di danza di prima e d'altrove sono viste come tappe transitorie che avvicinano progressivamente a quella raggiunta perfezione¹²⁵. Tra Otto e Novecento alcune delle più famose ballerine del Settecento sono glorificate tramite la pubblicazione di biografie improntate a questo modello storiografico¹²⁶ e la proliferazione di un letteratura dal tono agiografico¹²⁷. Gli storici della danza successivi vi attingono a piene mani senza ritornare alle fonti, che necessitano ora di una rilettura capace di sbarazzarsi della lente ideologica ottocentesca.

Infine, non si deve dimenticare che la maggior parte delle fonti di quel periodo è prodotta e fruita dagli uomini, e che le scarse fonti femminili e la loro ricezione non sono immuni dalla costruzione discorsiva imposta dalla cultura maschile dominante. Gli uomini sono organizzatori, maestri, teorici e coreografi, mentre le donne sono interpreti rese famose più per la loro bellezza o sensualità che per le loro doti tecniche o artistiche. L'attuale connotazione femminile dell'arte della danza e l'idea che per l'uomo è sconveniente ballare sono un retaggio di questo modello e del succitato paradigma storiografico.

Marie Madeleine Guimard nasce nel 1743, figlia illegittima di Fabien Guimard, ispettore di manifatture tessili, e di una certa Anne Bernard, di cui poco si sa se non in stretta relazione alle vicende della fi-

¹²⁵ Per una decostruzione di tale paradigma cfr. Johann Keali'inohomoku, *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*, in *Anthropology and human movement. The study of dances*, a cura di Drid Williams, London, The Scarecrow Press, 1997, pp. 16-35; Suzanne Youngerman, *Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of World History of the Dance With a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas*, «CORD News», n. 2, 1974, pp. 6-19.

¹²⁶ Emile Dacier, *Mlle Sallé (1707-1756). Une danseuse de l'Opéra sous Louis XV, d'après des documents inédits*, Paris, Plon, 1909 (reprint Genève, Minkoff, 1972); Gabriel Letainturier-Fradin, *La Camargo (1710-1770)*, Paris, Flammarion, 1908; Edmond de Goncourt, *La Guimard*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893 (reprint Genève, Minkoff, 1973). Su questi testi si basa Cyril Beaumont, *Three French Dancers of the 18th Century: Camargo, Sallé, Guimard*, London 1934.

¹²⁷ La Guimard è uno dei personaggi principali del romanzo *Jean et Jeannette* di Théophile Gautier del 1850. A fine secolo alcuni balletti la fanno rivivere sulla scena. Cfr. Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 200-203.

glia. La madre la dota di una buona educazione, oltre a programmarle e gestirle una carriera sulla scena¹²⁸. Il suo primo contratto (intorno al 1758) è alla Comédie Française. In quel periodo si lega a Leger, danzatore all'Opéra. La madre è contraria e lo denuncia, ma invano, almeno in un primo tempo. Questa relazione amorosa è coronata da un insuccesso: la giovane danzatrice vive nella miseria e partorisce in un granaio privo di riscaldamento.

In che modo questo inizio di carriera s'inserisce nei sistemi di professionalizzazione dell'epoca? Per tradizione familiare? Per destino segnato in seguito alla nascita illegittima? Fin dall'inizio del secolo, all'Opéra vige la consuetudine di accogliere fanciulle provenienti da ceti disagiati e che promettevano doti fisiche per formarle gratuitamente alla danza. Chiamate «filles du foyer de l'Opéra», costituivano un vivaio di corpi destinati a esibirsi in seno alla *troupe de l'Opéra* e ad alimentare un certo libertinaggio nobiliare parigino.

Come e da chi Marie Madeleine è formata alla danza? Chi è sua madre? Come e perché la avvia a una carriera nel mondo teatrale con cui apparentemente non aveva legami? Quali mistificazioni diventano una pratica corrente se firma la denuncia di Leger «vedova Guimard», non essendo sposata e mentre il signor Guimard è ancora in vita? A che cosa le serve rivendicare lo statuto di vedova? Quali sono le procedure del trasferimento dall'autorità materna all'autorità «maritale», seppure illegittima? Quali sono le condizioni di vita dei danzatori e delle loro famiglie? E, infine, Marie Madeleine: un nome, un destino? Il frutto del peccato prende il nome della peccatrice biblica redenta ed è destinato a una professione da peccatrice. In che modo questo primo riferimento identitario – il nome – agisce sull'immaginario collettivo e sul sistema delle rappresentazioni?

Nel 1762 dalla Comédie Française Guimard passa all'Opéra come «solista sostituta e comparsa», grazie alla protezione di Monsieur d'Harnoncourt e Monsieur de Saint-Lubin, conosciuti come talent scout di giovani promettenti nella danza (...e nell'amore, aggiungono i biografi ottocenteschi). Il giorno in cui sostituisce Marie Allard, première danseuse infortunata, per interpretare il ruolo di Tersicore nelle Fêtes Grecques et Romaines, riscuote un successo immediato e destinato a durare. A diciannove anni capisce di avere a portata di mano la possibilità di elevare il suo livello di vita e, con l'aiuto della madre, si

¹²⁸ Cfr. la lettera di sollecito dello stipendio del 6 maggio 1760, in Edmond de Goncourt, *La Guimard*, cit., p. 15.

fa impresaria di se stessa, donna e danzatrice. Marie Madeleine Guimard diventa così «la Guimard».

Attraverso quale procedimento contrattuale si stipula il primo impiego? Il contratto riportato da Goncourt¹²⁹ prevede una retribuzione mensile fissa e un premio annuale per una disponibilità illimitata (spettacoli di corte e all'Opéra, prove e rappresentazioni fuori programma). Secondo Noverre, Marie Allard componeva da sola i propri ruoli ed era la sola a farlo: che cosa succede quando Guimard la sostituisce la prima volta nel ruolo di Tersicore? Chi le trasmette quel ruolo e come? Quanto è lasciato all'improvvisazione? Com'è possibile pensare che una donna talmente abile nella costruzione del suo personaggio pubblico si sottometta poi al potere creativo di *maîtres de ballets* per decidere della sua danza?

A partire dal 1762 e per ben dieci anni Marie Madeleine Guimard è l'amante di Jean Benjamin de la Borde, «premier gentilhomme de Compagnie du Roi et gouverneur du Louvre», che si diletta a comporre musica (giudicata mediocre). Da lui nel 1763 ha una figlia: il suo nome è Marie Madeleine. Pochi mesi più tardi muore Anne Bernard¹³⁰. L'anno successivo, la Guimard insiste per essere riconosciuta legalmente dal padre, quando ormai ha già una carriera lanciata, stretta dalla necessità di cancellare la vergogna di una nascita illegittima, e senz'altro anche per motivi patrimoniali. La figlia di La Borde è riconosciuta dal padre soltanto all'età di sette anni. Morirà a quindici anni.

Donne e uomini di scena erano esclusi dalla Chiesa. I frutti delle loro unioni erano registrati come figli di sconosciuti o con informazioni costruite ad hoc, come nel caso di Guimard stessa, per cui sembra che sia stato prodotto un falso atto di nascita in occasione dell'atto di legittimazione¹³¹. L'identificazione a posteriori è dunque possibile solo in caso di legittimazione successiva, che imponeva l'obbligo ai postulanti di depositare l'atto di nascita. Del figlio che Guimard ebbe da Leger non vi sono tracce. Non è mai stato legittimato, e appare dunque come figlio di sconosciuti? Oppure non è mai esistito, ed è una semplice incarnazione immaginaria del peccato, una costruzione dei gazzettieri o della polizia segreta (il gossip istituzionalizzato) dell'epoca prima, e dei biografi ottocenteschi poi?

¹²⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁰ Cfr. la lettera di sollecito dello stipendio del 6 maggio 1760, in *Ivi*, p. 15.

¹³¹ La figlia della Guimard è citata come di padre e madre ignoti nella lettera di legittimazione pubblicata in Emile Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884, 2 tomi.

Quanto queste esperienze soggettive di Marie Madeleine Guimard figlia e madre incidono sulle rivendicazioni di diritto di maternità per le danzatrici dell'Opéra per cui si batterà più tardi negli anni dell'apice della sua carriera¹³², animando a più riprese manifestazioni proto-sindacali all'interno di una istituzione appesantita da una gestione maschile, conservatrice, gerarchica e asservita ai giochi di potere? E, infine, va rimarcato che il successo e la posizione professionale acquisita consentono a «la Guimard» di essere identificata soltanto tramite il suo «illegittimo» cognome, in una forma di legittimazione per fama che si sostituisce alle vie legali. In tal modo il nome e il cognome, primi indicatori di un'identità sociale riconosciuta, sono definitivamente riscattati dall'illegittimità attraverso la fama: «la Guimard» è una danzatrice «rinomata» prima ancora di essere legittimamente identificata. La carriera artistica diventa così uno strumento di identificazione e legittimazione sociale.

Nel corso degli anni '60, Guimard si circonda di protettori facoltosi: tra i più generosi il principe di Soubise (che nel 1768 le offre una pensione mensile ben più sostanziosa di quel che guadagnava con la sua professione) e un esponente dell'aristocrazia clericale, Monsieur de Jarente, vescovo d'Orléans. Il fedele La Borde, amante di cuore, la «sistema» in una bella dimora a Pantin, nella periferia parigina, dove tiene salone tre volte alla settimana per pubblici diversi, invitati separatamente: artisti, intellettuali, aristocratici, donne di scena e/o prostitute (le fonti ottocentesche discordano, e non a caso, su questo punto). Vi è un piccolo teatro che può contenere circa duecentocinquanta persone.

La scelta degli amanti indica una strategia precisa nella creazione di reti sociali ed economiche: la corte, i nobili, l'alta borghesia cittadina, il clero, i colleghi di scena, gli artisti. Guimard intratteneva relazioni di natura diversa con più uomini contemporaneamente, ognuno dei quali rappresentava una categoria specifica e socialmente codificata: l'amante di cuore (il meno «generoso»), l'amante onorario (il più «generoso»), l'amante utile (il più influente) e, infine, l'amante tout court. L'artista Carmontelle in uno schizzo a colori aveva ben rappresentato la situazione: la Guimard suona l'arpa, de Jarente il flauto, il principe di Soubise il corno e il danzatore Dauberval tiene la borsa¹³³. Ogni uomo è un investimento economico all'interno di

¹³² Cfr. Arsène Houssaye, *Princesses de comédie et déesses d'opéra*, in *Galerie du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1858, vol. II, p. 187.

¹³³ Il disegno, visibile alla «Exposition du Théâtre» del 1929 e proveniente dalla collezione del Baron de Fleury, attualmente perduto, è descritto in Henry Lyonnet, *Les Comédiennes au 18^e siècle*, Paris, Seheur, 1930.

un più vasto progetto di autopromozione politica e sociale. La rete di relazioni così intessuta disegna e regola un ordine sociale alternativo, che corrompe dall'interno il sistema della dominazione oltre a creare una struttura economica parallela di finanziamento dello spettacolo. Questo fenomeno resta da studiare in quanto tale e al di fuori delle categorie morali e moralistiche di «commercializzazione» o di «traffici» di corpi divulgate dalla mentalità ottocentesca e primonovecentesca.

Accanto alla professione di danzatrice, l'organizzazione della visibilità sociale si rivela essere una strategia di autopromozione personale parallela. Guimard è un personaggio pubblico di cui sappiamo molto perché è al centro della vita mondana, culturale e persino finanziaria del suo tempo. Ma allora, come si costruiscono queste reti femminili e quali pratiche le caratterizzano? In quali fonti cercarne le tracce? E quali relazioni stabilire tra le reti femminili e le reti dei «benefattori», sapendo che una donna di scena poteva avere più benefattori e che i benefattori potevano scegliere più di una donna di scena? Quali regole (non scritte) e quali pratiche reggevano questo complesso sistema?

La consuetudine del salone è mantenuta nella nuova dimora: negli anni Marie Madeleine accumula ricchezze tali da poter commissionare una villa nel nuovo quartiere residenziale elegante, nella rue Chaussée d'Antin, al famoso architetto Nicolas Ledoux. Essa comprende un teatro di cinquecento posti¹³⁴ dove si rappresentano regolarmente pièce leggere e salaci, farse e parodie. Era decorato da un colonnato ionico e da un arco di proscenio sostenuto da monumentali colonne corinzie.

Guimard influì notevolmente sulla concezione tecnica di questo teatro¹³⁵. Le cronache del tempo sottolineano unanimemente la prossimità percettiva e una sorta di illusione di continuità tra la scena e la sala, occasionata dalla forma stessa. Il teatro «domestico» non era poi così raro a quelle date, se si pensa che nel 1750 a Parigi se ne contano ben centosessanta. I dilettanti, infatti, recitavano a corte, nell'esercito, nei palazzi, nei collegi e nei seminari. Tale uso è il risultato visibile di una strategia volta a riunire la società all'interno del

¹³⁴ Per la pianta del teatro di Ledoux cfr. Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, M.I.T. Press, 1990, pp. 54-55.

¹³⁵ Cfr. Tanis Hinchcliffe, *Women and the Practice of Architecture in Eighteenth Century France*, in *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, a cura di Helen Hillis, London, Ashgate, 2003.

territorio privato, una forma di appropriazione dello spazio pubblico che si attua inglobandolo. Questa continuità e contiguità dello spazio pubblico e privato, per non dire intimo, è leggibile anche nella struttura della casa di Guimard. Entrando dal vestibolo, si accedeva direttamente al bagno, dov'era d'altra parte piuttosto naturale ricevere gli ospiti nel secolo XVIII¹³⁶. Qual è la funzione sociale dell'apertura dello spazio intimo? Come si articolano intimità e pubblicità rispetto al variare della soglia del pudore? Quali sono le conseguenze nelle reti di rapporti? E, soprattutto, come la società borghese ottocentesca legge e deforma questi aspetti della vita sociale del secolo precedente? Se, come sostiene Elizabeth Grosz, «la corporeità può essere vista come condizione materiale della soggettività»¹³⁷, Guimard, grazie anche all'esperienza percettiva e coreografica di danzatrice, sapeva bene quanto «politica» fosse la natura della relazione tra corpo e spazio, o meglio tra il suo corpo e lo spazio pubblico.

La decorazione della dimora è affidata al giovane Jacques-Louis David e a Honoré Fragonard. Quest'ultimo ritrae la danzatrice a più riprese. Stando ai commenti dei contemporanei, il corpo di Guimard è fuori dai canoni di bellezza dell'epoca. Nessuno ha mai detto che fosse bella, ma tutti (gli uomini più che le donne...) si accordavano nel dire che fosse seducente. Nonostante avesse «il più bel petto del mondo», era magra, troppo magra, ed esposta all'ironia pubblica per questa ragione.

Una prima analisi dei ritratti fa emergere elementi che indicano trasformazioni seppur minime nella costruzione di un corpo immaginato tanto dagli artisti che da Guimard stessa (senz'altro complice della costruzione iconografica e del setting dei ritratti, pratica corrente a quell'epoca¹³⁸). Ci si può chiedere, dunque, come Guimard costruisca la propria immagine nella vita e sulla scena. E quale immagine le rimandi lo specchio della società.

Guimard elimina sulla scena le sottogonne ingombranti e le pesanti acconciature, propendendo piuttosto per una certa naturalezza dell'abbigliamento che corrisponde al nuovo corso della danza pantomima e del ballet d'action: indossa una gonna che le libera le caviglie, sollevata per rivelare una sottogonna di colore diverso e decorata di pompon e ghirland

¹³⁶ Jean Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Perrin, 1999, pp. 40-43.

¹³⁷ Elizabeth Grosz, *Bodies-Cities*, in *Feminist Theory and the Body. A Reader*, a cura di Janet Price e Margrit Shildrick, London-New York, Routledge, 1999, p. 381.

¹³⁸ Edouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998; Andreas Beyer, *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003.

de. Il suo modo di vestirsi sulla scena e nella vita fa moda. Negli anni in cui, sulla trentina, è al culmine del successo personale, la chiamano la dea del gusto. Le sartorie confezionano abiti «alla Guimard» costituiti da gonne sovrapposte. Certamente più adatto a liberare il movimento e ad accompagnare il gesto danzato, il costume «alla Guimard» non è meno dispendioso: nel 1779, l'Opéra spende 30.000 libbre per i suoi costumi, il che scatena le pretese riottose delle altre danzatrici.

Secondo Judith Bennahum¹³⁹, che identifica le influenze reciproche tra abbigliamento (di tutti i giorni e da cerimonia) e lo sviluppo del costume di scena, in particolare all'Opéra, era la danza a influenzare l'abbigliamento quotidiano e non il contrario. Quali sono le tracce nella società del potere occulto dell'emulazione femminile e del sistema commerciale che esso innesca? Come un certo gusto nell'abbigliamento trasforma il modo di concepire il corpo? E infine come leggere la complessità del rispecchiarsi tra scena sociale e scena teatrale, se un corpo che non corrisponde né al canone estetico né al canone morale dell'epoca assurge a modello nella moda e nei comportamenti? Quali dinamiche sociali entrano in gioco nell'articolarsi di questi fenomeni apparentemente contraddittori¹⁴⁰?

Guimard è maestra nel gestire la propria immagine. Tra le varie testimonianze sul suo modo di danzare ne basti una, quella di Grimm nella corrispondenza letteraria del 1778 a proposito del ruolo di Nicette in La Chercheuse d'esprit, un ballet-pantomime di Maximilien Gardel: «una gamma di sfumature così raffinata, così appropriata, così delicata, così piccante, che la poesia più ingegnosa non saprebbe dipingere gli stessi caratteri con più spirito, delicatezza e verità. Com'è ingenua la sua semplicità, senza essere sciocca. Come la sua grazia naturale

¹³⁹ Judith Chazin-Bennahum, *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet, 1780-1830*, New York, Routledge, 2005; Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989; Lynn Hunt, *Freedom of Dress in Revolutionary France*, in *From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth – and Eighteenth-Century France*, a cura di Sara E. Melzer e Kathryn Norberg, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 224-249.

¹⁴⁰ Sulla costruzione sociale e culturale del corpo in prospettiva storica: Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976; Michel de Certeau, *Des outils pour écrire le corps*, «Traverses», n. 14-15, 1979; Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993; Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism (Theories of Representation and Difference)*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994; *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, a cura di Susan L. Foster, New York-London, Routledge, 1996.

si nasconde senza affettazione, si sviluppa gradualmente e piace senza aver fretta di piacere»¹⁴¹. Nicette è figura paradigmatica dei personaggi prediletti da Guimard e dal suo pubblico: giovane, semplice, ingenua, fresca, spontanea e vivace. Una stampa di Jean Prud'hon la ritrae in questo ruolo: piuttosto statica in quarta posizione, le mani delicate si appoggiano al costume a doppia gonna disseminato di ghirlande floreali, un vezzoso cappellino fiorito, il capo leggermente inclinato, il volto timidamente sorridente, lo sguardo obliquo. Ancora a quarant'anni, verso la fine della sua carriera, Guimard sceglie ruoli di fanciulle innocenti, nei cui gesti la naturalezza prevale rispetto ai codici della società, nei cui movimenti che esprimono la grazia esitante dell'adolescenza s'insinua l'erotismo di una sensualità acerba.

Guimard crea sul palcoscenico un personaggio che contrasta con la sua immagine pubblica di donna spregiudicata e imprenditrice di se stessa. Come influisce questo contrasto sulla costruzione di una carriera, e sull'emancipazione femminile in ambiente teatrale e sulla più vasta e composita scena della società? E soprattutto come studiarla? Quali strategie usa Guimard per reinventarsi? Quali sono le modalità e gli spazi d'azione della creatività femminile, sia essa invisibile¹⁴², impensata¹⁴³, implicita? Un'analisi della tipologia dei ruoli lungo tutto il corso della sua carriera rivela scelte precise nelle proiezioni simboliche, immaginarie, di genere che essi producono nella «performance» del corpo¹⁴⁴, rese ancora più efficaci dalla contraddizione tra vita e scena, nelle stratificazioni successive di corpo biologico, corpo modellato dalla tecnica di danza, corpo erotico, corpo sociale, corpo scenico...¹⁴⁵

Nel corso della sua lunga permanenza all'Opéra, Guimard influen-

¹⁴¹ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire (depuis 1770 jusqu'en 1782)*, Paris 1812-1813.

¹⁴² Cfr. l'Introduzione di *Femmes entre ombre et lumière: recherches sur la visibilité sociale, XVI^e-XX^e siècles*, a cura di Geneviève Dermenjian, Jacques Guilhaumou, Martine Lapied, Paris, Publisud, 2000, pp. 15-21.

¹⁴³ Vannina Olivesi, *La creatività coreografica delle danzateuse nel balletto-pantomime de l'Opéra de Paris (1770-1850). Quelle place dans l'historiographie de la danse?*, comunicazione al convegno internazionale «Atelier de la danse n° 2: Mémoires», Monaco, 11 e 12 dicembre 2006, in corso di pubblicazione.

¹⁴⁴ A proposito di queste dinamiche cfr. Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, «Theatre Journal», n. 4, 1988, pp. 519-531; Susan L. Foster, *Coreografia e narrazione*, cit.

¹⁴⁵ Sull'idea della molteplicità di corpi che il corpo danzante dispiega cfr. Ann Daly, *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

za alcune scelte istituzionali e politiche, guidando le opinioni dei suoi colleghi. Un episodio è indicativo in tal senso: insieme ad altre danzatrici si dichiara contraria a un eventuale direttore «di colore» della Académie Royale de Musique. Nel 1775, infatti, il re riflette sulla possibilità di fare amministrare l'Opéra da investitori privati, tra i quali si fa il nome del violinista e compositore afro-francese Cavalier de Saint-Georges che si era espresso in favore di una riforma. Le danzatrici in questione scrivono alla regina che «il loro onore e la delicatezza della loro coscienza non permetterebbero loro di essere sottomesse agli ordini di un mulatto». Il re finisce per mantenere lo status quo ante e fare amministrare l'Opéra da uno dei suoi funzionari «Intendants des menus Plaisirs», ovvero Papillon de la Ferté (altro presunto amante di Marie Madeleine Guimard)¹⁴⁶.

Come si costruisce il potere politico femminile all'interno di un'istituzione fortemente gerarchizzata e conservatrice come l'Opéra? Quali sono le modalità di presa di parola delle interpreti femminili? Come si articola la parola «pubblica» femminile, con il potere istituzionale sempre e in ogni caso detenuto da uomini? Nell'affare succitato del Cavalier de St Georges, per esempio, le danzatrici scrivono alla regina e mettono quindi in azione una rete di comunicazione parallela – e altrettanto efficace? – a quella maschile.

I vari aspetti della vita di Guimard sono lo spunto per tirate moraleggianti e castigatrici, ma anche per elogi come quelli di Duplain che celebra la danzatrice nel poema Guimard, ou l'art de la danse pantomime, pubblicato nel 1783. Si ha notizia a partire dal 1768 di gesti caritatevoli compiuti da Guimard, abilmente costruiti per moderare le malelingue e in memoria delle difficoltà dei suoi inizi. I gazzettieri scrivono che l'inverno 1768 fu rigido. La danzatrice chiede ai suoi amanti contanti invece che gioielli e ottiene una ragguardevole somma che distribuisce di persona agli indigenti della parrocchia di Saint-Roch.

Nella stampa anonima Tersicore caritatevole, o la signorina Guimard in visita ai poveri, in una soffitta spoglia una donna malata giace in un letto, sostenuta da una giovane. Ai piedi del letto, in una culla, un neonato gesticola e sembra piangere. Al muro è appesa una stampa della crocifissione. Guimard entra dalla porta a destra, i piedi deliziosamente leggeri, avvolta in un sontuoso mantello gonfio di movimento, accompagnata da una schiera di amorini alati che portano doni: un pane, un fiasco, delle fiale, un libro, una tazza fumante...

¹⁴⁶ Cfr. Gabriel Banat, biografo di St Georges: <http://chevalierdesaintgeorges.homestead.com/Vie.html>.

Solidarietà sociale e opere caritatevoli: ecco un altro luogo tradizionale di presenza «imprenditoriale» femminile in forma di «patronage», già attestato e studiato in età moderna¹⁴⁷. È possibile pensare a Guimard come a una patronessa sui generis che chiede ai ricchi per dare ai poveri? Accanto a questa pratica caritatevole, altre testimonianze attestano il prestito di somme di denaro a piccoli commercianti e artigiani. Si tratta di strategie di costruzione di una certa immagine pubblica «purificata» e «bonificata» dalle pratiche caritative, o di una vera e propria impresa finanziaria a scopo di lucro?

Il fasto dell'esistenza di Guimard è effimero, legato com'è ai suoi benefattori che, in rovina, l'uno dopo l'altro, l'abbandonano. La sua bellezza appassisce. Il suo potere di seduzione va scemando. La rivoluzione si avvicina. Sulla scia della riorganizzazione post-rivoluzionaria¹⁴⁸, la danzatrice pretende dall'Opéra di percepire lo stesso salario di Vestris, il premier danseur, il privilegio di decidere se e quando danzare e la facoltà di impedire ad altre danzatrici di rivestire i suoi ruoli, esercitando in tal modo un controllo anche sul repertorio.

Come studiare le forme del potere contrattuale dei danzatori? Come leggere e interpretare le fonti che testimoniano le rivendicazioni salariali e i diritti dei danzatori all'Opéra? Quali sono le differenze tra salari maschili e femminili¹⁴⁹?

Guimard rinuncia alla scena nel 1789, all'età di quarantasei anni¹⁵⁰. Lo stesso anno, il 14 agosto, sposa Jean-Étienne Despréaux, trentunenne, ex collega danzatore, maître de ballet di corte, teorico della danza e poeta¹⁵¹, con il quale pare intrattenesse una relazione già

¹⁴⁷ Cfr. per esempio *Committenza artistica femminile*, a cura di Sara F. Matthews Greco e Gabriella Zarri, «Quaderni Storici», numero monografico, n. 14, fasc. 2, agosto 2000.

¹⁴⁸ Judith Chazin-Bennahum, *Dance in the Shadow of the Guillotine*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1988; Richard Semmens, *Le Bal Publique at the Paris Opéra in the Eighteenth Century*, Hildsale, Pendragon Press, 2004.

¹⁴⁹ Già studiati per un periodo precedente in Nathalie Lecomte, *Ballerine e ballerini dell'Opéra di Parigi (1700-1725) secondo le distribuzioni dei libretti-programma*, in *I discorsi della danza*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, cit., pp. 141-168.

¹⁵⁰ Ivor Guest, *Letters from London: Guimard's Farewell to the Stage*, «Dance Chronicle», vol. 18, n. 2, *Aspects of Dance: Essays in Honor of Selma Jeanne Cohen* (1995), pp. 207-215.

¹⁵¹ Cfr. Jean-Étienne Despréaux, *Mes passe-temps: chansons suivies de l'art de la danse, poème en quatre chants, calqué sur l'art poétique de Boileau*, Paris, chez l'auteur, 1806 et *Souvenirs de Jean-Étienne Despréaux, danseur de l'Opéra et poète-chansonnier, 1748-1820 (d'après ses notes manuscrites)*, a cura di Albert Firmin-Didot, Paris, A. Gaignault, 1894.

dal 1777, con una dote di 23.160 libbre di rendite e 110.000 libbre in contanti. Il matrimonio è possibile perché i due coniugi hanno rinunciato alla loro professione: la Chiesa, infatti, rifiutava alla gente di scena i sacramenti dei funerali e il matrimonio, se non riconoscevano pubblicamente che l'arte della danza fosse contraria alla professione della fede cristiana. Conducono una vita modesta e riservata a Montmartre, legata agli alti e bassi delle pensioni irregolari del nuovo regime. Marie Madeleine muore quasi nell'anonimato nel 1816.

Il suo percorso di vita, avventuroso e ricco di sfaccettature, non solo fa versare l'inchiostro e scorrere i pennelli dei suoi contemporanei, ma offre anche al secolo successivo la materia prima per la costruzione del mito della ballerina romantica. Nel corso del diciannovesimo secolo, diverse fonti come la biografia di Goncourt¹⁵², alcuni componimenti poetici a lei dedicati, una serie di ritratti postumi (alcuni ispirati a quelli di Fragonard o di altri artisti a lei contemporanei), i succitati balletti, ma anche gli articoli che la fanno conoscere alle lettrici femminili nel «Petit courrier des dames, journal des modes des théâtres, de la littérature et des arts (1839)»¹⁵³, reinventano il suo percorso umano e artistico secondo i modelli imposti da una nuova generazione di danzatrici e da un pubblico intriso dell'ideologia borghese. I due estremi della sua personalità ne escono accentuati: da un lato i molteplici amanti, le orge, i ricevimenti, il suo potere di seduzione; dall'altro le sue origini oscure e umili, la miseria dell'inizio e della fine della sua carriera, i suoi gesti caritatevoli.

Alla luce di tutto ciò sembra necessario rileggere con strumenti teorici e metodologici più affilati la storiografia della danza, decostruendo la mitopoiesi tardo ottocentesca. È proprio nell'Ottocento che si assiste alla femminizzazione dell'arte della danza (stereotipo ancora ben radicato nella società odierna). Il personaggio «Guimard» diventa la figura delle contraddizioni di questa transizione culturale fondamentale per la storia della danza e della mentalità occidentale in generale.

¹⁵² Edmond de Goncourt, *La Guimard*, cit.

¹⁵³ Più tardi intitolato «Petit Courrier des Dames, Journal des Modes», pubblicato a Parigi tra il 1822 e il 1865, comprendeva immagini di moda (abiti e accessori) brevemente descritte e collezionabili a parte.

7. Emily Wilbourne, «*Verghinia Andreini, detta Florinda*» tra soggettività biografica e soggettività rappresentata

1. Attualmente la mia ricerca per il ciclo dottorale s'incentra su Virginia Ramponi Andreini (1583-1631)¹⁵⁴, cantatrice e attrice della Commedia dell'Arte. Conosciuta soprattutto con il suo nome d'arte, Florinda¹⁵⁵, interpretava l'innamorata e recitava una tipologia fissa di personaggio che compariva in varie versioni: una donna franca, dalla volontà forte, la cui storia si risolveva alla fine in un matrimonio accettabile e assumeva un valore di ammonimento¹⁵⁶. La continuità di questo personaggio, di volta in volta adattato in un nuovo contesto, veniva percepita dal pubblico come una dimostrazione di notevole versatilità¹⁵⁷. Fuori dal palcoscenico, il matrimonio introdusse Virginia in una rinomata famiglia di teatranti; insieme al marito Giovan Battista Andreini, diresse una troupe itinerante di attori. Il mio lavoro si focalizza su Virginia come *performer*, interrogando il rapporto fra le fonti e la critica, per discutere della sua *performance* musicale, del corpo femminile e dell'attuale storiografia.

¹⁵⁴ Virginia Ramponi sposò Giovan Battista Andreini (1576-1654), figlio della rinomata coppia di attori Isabella e Francesco Andreini, nel 1601 circa. Senza dubbio il suo più notevole successo, secondo la valutazione dei suoi contemporanei e degli storici, è l'interpretazione del ruolo di Arianna (1608) nell'opera omonima di Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini, eseguita dopo che l'attrice designata, Caterina Martinelli, morì improvvisamente. Giovan Battista, prolifico drammaturgo, attrae un numero sempre crescente di ricerche che forniscono punti di riferimento fondamentali su Virginia: cfr., in particolare, Fabrizio Fiaschini, *L'«Incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini, 2007; *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993; Maurizio Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994. Importanti sono i lavori di Siro Ferrone, *Attori Mercanti Corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, e *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma, Laterza, 2006. Nel contesto degli studi di musicologia, cfr. Anne MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2003, e Tim Carter, *New Light on Monteverdi's «Ballo delle ingrate» (Mantua, 1608)*, «Il saggiautore musicale», n. 6, 1999, pp. 63-90.

¹⁵⁵ *Florinda* era il titolo dell'opera e del personaggio del primo lavoro conosciuto di Giovan Battista (c. 1604). Il lavoro si collega ai primi successi sia di Virginia che di Giovan Battista. Questi eventi sono riportati da Fiaschini in *L'«Incessabil agitazione»*, cit., pp. 21-49.

¹⁵⁶ La gamma di ruoli interpretati da Virginia è discussa da Ferrone in *Attori Mercanti Corsari*, cit., pp. 229-62.

¹⁵⁷ Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, Usher, 1982, pp. 344-53.

Sono rimasta colpita da un'opposizione binaria intrinseca alle intenzioni di questi incontri, cui il mio intervento si propone di contribuire¹⁵⁸. Il *call for paper* giustappone «soggettività biografica e soggettività rappresentata», ricercando le «relazioni e influenze tra le due sfere nella biografia di donne dello spettacolo con particolare riferimento a come hanno gestito la polarità tra immagine pubblica e l'intenzionalità artistica che la sottende»¹⁵⁹. Come può essere possibile distinguere chiaramente fra questi termini dal punto di vista storiografico, quando la soggettività stessa ha una relazione ambigua con il passato storico? Quale aderenza rivestono queste categorie al confronto con la prima modernità piuttosto che con il post-moderno? Tuttavia, l'a-storicità stessa di questi parametri problematici si conforma e si sovrappone perfettamente a una peculiarità della Commedia dell'Arte, precisamente la relazione fra l'attore e il ruolo. Il doppio nome, Virginia-Florinda, si lascia interpretare, fin troppo facilmente, attraverso l'opposizione binaria soggettività biografica/soggettività rappresentata. Questo saggio applica i termini decisamente contemporanei e culturalmente determinati di questa frattura della soggettività alle circostanze specifiche della vita di Virginia-Florinda; tale esperimento ci servirà a valutare fin dove possa essere adottata la chiave interpretativa che il panel ci ha proposto.

2. Affrontando il rapporto complesso fra soggettività biografica e soggettività rappresentata, la studiosa si trova a muoversi su un terreno scivoloso. Il problema più impegnativo consiste nel riconoscere la differenza. Negli ultimi anni, con il moltiplicarsi di teorie della performatività, si è sviluppato un vocabolario per parlare della costruzione del sé e si è affermata l'abitudine a concepire il volto pubblico di ogni persona come un'immagine costruita con una certa intenzionalità. Così, i tratti della singola personalità si confondono nella performance, la soggettività privata o biografica si dissolve. Judith Butler ci avverte del pericolo che si annida nella struttura grammaticale del discorso, che fa apparire la performance del sé come conseguenza di un soggetto tanto autonomo quanto fantasmatico; Butler ci propone invece una definizione contingente del soggetto, il quale

¹⁵⁸ Vorrei ringraziare Suzanne G. Cusick, Stanley Boorman, Annamaria Cecconi, Roberta Gandolfi e Gerardo Guccini per i loro commenti su versioni precedenti di questo saggio e Barbara Baroni, Samuela Baratto e Paola Bonifazio per il loro abile aiuto con la lingua italiana.

¹⁵⁹ Roberta Gandolfi e Annamaria Cecconi, «*Call for paper*», qui in *Presentazione*, nota 3, p. 330.

esisterebbe solo in quanto conseguenza del momento performativo, e mai prima o al di fuori di esso¹⁶⁰.

Tuttavia, troppo spesso, la dissoluzione di una soggettività autonoma non estingue l'immagine di una soggettività biografica autentica, che si rivelerebbe solamente nei momenti di non-performance – i silenzi, le rinunce, le reticenze, i segreti. Il modello «comune» di soggettività rimane profondamente radicato nel pensiero della tarda modernità: presuppone una vita interiore, nascosta, di cui il soggetto stesso non sempre è cosciente. Questa soggettività quasi «psicoanalitica» non emerge attraverso la significazione delle parole, ma dal modo di parlare, da tutto quello che non appartiene al significato del discorso¹⁶¹; chi vuole scoprirla deve ascoltare le indicazioni di trauma¹⁶². Già questo modello di soggettività si confonde con la performatività della soggettività biografica e di quella rappresentata, e quindi limita l'utilità della metodologia di *performativity theory*. Le conseguenze sono complesse, e tra queste vorrei sottolinearne una: il desiderio di comprendere il rapporto fra soggettività biografica e rappresentata è un desiderio anch'esso radicato nel presente.

Che significato ha porre una tale domanda a un'attrice del primo Seicento, per cui la soggettività era sicuramente diversa da quella che noi concepiamo? Qual è il rapporto fra la soggettività biografica di Virginia e quella rappresentata di Florinda? Posso sperare di offrire una risposta utile a un simile quesito? Oppure l'estrema diversità dei contesti renderà inutili la risposta e la domanda stessa? E, infine, in qual modo una tale interrogazione mi indirizza a usare ed esplorare

¹⁶⁰ La critica del soggetto secondo Foucault è un elemento essenziale del lavoro di Butler in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990; tuttavia, i suoi scritti sono stati più volte interpretati in modo scorretto da quei critici che partono dal presupposto dell'esistenza di un soggetto autonomo. Queste letture erranee hanno portato a diversi tentativi da parte di Butler di articolare più chiaramente la sua analisi del soggetto, per esempio nell'opera *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, pp. 127-63.

¹⁶¹ Metodologie che leggono le fonti dal punto di vista di quello che rimane escluso sono diventate una pratica comune nella ricerca che si occupa dei soggetti femminili. Pratiche simili si possono direttamente ricondurre alla psicoanalisi, cfr. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006, e hanno notevoli corrispondenze in lavori più tradizionali basati sul testo, ad esempio nel lavoro di Stephen Orgel su Shakespeare o di Stanley Boorman sulla musica antica.

¹⁶² Un buon compendio dei diversi punti di forza degli studi sul trauma e una critica nei termini della teoria femminista e *queer* si possono trovare nel primo capitolo del libro di Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke, 2003, pp. 15-48.

le mie fonti? Ritengo che essa mi suggerisca di procedere in modo doppio: interrogando dapprima le fonti teatrali e spettacolari, poi quelle biografiche.

3. Per conoscere Florinda, dovrebbero bastare le opere drammatiche pubblicate dal marito¹⁶³, attraverso le quali Florinda ci appare come una donna fiera e indipendente, che non esita mai a disubbidire al padre o a fuggire di casa in cerca di fortuna¹⁶⁴. Certamente, le improvvisazioni caratteristiche della Commedia dell'Arte creano un'ambiguità fra il testo e la messinscena, proprio allo stesso modo in cui mettono in discussione ogni pretesa assoluta di paternità del testo. Ciononostante, Siro Ferrone ha sostenuto che l'immediatezza delle commedie di Giovan Battista si fonda sulla tendenza ad attingere copiosamente al repertorio d'improvvisazione dei singoli attori¹⁶⁵. Ferrone stesso ha seguito le performance di Arlecchino in alcune commedie di Giovan Battista, cercando di rintracciare nel testo non tanto l'ingegno dell'autore, ma una sua trascrizione dell'ingegno dell'attore. Purtroppo Ferrone non ascrive pari autonomia d'ingegno alle attrici nel creare i personaggi femminili. Analizzando *Amor nello specchio*¹⁶⁶, la commedia di Giovan Battista pubblicata a Parigi nel 1622, Ferrone legge i due ruoli femminili principali come la *spectacularization* letteraria del *ménage à trois* di Giovan Battista con le

¹⁶³ Per la bibliografia prolifica di Giovan Battista, vedi *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 71-5.

¹⁶⁴ Per esempio, il ruolo di Schiavetto-Florinda in *Lo Schiavetto*, in *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di Laura Falavolti, Torino, Unione, 1982, pp. 45-213.

¹⁶⁵ Ferrone fa una distinzione stilistica fra le commedie e altri lavori di Giovan Battista, ed enfatizza l'influenza della vita sentimentale nella sua produzione: cfr. *Attori Mercanti Corsari*, cit., pp. 191-222 e 229-36; cfr. anche Idem, *Arlecchino*, cit., pp. 189-93. Fiaschini parla della poesia religiosa di Giovan Battista nel contesto degli eventi storici e personali in *L'«Incessabil agitazione»*, cit., pp. 133-70.

¹⁶⁶ *Amor nello specchio* ha ricevuto una considerazione notevole negli ultimi anni. È stata allestita per la regia di Luca Ronconi nel 1987 e nel 2002 e pubblicata in edizione moderna: *Amor nello specchio*, a cura di Salvatore Maira e di Anna Michela Borracci, Roma, Bulzoni, 1997; ha anche ispirato il film omonimo diretto dallo stesso Maira (Italia, 1999) ed è apparsa diverse volte nella letteratura critica, tra cui, recentemente, Piermario Vescovo, *Narciso, Psiche e Marte «mestruato»*. *Una lettura di «Amor nello specchio» di Giovan Battista Andreini*, «Lettere Italiane», n. 56, 2004, pp. 50-80. La maggior parte dei commentatori si è concentrata sulla commedia per le sue scabrose rappresentazioni della sessualità femminile: Florinda è inizialmente innamorata di se stessa, poi della bellissima Lidia, e per finire si sistema con il fratello ermafrodito di quest'ultima, Eugenio (interpretato da Lidia travestita).

due attrici¹⁶⁷. Ne consegue una pericolosa ambiguità: *Amor nello specchio* ci trasmette le tracce del personaggio di Florinda, o Giovan Battista trascrisse le caratteristiche di sua moglie, Virginia? A mio parere, sarebbe un peccato ripetere la tendenza antifemminista a leggere i ruoli più toccanti di un'attrice come se fossero segni della sua vita interiore, piuttosto che la prova del suo talento artistico¹⁶⁸. Dato che Virginia era molto stimata per il suo talento di attrice, intendo esaminare uno dei suoi personaggi mantenendo una distinzione – per quanto arbitraria – tra soggettività biografica e rappresentata, cioè evitando di considerare il personaggio come l'espressione della soggettività dell'artista.

Prendiamo ad esempio la terza scena di *Amor nello specchio*. Il personaggio di Florinda giunge a casa e vi trova la serva, uno dei suoi innamorati e il servo di lui. Florinda comincia a discutere con l'innamorato e ne nasce un botta e risposta. È Florinda a iniziare:

FLORINDA Signor Guerindo, aborrisco tanto questo sesso maledetto dell'uomo che per non vederlo, che per non udirlo, mi contenterei d'esser nata cieca e sorda; di grazia, non mi comparite giamai alla presenza¹⁶⁹.

La maggior parte della conversazione s'incentra sul valore relativo degli uomini e delle donne; Florinda sostiene che la donna è più perfetta, e l'innamorato, Guerindo, ribatte che l'uomo è più perfetto della donna. Questo scambio è un momento esemplare della Commedia dell'Arte; in esso si rivela un tipico atteggiamento di Florinda, e in più, nella retorica dell'argomentazione, si scorge l'opportunità dell'improvvisazione/composizione attorica per cui le commedie furono famose. Le idee profemministe manifestate da Florinda assumono una propria posizione nel contesto del dibattito sul comportamento femminile e il ruolo pubblico delle attrici professioniste; al contempo però preparano il lieto fine, in cui Florinda rientra nei canoni normativi della società e si sposa. Dopo che l'innamorato e i servi si allontanano, le cose si complicano.

¹⁶⁷ Siro Ferrone, *Attori Mercanti Corsari*, cit., pp. 254-62.

¹⁶⁸ Questa critica è stata formulata dal «femminismo della seconda ondata», e sottintende l'impostazione teorica del lavoro di Farah Jasmine Griffin, *If you can't be free, be a mystery: In Search of Billie Holiday*, New York, Free Press, 2001. Griffin vuole distinguere la vicenda tragica di Holiday dalla comprensione critica del suo talento.

¹⁶⁹ Giovan Battista Andreini, *Amor nello specchio*, a cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci, cit., p. 62.

In un monologo di importanza centrale, Florinda ci rivela la ragione per cui non prova alcun interesse per i molti uomini innamorati di lei: ella è innamorata di se stessa. Contemplantosi nello specchio invoca Amore e Narciso, e i sentimenti che prova per se stessa diventano sempre più ardenti e appassionati. Il monologo si fa sconnesso, le frasi si trasformano in esclamazioni ripetitive che fanno aumentare la tensione erotica, e alla fine Florinda risulta incapace di parlare un linguaggio normale: per dar voce al suo godimento, non le rimane che esprimersi in modo poetico. Altrove ho sostenuto la tesi secondo cui Florinda rappresentò probabilmente il piacere della masturbazione attraverso la metafora del canto¹⁷⁰.

Questa scena ci presenta una femminilità orgogliosa, prima nella figura tipica di Florinda, poi nella sua versione estrema. Il suo amore di sé è l'esagerazione della donna profemminista che, prima a parole e poi a gesti, si rivela indipendente fino all'estremo: della donna, cioè, che non ha bisogno di uomini. La figura della donna «ingrata» svolge da sempre una funzione di monito: si presenta come figura ridicola e contemporaneamente spaventosa. Inoltre, per garantire il successo della trama di *Amor nello specchio*, Florinda doveva rappresentare qualcosa di più. Il fatto che questa scena si situi all'inizio della commedia la denota come il momento drammatico da cui si svolge il resto dell'azione. In questo modo, la scena ci insegna qualcosa sull'abilità di Virginia-attrice di catturare l'attenzione del pubblico e di portare avanti la performance occupando da sola il palcoscenico.

È precisamente lo scarto tra questa scena audace, così come appare in stampa, e la sua impersonificazione nel 1622, che iscrive Virginia all'interno del testo. Questo non è semplicemente un momento in cui l'improvvisazione interferisce con la scena e il significato del testo, piuttosto è il momento in cui l'intensità iperbolica della scena rivela il valore professionale di una grande attrice. La scena rappresenta il personaggio di Florinda solo nella misura in cui la presenza di Virginia è richiesta a farlo.

Guardando Florinda in faccia, le due soggettività si confondono; non siamo in grado di comprendere la fedeltà di questo ritratto di Florinda o il grado di vicinanza di Florinda a Virginia. Forse bisogna avvicinarci dall'altro lato, e partire dalla figura di Virginia, anziché

¹⁷⁰ Emily Wilbourne, «*Amor nello specchio*»: *Mirroring, Masturbation and Same-Sex Love*, testo presentato alla «Queer Vibrations Conference», Ithaca, NY, Cornell University, 30 marzo 2007.

da quella di Florinda, passando così dalle fonti artistiche a quelle biografiche.

4. Ci rimangono pochi testi attribuibili direttamente a Virginia: sedici lettere sottoscritte col suo nome, alle quali possiamo aggiungere qualche poesia. Per ritrovare le sue tracce possono essere utili anche alcune lettere che le furono indirizzate o che parlano di lei. A prima vista, le sue lettere sembrerebbero una via d'accesso privilegiato per incontrare in prima persona Virginia o, se si vuole, la soggettività biografica.

Tuttavia, studiandole direttamente negli archivi, sono stata colpita da un fatto tanto ovvio quanto sorprendente: non tutte le lettere sono state scritte da Virginia, né sono state tutte firmate da lei¹⁷¹. Delle sedici lettere che ci restano, sei furono scritte presumibilmente di suo pugno, tre furono scritte da altri (due dal marito, come testimonia la grafia) ma firmate da lei, quattro furono scritte e firmate dal marito, e le ultime tre sono lettere di Giovan Battista in cui lui firmò sia col proprio nome che con quello della moglie. Bisogna constatare che queste varie possibilità complicano molto il riconoscimento della soggettività che spero di ricostruire tramite le lettere di Virginia; ciononostante sarebbe insufficiente privilegiare quelle lettere che Virginia scrisse o firmò in prima persona, senza esplorare l'importanza di altre lettere alle quali il suo nome è collegato. In quel caso, infatti, si finirebbe per vedere negli autografi l'espressione trasparente delle intenzioni di chi scrive, come se la scrittura fornisse un accesso immediato ai suoi pensieri e alle sue motivazioni, e non fosse influenzata da circostanze storiche e politiche, nonché dall'identità dei destinatari.

Esaminando tali lettere e la classificazione fra i vari gruppi, ho notato qualcosa di più: quando Giovan Battista firma con il nome della moglie, la chiama sempre «Florinda»; nei casi in cui Virginia firma di suo proprio pugno, scrive: «Verginia Andreini, detta Florinda».

¹⁷¹ È noto che molte delle lettere di Virginia furono scritte da Giovan Battista. Quattro di esse sono state addirittura trascritte con quelle di lui in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., lettere 19, 21, 32 e 34. Ho trovato però particolarmente interessante il fatto che a volte Giovan Battista firmasse per Virginia. Un facsimile che includa la grafia di entrambi può esser visto in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. II, fig. 3, p. 151.

<i>Lettere firmate di GBA</i>	<i>Lettere firmate di VAR</i> ¹⁷²
Florinda Comica x 3	Verginia Andreini, detta Florinda x 8
Florinda Andreini x 1	Verginia Andreini x 1
Giovan Battista et Florinda Andreini x 1	

La suddivisione è impressionante. Premesso che la regolarità della distinzione tra «Virginia» e «Florinda» potrebbe anche dipendere da una pura coincidenza, essa ci offre tuttavia lo spunto per chiederci se tale distinzione possa essere un mezzo utile a chiarire la differenza tra le due figure, se cioè possa costituire un modo d'accedere alla sua soggettività. Ferdinando Taviani ha conferito rilevanza particolare alla doppia firma, leggendola – contro la tendenza storiografica prevalente che ipotizza un'osmosi fra individualità scenica e sociale – come indicativa di una separazione professionale fra l'attrice (o l'attore) e il ruolo¹⁷³. Ha enfatizzato, inoltre, la coeva ubiquità nell'uso dei soprannomi, anche oltre l'ambiente del professionismo attorico. Se si applicasse direttamente l'analisi di Taviani alle due firme qui considerate, sia «Florinda comica» che «Virginia detta Florinda» apparirebbero come un annuncio della sua professione; un annuncio casuale, per quanto riguarda Giovan Battista, deliberato nel caso di Virginia. Per stabilire una verifica comparativa, ho esaminato le firme del più ampio archivio delle lettere di Giovan Battista, che ne contiene settantadue¹⁷⁴:

¹⁷² Conosco solo un esempio in cui Virginia si firmò «Florinda Comica» – appare come l'ultimo nome alla fine di un elenco di tutta la compagnia in una lettera del 2 luglio 1621, ASMN, *Autografi*, b.10, c.38r. La lettera parla di Arlecchino e fu firmata dall'intera compagnia. Lo stesso giorno, però, Giovan Battista scrisse una seconda lettera dove disse che «La compagnia m'ha fatto scrivere, contra mia voglia...», cfr. lettere 43 e 44 in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 129-133.

¹⁷³ Ferdinando Taviani, *Il Segreto...*, cit., pp. 30-31 e 350.

¹⁷⁴ *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 77-169.

<i>Lettere firmate di GBA</i>
Giovan Battista et Florinda Andreini x 52
Lelio x 15
Giovan Battista Andreini detto Lelio x 5

Giovan Battista impiega raramente la doppia firma, e sempre solo se deve presentarsi a chi non conosce, quando, presumibilmente, l'uso di entrambi i nomi accresce la possibilità di essere riconosciuto. Spesso, la firma «Lelio» compare nelle lettere in cui si presenta come un povero comico senza controllo sulla propria sorte¹⁷⁵. Più interessante è il cambiamento, nel tempo, di questa pratica di darsi dei soprannomi: prima del 1630, su un corpus di cinquantuno lettere, quarantacinque, ovvero l'88%, sono firmate con il suo nome proprio; cinque, ovvero il 10%, sono firmate «Lelio» e solo una (la prima indirizzata al nuovo patrono Carlo I Gonzaga Nevers, nel 1628) è firmata con una doppia firma. Dopo il 1630, su ventuno lettere, sette, ovvero il 33%, sono firmate «Giovan Battista Andreini»; quattro, ovvero il 19%, con la doppia firma, e dieci, un numero notevole, ovvero il 48%, sono firmate «Lelio».

Il 1630 segna non solo il sacco di Mantova e la peste¹⁷⁶, ma anche la morte di Virginia e un momento critico nella fortuna della compagnia I Fedeli. Sembra che durante questi ultimi anni difficili, Giovan Battista considerò politicamente utile essere riconoscibile come attore – una scelta curiosa per un uomo il cui posto nella storia del teatro è garantita dal prolifico corpo di lavori a stampa e dalla sua appartenenza alla famiglia Andreini. Ritengo che il suo uso alternato dei nomi Giovan Battista e Lelio sia intenzionale, basandosi su di una distinzione fra autore e attore. Questa interpretazione si trova in accordo con le pubblicazioni di Giovan Battista, dove appare sempre con il proprio nome, e, sicuramente, con la pubblicazione delle *Compositions de rhétorique* di Tristano Martinelli sotto il suo

¹⁷⁵ I primi due esempi sono trascritti in *Ivi*, lettere 26 e 27.

¹⁷⁶ Fiaschini sostiene che Giovan Battista visse in prima persona entrambi gli eventi, cfr. *L'«Incessabil agitazione»*, cit., pp. 133-44.

nome d'arte, Arlecchino¹⁷⁷. Sembra quindi ragionevole che Giovan Battista usasse in modo altrettanto intenzionale il nome d'arte di sua moglie, «prima donna» della compagnia: Virginia era per lui prima di tutto un'attrice, e famosa come tale. La firma doppia di Virginia indica invece una consapevolezza del suo proprio agire, e dunque qualcosa di simile alla soggettività¹⁷⁸.

Riconoscere che Virginia fosse consapevole della duplicità della sua persona – Virginia detta Florinda – non facilita necessariamente il processo di distinzione fra di esse: anche nelle lettere scritte e firmate di suo pugno, parlando di se stessa in terza persona si chiama sempre «Florinda».

Il 21 luglio 1612, Maria de' Medici scrisse a Tristano Martinelli invitando lui e una compagnia di comici a recarsi in Francia. Maria voleva la migliore compagnia che ci fosse: «Mais il faut que vous fassiez en sorte d'amener la compagnie de *Florinda* ou bien celle de *Flaminia* avec *Fritelin* que l'on dit estre les deux que l'on estime le plus en Italie»¹⁷⁹. Il 15 agosto la sua lettera arrivò a destinazione, e lo stesso giorno due lettere furono scritte al cardinale Ferdinando Gonzaga: una era di «Tristano Martinelli detto Arlecchino», l'altra di Virginia Andreini, di suo pugno:

Illustrissimo Signore mio.

Nel campo di Francia, seminato dalle parole sue, e tutte in favor mio, è nato al fine il frutto. Oggi è giunto ad Arlecchino una lettera della Cristianissima sottoscritta di suo pugno, che chiama me, lui, et una buona truppa: e per che meglio vegga il tutto, in questa mia sarà una coppia di *quella*. Questo è il tempo adunque, nel quale dovrà essere da *Vostra Signoria Illustrissima* favorita Florinda, e Lelio, de' quali così parteggiano s'è dimostrato. Risolvo di andare, poi che le parole sue mi sollecitano al cammino: favoriscami per tanto, di una sua che data mi sia da chi darà à lei *questa* mia; diretta alla Cristianissima Regina raccomandandomi in *quella* maniera, che à Vo-

¹⁷⁷ Ferrone fa notare che questa pubblicazione è essa stessa una routine comica in quanto interpretata dal personaggio, cfr. *Attori Mercanti Corsari*, cit., pp. 191-3. Tuttavia non concordo sempre con l'uso che Ferrone fa dei nomi e soprannomi per riferirsi agli attori.

¹⁷⁸ Capire così la differenza fra un soprannome e un nome proprio porta delle interessanti conseguenze per una serie di performer/autori, come ad esempio Francesca Caccini (1587-dopo 1641). Benché conosciuta come «La Cecchina», secondo Suzanne G. Cusick, Caccini stessa non usò mai il soprannome.

¹⁷⁹ Trascritto in Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France*, Paris, Plon, 1882, pp. 211-2. Una copia in traduzione italiana si trova all'ASMN, *Autografi*, b.10, c.164r.

stra Signoria Illustrissima più piacerà, che di quanto sarà recevitrice Florinda, e Lelio da Dio, e da lei sarà che riconoschino; et al ritorno (piacendo à *Nostro Signore*) creda, che co'l venirla à ringraziare à Roma, crederò in Roma di far il mio Nido sapendo, che sotto una Aguila, e serenissima e porporata, non potrà il mio nido senon esser diffuso. e quì sperando di ottenere assai più che non sò chiedere, la supplico di subita risposta, per la presente, al quale fò un regalo, per che la risposta di *Vostra Signoria Illustrissima* mi porti. et quì recordandoleme quella serva, che sempre le fui con mio marito le mi inchino. di Milano il 15 Agosto 1612

Di *Vostra Signoria Illustrissima*

Affezionatissima serva

Verginia Andreini

detta Florinda¹⁸⁰.

Si deve notare che Virginia cita la richiesta di Maria dei Medici ponendo se stessa al primo posto, e citando il nome di Arlecchino solo in seconda istanza. Evidente, poi, è il legame fra Virginia e il Cardinale – ella non implora, bensì dà per scontato il suo favore. Dal tono di questa lettera emerge la figura di una donna sicura del suo valore e del rapporto con il suo protettore, che parla di Florinda evocando il piacere che la performance susciterà nel pubblico. Da un determinato punto di vista, questa lettera è un esempio dell'intenzionalità di un'auto-promozione e della performatività della figura pubblica che, invece di mostrarci Virginia, esprime forse ancor meglio delle commedie il personaggio di Florinda. Per lo meno, ci mostra Virginia nell'atto di produrre e negoziare una versione di Florinda che esiste fuori e dentro la scena: «Verginia detta Florinda», anziché «Verginia». Neanche l'immagine sicura e amichevole che emerge dalla lettera può essere considerata la rappresentazione pura di una soggettività biografica.

Nella lettera di Martinelli, invece, capita il raro caso di incontrare Virginia descritta da un suo collega. Martinelli narra una versione diversa, secondo cui la posizione di potere da lei reclamata non sembrerebbe appartenere di diritto. Egli ci informa di un patto stretto fra Florinda e Flavia – l'altra innamorata della compagnia – secondo cui le due attrici avrebbero fatto la prima donna per una settimana a testa. Martinelli dice di aver mostrato la lettera della regina a Florinda, «la qualle non desiderava altro»¹⁸¹ che andare in Francia a recita-

¹⁸⁰ ASMN, *Autografi*, b.10 c.62rv. Questa lettera è esplicitamente discussa entro il contesto del programmato viaggio in Francia; cfr. Siro Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 175-6.

¹⁸¹ La lettera (ASMN, *Autografi*, b.10, cc.162r-3r) è trascritta in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 379-81.

re; «ma esendosi alquanto insuperbitta» prese l'arrivo della lettera come un'opportunità di rompere il patto con Flavia. Martinelli voleva che il cardinale Gonzaga intervenisse, affinché «con il suo ingegno e otorità fac[esse] in modo che queste due donne si acorda[va]no insieme per questo servizio per un anno solo». Il poscritto contiene inoltre delle istruzioni per il cardinale a proposito delle lettere che questo avrebbe dovuto scrivere: una per Florinda «che si contentasse dil dovere et acordarsi con la signora Flavia» – anche se, aggiunge, «son certo che la signora Florinda si acordarà, perché dopo che scritto questa lei mi à parlato et quasi l'è contenta, ma però non è se non buono che Vostra Signoria illustrissima gli scriva»; e un'altra lettera rivolta a Flavia, o da parte del cardinale stesso, o da parte di suo fratello, il duca Francesco Gonzaga, affinché Flavia «non perd[esse] questa buona occasione».

Ecco di nuovo una rappresentazione di Virginia-Florinda come di una donna orgogliosa; attraverso le parole di Martinelli ella ci appare «alquanto insuperbitta». Mentre questo aspetto della sua personalità può apparire verosimile, Martinelli lascia alcune indicazioni del contesto che lo spinge a una tale valutazione. A proposito del patto con Flavia scrive: «Flavia venise a recitare con lei con gli medesimi patti che erano prima fra di loro, con quelle sue maledette ambizioni, dico di tutte le comiche, di voler fare le prime parte una settimana per una». In effetti, queste «maledette ambizioni» non erano proprie di Virginia o di Flavia, ma «di tutte le comiche». Piuttosto che esprimere l'individualità di Virginia-Florinda, l'ottica con la quale Martinelli la guarda riduce il suo comportamento alla ripetizione di un atteggiamento tipico delle attrici. Egli stesso, nella sua lettera, non fa che dare di sé una rappresentazione pensata per il suo protettore, il cardinale.

Insomma, neanche la descrizione di un collega ci consegna un'immagine autentica della soggettività biografica di Virginia Andreini. Ancora una volta mi trovo fra le mani una miscela inestricabile di soggettività biografica e soggettività rappresentata, un confondersi della figura di Virginia con quella di Florinda. Vorrei chiamare questa figura ambigua e sfuggente «Virginia Andreini detta Florinda». Tale figura esiste in un qualche luogo in cui convergono entrambe le soggettività che ho cercato di rintracciare. Il risultato a cui sento di approdare non costituisce, in verità, una risposta alla domanda posta in partenza. Tuttavia, è un risultato a cui senza quella domanda non sarei pervenuta. Gli interrogativi posti dagli studi di genere sulla soggettività mi hanno portato a una lettura critica dei

documenti, siano essi costituiti da scritti di carattere biografico, siano testi drammaturgici, attraverso un'analisi che li considera complementari e non integrabili o sovrapponibili. Resistere alla tentazione di tanta storiografia di risolvere le differenze emerse dalle fonti suggerisce di lasciare aperta la fluidità della relazione tra soggettività biografica e soggettività rappresentata, che tuttavia acquista nuovo spessore proprio in virtù della centralità che abbiamo attribuito al soggetto femminile.