

2. 7 IL PROFESSIONISMO COREUTICO E IL FENOMENO DEL “DIVISMO”

Nel Settecento non era più il singolo artista invitato presso le corti a spostarsi nei vari paesi d'Europa, ma intere compagnie di danzatori professionisti, che si esibivano nei teatri a pagamento dove anche il pubblico borghese poteva assistere a uno spettacolo.

In questo secolo quello del ballerino è divenuto un vero e proprio mestiere, che talvolta consentiva l'affrancamento dalla povertà a chi proveniva dalle classi più disagiate della società. L'*École de danse de l'Opéra* infatti attingeva proprio a queste classi sociali per trovare allievi e allieve da instradare nella carriera coreutica. Vi erano però anche famiglie di artisti che coltivavano le doti dei giovani fin dalla più tenera età con successi talvolta eccezionali, come nel caso dei fratelli Maximilien e Pierre Gardel e di Gaetano Vestris e suo figlio Augusto.

Per tutta la prima metà del secolo la compagnia dell'*Académie de Musique et Danse* era composta da un numero di uomini superiore rispetto a quello delle donne, ma in seguito il rapporto si è andato progressivamente invertendo, fino al prevalere della presenza femminile durante tutto l'Ottocento.

Il gruppo di ballerini era articolato secondo una gerarchia, basata sia sulle capacità di ciascuno sia sui caratteri delle danze:

- distinzione tra **figuranti** e **solisti**, dove i figuranti erano i ballerini che componevano quello che oggi è chiamato “corpo di ballo”³⁷;
- distinzione in **primo, secondo, terzo ballerino**, secondo il livello di capacità;
- sulla base dei generi dei personaggi, distinzione in ***danseurs nobles*** (danzatori nobili), adatti al genere *serieux*, ***danseurs de demi-caractère***, adatti al genere analogo e anche al *comique* e ***danseurs grotesques***, adatti al genere analogo.

L'utilizzo della scena cosiddetta “all'italiana”, ormai consolidato da molti anni³⁸, ha sicuramente favorito le esibizioni dei solisti, perché quel tipo di spazio consentiva di distaccarsi dall'insieme del gruppo dei ballerini. Così, rispetto a quella delle figure geometriche dei secoli precedenti, si è venuta a creare una nuova struttura coreografica, con il solista al centro e i figuranti allineati perpendicolarmente o parallelamente alla ribalta, oppure in linee diagonali.

Tra i solisti ha anche iniziato a diffondersi l'abitudine di lavorare stabilmente con lo stesso partner, formando così alcune **coppie artistiche fisse**, impegnate in esecuzioni isolate rispetto all'insieme dei ballerini e in cui i due partner eseguivano gli stessi passi “a specchio”, intrecciando e sciogliendo i loro percorsi nello spazio. Queste esibizioni di coppia possono essere considerate come i primi esempi di **“passi a due”**, anche se questo termine ha iniziato a essere usato solo nell'Ottocento.

La tecnica di danza si affinava e si complicava con l'introduzione di sempre nuovi passi creati al solo scopo di stupire il pubblico per la difficoltà dell'esecuzione e la contemporanea capacità del danzatore di eseguirli **nascondendo ogni sforzo**. Dunque la regola cinquecentesca della **“sprezzatura”**, che all'epoca era indirizzata al “perfetto cortigiano”, fin dalla fondazione dell'*Académie Royale de Danse* si era trasferita nella tecnica accademica, restandovi per sempre.

Tra i progressi tecnici, va rilevato soprattutto quello dell'**ampliamento dell'en dehors** (la rotazione verso l'esterno dei femori), che dai 90° codificati nel secolo precedente dai maestri dell'*Académie de Danse* ora si spingeva fino a 180°. Inoltre l'estetica della danza *terre-à-terre* (rasoterra, svolta in orizzontale), che aveva dominato nei balli cortigiani a partire dal Trecento fino al *ballet de cour*, era ormai stata soppiantata dalla ***danse haute*** (danza alta), sviluppata soprattutto in **verticale**, anche con sollevamenti

³⁷ Il termine “corpo di ballo” ha iniziato a essere usato solo nell'Ottocento.

³⁸ Vedere *I teatri barocchi e le scenografie spettacolari*, pp. 2-3, in “Materiali on line” del Volume I.

delle gambe sempre più alti³⁹. Grazie al progressivo perfezionamento della tecnica e al gran numero di danzatori fisicamente preparati, la danza teatrale si è allontanata sempre di più da quella di corte e di società e alla fine del secolo è potuta divenire una disciplina artistica autonoma.

La prima metà del XVIII secolo è stata perciò l'**era dei virtuosi**, che hanno condotto la *danse noble* a un alto livello tecnico. A fronte di tanta bravura, il pubblico era spinto a caldeggiare le esibizioni di qualche danzatore o danzatrice, mostrando apertamente le sue preferenze fino a creare delle vere e proprie fazioni, opposte e in conflitto tra loro. È nato così il fenomeno del **divismo**, termine che indica la venerazione eccessiva per un artista, spinta al punto di considerarlo un "divo", cioè alla stregua di una divinità⁴⁰. Questo fenomeno però ha avuto anche conseguenze negative, innescando la **rivalità** tra i ballerini e dando luogo a una sorta di "gara" tra i solisti finalizzata a conquistare il favore del pubblico, gara che molto spesso si traduceva nel pretendere dal *maître de ballet* l'assegnazione di un numero maggiore di *entrées* rispetto ai colleghi. Questa tendenza negli anni Quaranta e Cinquanta ha finito per produrre "passi a due" e brani solistici molto lunghi e privi di un senso che non fosse quello della pura esibizione di bravura, causando un altro motivo alla critica dei fautori della riforma del balletto.

SCHEDA 3

Ballerini e ballerine della prima metà del secolo

In questa scheda sono riportati i principali **danzatori solisti** attivi tra gli ultimi decenni del Seicento e la prima metà del Settecento e quindi interpreti delle varie *tragédies lyriques* e dei diversi *opéras-ballets* andati in scena all'Opéra in quel periodo. Molti di questi ballerini, oltre ad aver segnato il teatro di danza francese nel momento del suo maggiore sviluppo tecnico, sono stati anche *maîtres à danser* e hanno trasmesso la tradizione della *danse noble*, ereditata dai propri maestri, alla generazione successiva dei danzatori dell'Opéra, alcuni dei quali saranno protagonisti di importanti avvenimenti storici.

Louis-Guillaume Pécourt (o Pécour, 1653-1729)

Ha studiato con Pierre Beauchamps e ha esordito come ballerino nel 1671 in *Psyché*, la prima e unica *tragédie-ballet* creata da Lulli e Molière. Entrato nel 1674 nel gruppo di ballerini professionisti dell'Académie Royale de Musique et Danse, nel 1681 ha collaborato con il suo maestro per la creazione delle coreografie del balletto *Le Triomphe de l'amour*, alle quali ha partecipato anche come danzatore. Apprezzato sia come **danseur noble** sia come **danseur de demi-caractère**, ha danzato in quasi tutte le *tragédies en musique* di Lulli. Al ritiro di Beauchamps dalla direzione dell'Académie de Danse, ha acquisito il suo posto come *maître de ballet* e nel 1713 ha preso anche la direzione dell'*École Royale de l'Opéra*, la scuola interna all'Académie de Musique fondata da Luigi XIV in quello stesso anno.

Ha inoltre creato numerose composizioni per le danze "di sala", tutte trascritte da Feuillet nei diversi *Recueils de dances*, e viene ricordato per aver modificato il disegno del percorso che porta all'incontro fra cavaliere e dama nel *minuetto*, trasformandolo da una "S" a una "Z".

Marie-Thérèse Perdou de Subligny (1666-1736)

Secondo l'usanza dell'epoca veniva chiamata semplicemente M.lle (Mademoiselle) Subligny. Figlia di un attore e drammaturgo, è entrata nel gruppo dei professionisti dell'Académie de Musique et Danse nel 1688 e dopo il ritiro di M.lle Lafontaine nel 1693, ha preso il suo posto



Mademoiselle Subligny danseur à l'Opéra.

Fig. 1 – Mademoiselle Subligny. Incisione di Anonimo, Parigi, Museo Carnavalet.

³⁹ Le locuzioni *danse haute* e *danse terre-à-terre* indicano le due caratteristiche opposte delle danze di tutti i tempi, ossia l'elevazione da terra tramite la tecnica dei salti e i sollevamenti dei talloni e il percorrere il terreno senza distaccarsi da esso.

⁴⁰ Ricordiamo che la parola *divo* deriva dal latino *divus*, col significato di "dio".

come prima ballerina sostenendo anche il suo ruolo nelle repliche del *Triomphe de l'Amour*. Ha danzato in molte *tragédies en musique* e balletti dell'Opéra fino al suo ritiro nel 1707, spesso **in coppia con Claude Ballon**. È stata una delle prime danzatrici a “esportare” la *danse noble* francese in Inghilterra, esibendosi a Londra tra il 1700 e il 1702.

I primi solisti a rivaleggiare per la conquista del favore del pubblico sono stati **Claude Ballon** e **Michel Blondy**, che abbiamo già incontrato come coreografi rispettivamente di *Les Élémens* e *Les Indes galantes*.

Claude Ballon (o Balon, 1671-1744)

Ha debuttato all'Opéra nel 1690 in una replica di *Cadmus et Hermione*, la prima *tragédie en musique* di Lulli. Eccelleva come **danseur noble** ed era molto ammirato per la sua tecnica e la sua prodigiosa leggerezza, oltre che per le sue qualità espressive, che per quei tempi erano rare. Nel 1695 era già solista e ha danzato in una formazione a quattro dell'*opéra-ballet* di Colasse *Les Saisons*, insieme a Pécourt, Michel Blondy e M.lle Subligny. Nel 1699 si è esibito a Londra con grande successo, facendo così conoscere in Inghilterra lo stile della *danse noble* francese. Fino al 1707 ha danzato in coppia con M.lle Subligny e nel 1712 è entrato al servizio di Luisa Benedetta di Borbone-Condé, duchessa del Maine e consorte di uno dei figli di Luigi XIV, che organizzava spesso feste nel suo castello di Sceaux, nei pressi di Parigi. Perciò nel **1714** ha partecipato alla quattordicesima festa “La Grande Notte di Sceaux”, danzando **in coppia con Françoise Prévost** nel quarto atto della tragedia *Horace* di Pierre Corneille.

Questa esibizione coreica si avvaleva di una gestualità mimica intensa ed espressiva, a quei tempi del tutto inusuale, che ha commosso il pubblico fino alle lacrime. Da allora lui e la Prévost hanno danzato spesso come coppia fissa.

Nel 1715 il sovrano Luigi XIV, pochi mesi prima di morire, lo ha scelto come maestro del suo giovanissimo pronipote, il futuro re Luigi XV. Nel 1719 il reggente Filippo d'Orléans lo ha nominato compositore dei balletti di corte, ma nel 1721 era anche *maître de ballet* dell'Opéra, avendo creato le coreografie per *Les Élémens*, di Destouches e Delalande. Terminata la reggenza e salito al trono Luigi XV, ha da questi ricevuto l'incarico di *maître à danser* della regina e dei figli della coppia reale.

La sua straordinaria leggerezza nella tecnica dei salti, che gli consentiva di restare sospeso in aria per qualche secondo, nell'Ottocento ha dato luogo alla leggenda che la locuzione in uso nella danza classica “avere del ballon”, indicante proprio questa capacità, sia derivata dal suo nome, mentre invece sembra essere collegata ai palloni aerostatici, che nel XIX secolo erano una novità molto seguita.

A causa della scarsa chiarezza delle fonti documentarie della sua epoca, viene spesso confuso con il danzatore a lui contemporaneo **Jean Ballon** (1676-1710), che apparteneva alla sua stessa famiglia ed era anch'egli molto apprezzato tra la fine del Seicento e la prima decade del Settecento.

Michel Blondy (1675-1739)

Nipote e allievo di Pierre Beauchamps, è entrato nell'Académie de Musique et Danse nel 1691, distinguendosi per la sua particolare bellezza. Eccelleva come **danseur de demi-caractère** e come **danseur grotesque**, suscitando ammirazione soprattutto per i suoi salti battuti. Assistente di Pécourt, dopo la morte di questi nel 1729, ha preso il suo posto fino al 1739 come direttore e *maître de ballet* dell'Opéra, per la quale ha creato le coreografie di numerosi *opéras-ballets*, tra cui *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau. Tra i suoi allievi, si sono distinti in particolare **Françoise Prévost** (anche sua partner in alcuni balletti), **Marie Camargo** e **Marie Sallé**, le due danzatrici principali degli anni Trenta, e l'austriaco **Franz Hilverding**, tra i primi a inserire la pantomima nelle composizioni coreiche, che ha studiato con lui tra il 1735 e il 1737.

Françoise Prévost (1680-1741)

Dopo aver studiato con Michel Blondy, ha debuttato all'Académie de Musique et Danse nel 1699 in una replica di *Atys*, la quarta *tragédie en musique* di Lulli. Nel 1707 ha preso il posto di M.lle Subligny come prima ballerina, essendo molto ammirata per la straordinaria padronanza



Fig. 2 – Claude Ballon. Stampa, H. Bonnart ed., Parigi, Biblioteca nazionale.



Fig. 3 – Françoise Prévost ritratta dal pittore Jean Raoux come baccante nell'opera *Philomèle* del 1705. Tours, Museo delle Belle Arti.

della tecnica e la sua maniera di danzare aggraziata ed elegante. Nel **1714** ha danzato **in coppia con Claude Ballon** al castello di Sceaux nella quinta scena del quarto atto della tragedia *Horace* di Corneille, facendo uso di un'intensa gestualità mimica e rivelando così di possedere anche notevoli qualità espressive. Il suo interesse per il potenziale drammaturgico della danza si è espresso anche nel *divertissement* per assolo femminile ***Les Caractères de la Danse*** (I caratteri della danza), da lei stessa composto nel **1715** con la musica di Jean Ferry Rebel, in cui ha interpretato con rare qualità espressive le diverse sfumature dell'amore in dodici quadretti composti dalle danze in voga: *corrente, minuetto, bourrée, ciaccona, sarabanda, giga, rigaudon, passepied, gavotta, loure e musette*.

È stata anche una delle prime *maître à danser* al femminile dell'Opéra e come tale ha preparato le due “dive” degli anni Trenta **Marie Camargo** e **Marie Sallé** che, distintesi proprio nel danzare l'assolo di sua creazione e superandola nei favori del pubblico, l'hanno spinta a ritirarsi dalle scene nel 1730.

Louis Dupré (1697-1774)

Entrato nell'Académie de Musique et Danse nel 1715, è divenuto *maître de ballet* nel 1739, succedendo a Michel Blondy. Eccelleva come ***danseur noble*** e come ***danseur de demi-caractère*** ed era

celebre per la sua grazia, la sua elevazione e la sua leggerezza, oltre che per la qualità dei suoi *développés*. Ha danzato nella maggior parte delle opere di Rameau e ha collaborato con Michel Blondy per le coreografie delle *Indes galantes*, alle quali ha partecipato anche come danzatore nella terza *entrée*. Tra il 1725 e il 1730 si è esibito più volte a Londra, a Dresda (elettorato di Sassonia) e alla corte di Polonia, in seguito ha proseguito tutta la sua lunga carriera all'Opéra, danzando fino all'età di sessant'anni. Considerato una figura emblematica della *belle danse* francese, veniva chiamato **le grand Dupré** (il grande Dupré). Inoltre, per le proporzioni armoniose del suo corpo e la qualità nobile dei suoi movimenti, è stato il primo a ricevere l'appellativo di ***dieu de la danse*** (dio della danza) che in seguito passerà al suo allievo Gaetano Vestris, rappresentando così uno dei primi esempi di “divismo”.

Il poeta Claude-Joseph Dorat ha scritto su di lui con queste parole: «Allorché il grande Dupré, dal superbo incedere, ornato del suo pennacchio, avanzava sulla scena, pareva di vedere un dio scendere dagli altari e venire ad unirsi alle danze dei mortali» (C.-J. Dorat, *La déclamation théâtrale*, Delalain, Parigi 1771, p 171). Anche Giacomo Casanova, nelle sue *Memorie*, lo ha descritto con ammirazione.

Fino al 1743 è stato uno dei principali maestri dell'Opéra e ha formato diversi professionisti della generazione successiva come **Maximilien Gardel**, **Gaetano Vestris** e **Jean-Georges Noverre**.

David Dumoulin

Non si hanno notizie certe sulle date di nascita e morte. Apparteneva a una famiglia di ballerini, i suoi fratelli maggiori Pierre e François erano degli apprezzati *danseurs comiques*, mentre David era molto ammirato come ***danseur noble***. Ha debuttato all'Académie de Musique et Danse nel 1705 e ha proseguito la carriera fino al 1751, danzando in coppia con Françoise Prévost fino al 1730 e dopo con Marie Camargo e Marie Sallé. Nel 1735 ha danzato nella terza *entrée* delle *Indes galantes*. Come già detto, gli anni Trenta hanno segnato la celebrità di **Marie Camargo** e **Marie Sallé**, le cui figure rappresentano uno dei primi esempi di “divismo” al femminile. Le due danzatrici hanno dominato le scene di Parigi e di Londra fino agli anni Cinquanta, affiancate dal 1739 dalla ballerina italiana **Barbara Campanini** (1721-1799), che possedeva le qualità di entrambe.

2. 7. 1 Marie Camargo e Marie Sallé, una rivalità emblematica

Il fenomeno del “divismo” da sempre nasce e si sviluppa esclusivamente a partire dal pubblico, perché dipende da un comportamento di “tifoseria” paragonabile a quello attuale nei confronti degli sportivi, dei cantanti e degli attori. Il divismo si accompagna spesso con la **rivalità**, tuttavia due divi (o dive) divengono rivali se possiedono qualità opposte tra loro, in modo che una parte del pubblico possa “fare il tifo” per un artista e un'altra parte per il suo opposto.



Fig. 32 – A sinistra: ritratto di **Marie Camargo**. Incisione di Eugène Gervais da un dipinto di Nicolas Lancret. Fonte: Gallica/Bibliothèque nationale de France.

A destra: ritratto di **Marie Sallé** descritta in basso come “la Tersicore francese”. Incisione di Jacques-Louis Petit da un dipinto di Jean-César Fenuil (1740), Parigi, Biblioteca dell’Opéra/BNF.

Nel Settecento il divismo maschile si è manifestato soprattutto durante la seconda metà del secolo con i fratelli Maximilien e Pierre Gardel e con Gaetano Vestris e suo figlio Augusto, mentre il divismo femminile si è espresso principalmente negli anni Trenta con le figure di **Marie Camargo** (1710-1770) e **Marie Sallé** (1707 circa-1756).

Entrambe allieve di Françoise Prévost, erano molto acclamate non solo a Parigi, ma anche a Londra e Bruxelles e nella storia sono considerate emblematiche perché rappresentano i due aspetti principali della danza teatrale, che non sempre sussistono insieme, perché a volte l’uno esclude l’altro, e che durante tutta la prima metà del secolo sono stati al centro di un dibattito intellettuale sulle funzioni dell’arte coreica. Da una parte il **virtuosismo tecnico**, rappresentato dalla Camargo, ammirata per la brillantezza e l’energia “maschile” della sua danza che le consentiva di compiere prodezze nella sfera dei salti, dall’altro la **comunicazione dei sentimenti**, rappresentata dalla Sallé, divenuta celebre per le sue doti espressive che hanno dato valore alle potenzialità drammaturgiche della danza.

Da una parte il virtuosismo e la danza fine a se stessa, dall’altra il sentimentalismo e la danza con funzione drammaturgica, espressiva e significativa. Si potrebbe anche dire: da una parte il gusto della corte e dall’altra quello nuovo che si stava affermando nella società. Era proprio l’incarnazione di questa antitesi a suscitare il gran favore nei confronti delle due danzatrici, che non proveniva solo dal pubblico, ma anche dagli intellettuali dell’epoca, come è testimoniato dai versi che il filosofo **Voltaire** ha dedicato alle loro doti dalle caratteristiche opposte:

Ah! Camargo, come siete brillante,
Ma come Sallé, grandi dei, è adorabile!
Come sono leggeri i vostri passi e come sono dolci i suoi!
Lei è inimitabile e voi siete nuova:
Le Ninfe saltano come voi,
Ma le Grazie danzano come lei.⁴¹

Tra queste due “dive” si interpone la ballerina italiana **Barbara Campanini** chiamata “la Barberina” (1721-1799), che univa in sé entrambi gli aspetti sopra menzionati incantando il pubblico sia con le sue brillanti capacità tecniche sia con il suo notevole talento espressivo (vedere 2.7.4).

2. 7. 2 Marie Camargo, diva del virtuosismo

Il suo nome completo era **Marie-Anne de Cupis de Camargo**, ma per brevità viene chiamata semplicemente Marie Camargo. Nata nel 1710 a Bruxelles da una famiglia di origini nobili



Fig. 33 – Antoine Pesne, *Ritratto della danzatrice Barbara Campanini, chiamata “La Barberina”* (1745). Eckernförde (Germania), Museo delle acconciature.

⁴¹ Versi pubblicati sulla rivista letteraria *Mercur de France* del gennaio 1732 (traduzione dell’autrice).

con antenati spagnoli (i Camargo), ha appreso i primi elementi della danza da suo padre Ferdinand-Joseph, maestro di danza e di musica, in servizio presso la principessa de Salme e de Ligne. Quando aveva dieci anni, la principessa, che l'aveva presa a cuore, ha spinto il padre ad accompagnarla a Parigi e l'ha raccomandata all'Opéra affinché potesse prendere lezioni dalla celebre prima ballerina Françoise Prévost, la quale ha subito riconosciuto il suo straordinario talento. Tornata a Bruxelles, è stata subito ingaggiata come prima ballerina nel teatro di quella città, dove è rimasta per più di tre anni. Dopo aver danzato per un breve periodo anche nel teatro principale di Rouen, nel **1726** è tornata a Parigi e ha debuttato all'Opéra con il celebre assolo della Prévost **Les Caractères de la Danse** (vedere la Scheda 3), ottenendo subito un grande successo e molta notorietà, al punto di oscurare la fama della sua maestra. Questa, ingelosita perché in una replica di una *tragédie lyrique* di Lulli aveva ricevuto meno applausi della sua allieva, allo scopo di metterla meno in vista le ha impedito di esibirsi come solista facendola relegare nel gruppo dei figuranti.

Tuttavia Marie-Anne aveva un carattere volitivo e si sentiva inadeguata per una posizione così secondaria nella compagine dell'Opéra. Perciò non si è fatta sfuggire un'opportunità che le si era presentata per caso. Una sera che il ballerino David Dumoulin si era infortunato e non si riusciva a trovare chi potesse sostituirlo, senza avvisare nessuno ha preso l'iniziativa di indossare il suo costume e di irrompere in scena per danzare al suo posto nella parte di un demone. Si è così cimentata in una serie di salti e di *entrechats*, che all'epoca erano di pertinenza dei soli danzatori uomini, rivelandosi perfettamente all'altezza di sostenere la tecnica maschile.

Questa prodezza ha segnato la sua consacrazione a "diva" assoluta e l'invidia della Prévost si era accresciuta al punto di rifiutare di insegnarle una coreografia nella quale la duchessa di Berry aveva espressamente richiesto di vederla danzare. Allora Michel Blondy si è offerto di fare da maestro alla giovane ballerina e grazie ai suoi consigli e a quelli di Louis Dupré, la Camargo, che già per sua natura eccelleva nei salti e nelle batterie, è divenuta ben presto una virtuosa alla pari dei grandi danzatori a lei contemporanei, tanto che lo stesso Voltaire sosteneva che questa ballerina era la prima che danzava come un uomo.

In effetti Marie Camargo è stata la prima danzatrice capace di eseguire il **saut de basque**, lo **jeté battu**, l'**entrechat quatre** e l'**entrechat six** e quindi la prima danzatrice a strappare agli uomini il monopolio del virtuosismo della *danse haute*, fino ad allora riservato soltanto ai ballerini perché le ampie gonne e gli stretti bustini dei costumi femminili, limitando la libertà di movimento, condizionavano i progressi tecnici delle ballerine. Perciò la sua tecnica aggressiva e brillante rappresentava una novità affascinante.

Questa danzatrice inoltre ammaliava il pubblico anche con il suo temperamento energico e volitivo, dal quale traspariva un grande magnetismo che entusiasmava le platee. Sulla scena era molto vivace e i suoi movimenti si presentavano come una combinazione di leggerezza e di forza. In seguito alle clamorose dimostrazioni delle sue capacità e delle sue doti, nel 1730 la Prévost si è ritirata dalle scene e ha lasciato per sempre l'Opéra, così Marie-Anne ne è divenuta la regina indiscussa.

La Camargo nella vita ha avuto molti amanti, perciò è stata oggetto di scandali e pettegolezzi. Nel 1733 è divenuta l'amante ufficiale di Luigi di Borbone conte di Clermont, che l'ha indotta a lasciare l'Opéra. Così, dopo un periodo in cui le sue apparizioni in scena si erano fatte sempre più rare, nel 1735 si è ritirata nel castello di Berny assieme al conte, senza dare più notizie di sé. La sua assenza dalle scene è durata sei anni, fino a quando nel 1741 ha rotto l'unione con il conte ed è tornata sul palcoscenico parigino, accolta nuovamente con grande entusiasmo. Ha lasciato di nuovo l'Opéra nel 1750 per esibirsi al Drury Lane Theatre di Londra fino al **1754**, quando si è ritirata definitivamente dalle scene isolandosi e nella sua abitazione di Parigi, dove è morta nel 1770 all'età di sessant'anni.

2. 7. 2. 1 *La modifica del costume di scena e la risonanza nella società*

La Camargo è divenuta celebre anche per aver **modificato il costume di scena**, seppure parzialmente. Infatti, per consentire uno scatto più agevole ai piedi e alle gambe nell'esecuzione dei salti, ha deciso di **eliminare il tacco** dalle scarpe e di **accorciare la gonna**. Inizialmente si è limitata a mostrare solo le caviglie, più avanti ha avuto l'audacia di scoprire anche i polpacci. Queste sono state due innovazioni fondamentali, perché hanno consentito l'introduzione dei salti battuti nella tecnica femminile. Tuttavia l'accorciamento della gonna azzardato fino ai polpacci ha avuto per conseguenza un'ordinanza della polizia che imponeva a tutte le danzatrici di indossare un **caleçon de protection** (mutanda di protezione). Così la Camargo può essere considerata la responsabile della comparsa di un indumento che potremmo definire come l'**antenate della calzamaglia**, inoltre le sue calzature prive di tacco possono essere considerate come il primo modello di **scarpine da "mezza punta"**.



Fig. 34 – Un piatto di porcellana dell'epoca con l'immagine di Marie Camargo testimonia la celebrità raggiunta da questa ballerina.

La modifica del costume di scena si è ripercossa anche nella moda del tempo, con la diffusione di uno **stile "alla Camargo"**: le sue scelte erano seguite persino a corte e il suo nome veniva associato agli abiti, alle calzature e alle acconciature. Dall'abbigliamento si è passati anche all'arte culinaria e un celebre cuoco ha battezzato alcuni piatti di carne "soufflé alla Camargo" e "vitello grigliato alla Camargo".

L'immagine della ballerina veniva riprodotta nelle porcellane, come le statuette *bisquit* e i piatti (Fig. 34), e un tipo di contraddanza eseguita nei *bals publics* durante tutta la seconda metà del Settecento è stata battezzata *contredanse "la Camargo"*.

La notorietà acquisita da questa danzatrice è documentata non solo da numerosi testi degli intellettuali del suo tempo, tra cui anche il già menzionato Voltaire e il riformatore del balletto Jean-Georges Noverre, ma anche dall'attenzione che le hanno dedicato gli artisti figurativi dell'epoca, come ad esempio **Nicolas Lancret** (1690-1743), che l'ha ritratta in diversi dipinti in perfetto **stile rococò**. Lancret è stato uno dei seguaci di maggior talento di Antoine Watteau, celebre pittore di questo stile, e ha contribuito a diffondere il gusto per i soggetti galanti, ispirandosi spesso al teatro e agli artisti della danza del suo tempo. I suoi due dipinti più celebri dedicati alla Camargo, idealizzano la ballerina ritraendola in un'ambientazione di tipo pastorale, con un abito bianco ornato di fiori e circondata da alcuni musicisti. La sua postura in equilibrio aggraziato su di un piede si ripete identica in entrambi i dipinti e nella versione assieme a un partner i gesti del ballerino rispecchiano i suoi movimenti (Fig. 35).



Fig. 35 – Marie Camargo ritratta da Nicolas Lancret in due differenti versioni ugualmente idealizzate. Nel dipinto a sinistra compare da sola, circondata da musicisti (1731, Londra, The Wallace Collection). In quello a destra danza con un partner alla presenza di musicisti e di un pubblico (1730, Washington, National Gallery of Art).

2. 7. 3 Marie Sallé, diva dell'espressività

Non si hanno notizie certe né sulla data né sul luogo della sua nascita e le informazioni sulla sua vita sono molto frammentarie. Stando ad alcune fonti dovrebbe essere nata nel 1707 in qualche paese nei dintorni di Parigi, perché la sua era una famiglia di attori nomadi, il padre era un capocomico e lo zio Francisque Molin era un celebre Arlecchino. Luoghi delle esibizioni dei suoi familiari erano sovente i **théâtres de la Foire** (teatri della Fiera), spazi per rappresentazioni di vario genere allestiti nei mercati coperti di Saint-Germain e di Saint-Laurent, che erano frequentati perlopiù da un pubblico popolare e della media borghesia (vedere la Scheda 4).

Marie ha quindi iniziato a esibirsi da giovanissima nei spettacoli dell'*Opéra-Comique*, un genere di che si teneva nei *théâtres de la Foire*, e nel **1716**, quando aveva soli nove anni, è partita per **Londra**, ingaggiata assieme al fratello François dall'attore **John Rich**, direttore e proprietario del Lincoln's Inn Fields Theatre. Rich era celebre a Londra per i suoi spettacoli di **pantomima** basati sulla Commedia dell'Arte italiana e interpretava Arlecchino con il nome d'arte di **Lun** (vedere 1.4.2 e 1.5). Sia le esperienze nei *théâtres de la Foire*, sia quelle nel teatro di Rich hanno segnato la formazione artistica della giovane Marie, influenzando sulla sua modalità di intendere la danza.

Nel 1718 la Sallé è tornata a Parigi e ha ripreso a esibirsi alla *Foire de Saint-Laurent*. Nel **1721** sembra che fosse già **allieva di Françoise Prévost** e che l'abbia sostituita all'Opéra in una ripresa delle *Fêtes vénitiennes* di André Campra (vedere 2.6.1). Il *Mercur de France* del giugno di quell'anno, infatti, ha riportato la notizia che Madame Prévost, essendo indisposta, per non dispiacere il suo pubblico «ha fatto danzare un'entréa a una giovane di dieci o undici anni, sua allieva, che sembrava avere delle grandi disposizioni e che è piaciuta molto»⁴². L'episodio è stato riportato anche da altre fonti, con la specificazione che la giovane allieva della Prévost era M.lle Sallé.

Quello del 1721 tuttavia è stato un episodio isolato, perché subito dopo la giovane Marie è tornata a esibirsi nei *théâtres de la Foire* e nel 1725 ha di nuovo firmato il contratto con il teatro di Londra, dove anche lei (e un anno prima della Camargo) ha danzato l'assolo della sua maestra **Les Caractères de la danse**, trasformandolo però in una sorta di passo a due con un partner immaginario, accentuando così la dimensione espressiva della sua danza:

A differenza della Camargo, che per temperamento e doti fisiche ne privilegiò la parte tecnica portandola a livelli di dinamismo e difficoltà che fecero girare la testa al pubblico del *parterre*, la Sallé ne esaltò la componente espressiva, trasformando l'assolo in un *pas de deux* in cui l'immaginario partner prendeva forma e agiva come un interlocutore reale. Era il primo passo verso la «danza in azione».⁴³

Nel **1727** Marie è tornata a Parigi e ha debuttato ufficialmente all'Opéra nel *ballet héroïque* di Jean-Joseph Mouret **Les Amours des dieux** (Gli amori degli dei), nel quale si esibiva anche Marie Camargo. Subito apprezzata dal pubblico, in breve tempo è divenuta **ballerina solista** e nel 1728 ha danzato in coppia con David Dumoulin in una ripresa della *tragédie en musique* di Lulli *Bellérophon*, dando così inizio alla rivalità con la Camargo.

Nonostante i numerosi successi ottenuti all'Opéra, nel 1730 la Sallé è voluta tornare a Londra per ricongiungersi al fratello. Nella capitale inglese è rimasta un anno, per tornare di nuovo a Parigi nel 1732. In questo stesso anno, probabilmente a causa della morte dell'amato fratello, ha però iniziato a manifestare la volontà di abbandonare l'Opéra, cosa che di fatto è avvenuta nel mese di dicembre. Nel 1733 è tornata a Londra

⁴² *Mercur de France*, giugno 1721 (traduzione dell'autrice). L'età riportata dalla rivista è però errata, perché nel 1721 la Sallé aveva quattordici anni, non dieci o undici.

⁴³ Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, cit, p. 58.

per esibirsi al **Covent Garden Theatre**, fondato l'anno precedente da John Rich, senza però ricevere un'accoglienza calorosa.

Tuttavia nel **1734** ha conquistato di nuovo il pubblico londinese con *Bacchus et Ariane* e *Pygmalion*, due balletti originali dalla **struttura narrativa** composti da lei stessa, con i quali ha mostrato tutte le sue doti drammaturgiche ed espressive e ha rivelato di essere anche un'**ottima coreografa**. In *Pygmalion* inoltre ha infranto le consuetudini del costume di scena adottando un **abbigliamento** del tutto **inusuale** per quei tempi, così descritto dal corrispondente da Londra per la rivista *Mercure de France*:

Ella ha osato comparire in un'entrée di *Pygmalion* senza panier, senza gonna, senza corpetto, con i capelli sciolti e senza alcun ornamento sulla testa. Era vestita, con il suo corsetto e una sottoveste, solo di una semplice veste di mussolina, trasformata tramite un drappaggio sul modello di una statua greca.⁴⁴

Pygmalion si basava sul mito greco, riportato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, di Pigmalione, re di Cipro e abile scultore, che passava il tempo a creare statue senza pensare all'amore. Perciò Afrodite per punirlo lo ha fatto innamorare di una delle sue statue, che in seguito alle sue bramosie per intervento della dea a un certo punto ha preso vita. La Sallé interpretava appunto questa statua, ed è riuscita a rendere il passaggio dalla rigidità del marmo al calore della vita con un'intensità espressiva eccezionale. Inoltre ha scelto un abbigliamento che si confacesse al personaggio, eliminando il *panier* e gli orpelli degli abiti alla moda e drappeggiando la sua semplice veste di mussolina alla maniera di un peplo greco. Per la prima volta un costume di scena rispondeva in pieno alle caratteristiche del personaggio rappresentato.

Con le rappresentazioni di *Bacchus et Ariane* e *Pygmalion* Marie ha riscosso un successo strepitoso, i cui echi sono arrivati anche in Francia tramite un lungo articolo sulla rivista *Mercure*. Tra i molti ammiratori delle innovative interpretazioni della danzatrice c'era l'attore **David Garrick**, che da lì a qualche anno eserciterà una certa influenza sulle idee riformatrici di Jean-Georges Noverre. Anche il celebre compositore tedesco **Georg Friedrich Händel** (1685-1759)⁴⁵ ne era rimasto molto colpito e nello stesso anno 1734, in occasione della ripresa della sua opera *Il Pastor fido* (1715), ha composto per la Sallé un *divertissement* intitolato *Terpsichore* e lo ha inserito nel prologo. Marie veniva infatti affettuosamente chiamata "la Tersicore francese".

Nel **1735**, dopo che la Camargo ebbe abbandonato l'Opéra per seguire il suo amante, la Sallé si è decisa a tornare a Parigi e ha danzato nella terza replica delle ***Indes galantes***, sostenendo il ruolo solistico della **Rosa** dell'*entrée* intitolata *I Fiori, festa persiana* (vedere 2.6.3), per la quale ha anche composto una nuova coreografia. Questo suo ritorno all'Opéra è stato accolto molto calorosamente e Marie, ora "libera" dalla sua rivale, è rimasta regina della scena parigina per altri cinque anni, fino a che, con l'apparizione della nuova "stella" Barbara Campanini (vedere 2.7.4), nel 1740 ha abbandonato definitivamente le scene a soli trentatré anni. Essendo divenuta una pensionata del re, ha continuato a esibirsi solamente per la corte nelle feste organizzate a Versailles e a Fontainebleau dal 1745 al 1752. Si è poi ritirata nel suo appartamento di Parigi ed è morta di tubercolosi nel **1756**, all'età di quarantanove anni.

Al contrario della Camargo, Marie Sallé ha sempre condotto una vita virtuosa e riservata rifiutando gli amanti, perciò è stata soprannominata "**la Vestale**". Anche lei è stata ritratta da Nicolas Lancret, che come la Camargo l'ha inserita in un'ambientazione bucolica completata dal tempio di Diana, come allusione alle sue virtù. Oltre al consueto

⁴⁴ *Mercure de France*, aprile 1734 (traduzione dell'autrice).

⁴⁵ Händel, tedesco di nascita ma naturalizzato inglese nel 1727, ha trascorso la maggior parte della sua carriera a Londra, dove si era stabilito nel 1712.

gruppo di musicisti le ha posto accanto alcune danzatrici nella postura delle “tre Grazie, in perfetto stile rococò. La ballerina è raffigurata in un atteggiamento che esalta la sua proverbiale dolcezza e le sue doti espressive (Fig. 36).



Fig. 36 – Marie Sallé ritratta da Nicolas Lancret in una riproduzione a incisione di Nicolas de l'Armessin (1732 circa). Fonte: New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division.

2. 7. 3. 1 L'arte fuori degli schemi della “Tersicore francese”

Se la Camargo era ammirata per le sue straordinarie capacità tecniche che ne facevano la diva della *danse haute*, la Sallé era invece lodata per l'intensità, la grazia, la morbidezza e l'espressività delicata della sua danza in stile *terre-à-terre*⁴⁶, qualità totalmente in contrasto con quelle della sua rivale. La sua esperienza degli anni giovanili nei *théâtres de la Foire* e nel teatro londinese di John Rich l'avevano formata a un'idea della danza diversa da quella corrente che dominava all'Opéra, nel cui ambiente ella si è sempre sentita a disagio, tanto che più volte nel corso della sua carriera ha scelto di esibirsi a Londra.

Marie non amava le regole del balletto e rifiutava le “gare” di bravura tra ballerini, che rendevano la danza un insieme di passi privi di senso, mentre lei sentiva l'esigenza di renderla espressiva e comunicativa. Già nel 1729 aveva manifestato per la prima volta la sua volontà di uscire dagli schemi delle rappresentazioni dell'Opéra, comparando vestita con un **abito comune** e **senza la maschera** in una versione in coppia di *Les Caractères de la danse* posta al termine dell'*Alceste*, una delle *tragédies en musique* di Lulli (1674)⁴⁷. Questa sua iniziativa non ha potuto avere seguito perché è stata considerata troppo spregiudicata. Infatti l'ambiente dell'Opéra era chiuso alle innovazioni e non permetteva di uscire dagli schemi imposti dall'alto. Non a caso *Pygmalion*, il balletto con il quale Marie è riuscita ad affermare pienamente le sue idee, è andato in scena a Londra.

Tuttavia anche il periodo di studio con Françoise Prévost ha contribuito a consolidare le potenzialità drammaturgiche di questa danzatrice. Ricordiamo infatti che la sua maestra nel 1714, nell'intervento danzato in coppia con Claude Ballon all'interno della tragedia *Horace* di Corneille (castello di Sceaux, vedere la Scheda 3), era stata la prima a realizzare una modalità coreica capace di superare il mero virtuosismo, rappresentando i sentimenti sulla scena per mezzo della gestualità mimica.

Con la creazione di *Pygmalion* la Sallé ha apportato delle innovazioni sostanziali al teatro di danza, uscendo dagli schemi correnti in più di un aspetto:

- **la concezione della danza:** ha dimostrato che il senso dell'arte coreica non sta solo nell'esibizione fine a se stessa di un insieme di passi, ma si trova nell'unione tra le capacità tecniche e quelle comunicative ed espressive dei sentimenti;

⁴⁶ Vedere la nota n. 39.

⁴⁷ Questa composizione di Françoise Prévost, nata come un assolo (Scheda 3), è stata più volte riprodotta in diverse versioni. Nel caso qui citato Marie Sallé ha danzato in coppia con il ballerino Antoine Bandieri de Laval (1688-1767).

- **la composizione coreografica:** rivelandosi un'ottima coreografa, ha infranto il tabù che riservava questa attività soltanto agli uomini. Le danze da lei create incorporavano i movimenti e i gesti mimici da lei assorbiti durante la sua giovanile esperienza teatrale.
- **i costumi di scena:** eliminando il corpetto attillato, la gonna *à panier*, la parrucca e le ingombranti acconciature piumate (vedere 2.6.5), per esibirsi con una semplice veste di mussolina drappeggiata come le tuniche greche e con i capelli sciolti, ha fatto passare il messaggio che l'abbigliamento dei danzatori deve corrispondere alla natura e alle caratteristiche del personaggio rappresentato e che per rendere al meglio l'espressività è necessario affrancare il corpo dagli elementi che ostacolano la libertà dei movimenti⁴⁸.

In tal modo la Sallé ha sovvertito il modo di stare sulla scena della ballerina, sia riguardo alla maniera di danzare, sia riguardo alle capacità creative, sia nei confronti del costume di scena. Le sue innovazioni erano in linea con il pensiero di **Jean-Georges Noverre**, che nella seconda metà del secolo si batterà per una riforma sostanziale del balletto e che non a caso nutriva per lei una profonda ammirazione.

SCHEDA 4

I théâtres de la Foire di Parigi e l'Opéra-comique



Fig. 1 – Vista della nuova decorazione della Foire Saint-Germain, incisione a taglio, 1763. Cambridge (USA), Harvard Theatre Collection.

Fin dal Medioevo esistevano a Parigi due grandi mercati coperti, la **Foire de Saint-Germain** e la **Foire de Saint-Laurent**, che aprivano rispettivamente due mesi in inverno e due in estate. Alla fine del XVII secolo vi sono state costruite due sale teatrali, che sono rimaste attive fino alla Rivoluzione Francese. Al contrario degli altri teatri parigini, quelli della Foire non avevano monopolio artistico e si sono sviluppati sotto il vincolo delle istituzioni teatrali maggiori, prima



Fig. 2 – Incisione del 1730 di Bernard Picart intitolata *Le théâtre de la Foire. La Musa della Commedia riunisce la Poesia, la Musica e la Danza per comporre i suoi piccoli divertimenti sotto il nome di Opéra-Comique.* Fonte: Gallica/Bibliothèque nationale de France.

fra tutte l'*Opéra*, che fin dalla sua fondazione sotto la direzione di Giovan Battista Lulli aveva imposto limitazioni a tutti gli altri teatri di Parigi, ma poi anche la *Comédie-Française* e la *Comédie-Italienne*, che moltiplicavano i processi e le proibizioni. Nonostante tutto, gli intraprendenti artisti della Foire non hanno mai smesso di presentare spettacoli vari a un pubblico socialmente misto.

I principali tipi di spettacolo che vi si potevano trovare erano quelli di marionette (con le maschere della Commedia dell'Arte), degli allenatori di animali, dei saltimbanchi, degli acrobati e dei funamboli (danzatori sulla corda) e quelli dell'**Opéra-Comique**, l'unico genere teatrale fieristico ad avere l'autorizzazione di impiegare il **canto**, la **danza** e le **scenografie**, seppure con alcune limitazioni. L'*Opéra-Comique* metteva in scena la vita quotidiana di Parigi e commedie di costume, scritte perlopiù dagli stessi autori che lavoravano per gli altri teatri di Parigi, perché l'esercizio fieristico non era staccato dall'attività culturale parigina.

⁴⁸ Questa innovazione della Sallé è simile a quella apportata agli inizi del Novecento dalla danzatrice americana Isadora Duncan (1877-1927), che ha aperto la strada alla danza moderna e contemporanea. Entrambe hanno sentito l'esigenza di affrancare il corpo dalle costrizioni degli abiti per consentire un movimento più "naturale", perché libero da artifici e sovrastrutture. Entrambe hanno valorizzato le potenzialità comunicative della danza.

L'attività dell'*Opéra-Comique* è durata dagli anni Dieci agli anni Quaranta del Settecento, è poi rifiorita nel 1752, fino a fondersi dieci anni dopo con quella della *Comédie-Italienne*.

Questo genere di spettacolo riveste una certa importanza storica per la danza, in quanto vi hanno mosso i primi passi la celebre ballerina **Marie Sallé** e il riformatore del balletto **Jean-Georges Noverre**.

2. 7. 4 Barbara Campanini, diva del virtuosismo e dell'espressività

Nata a Parma nel 1721, veniva chiamata "**la Barberina**". All'età di sette anni ha iniziato a frequentare i corsi di danza che si tenevano presso il teatro di corte dei duchi Farnese⁴⁹ e nel 1732 ha preso parte a uno spettacolo allestito in quel teatro in occasione dell'ingresso a Parma di Carlo di Borbone. Dotata di grande temperamento, sapeva già danzare con molta grazia ed è stata notata da **Antonio Rinaldi** detto "il Fossano" (dal cognome della madre), ballerino e coreografo napoletano eccellente nel genere comico, che l'ha fatta esibire a Torino e nel **1739** l'ha portata a **Parigi** per presentarla all'Opéra. Qui la Campanini ha subito debuttato nell'*opéra-ballet* di Jean-Philippe Rameau *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents lyriques* (Le feste di Ebe o I Talenti lirici), ricevendo immediatamente un grande consenso per le sue notevoli capacità tecniche nella *danse haute*, che sembravano oscurare quelle di Marie Camargo. La Barberina aveva infatti dimostrato di essere in grado di eseguire non solo l'*entrechat quatre*, ma addirittura l'*entrechat huit* «con una vivacità sorprendente»⁵⁰ e in più aveva affascinato il pubblico per la qualità della sua interpretazione, che faceva uso della **gestualità mimica** ed era quindi molto vicina a quella di Marie Sallé.

Un'idea dello scalpore provocato dall'apparizione di questa giovane danzatrice sulla scena parigina ci viene dal commento del celebre memorialista del regno di Luigi XV marchese René-Louis d'Argenson, che solitamente, nel suo *Journal* (giornale), non concedeva largo spazio al teatro: «È comparsa ieri all'Opéra una nuova danzatrice. È italiana e si chiama la Barberina. Salta molto in alto, ha gambe grosse ma danza con precisione ed è graziosa»⁵¹.

La presenza in scena della Barberina, assieme a quella di Antonio Rinaldi, ha contribuito a dare un notevole successo a questa *opéra-ballet* di Rameau, le cui repliche si sono protratte per quasi due mesi. Nell'autunno dello stesso anno la coppia Campanini-Rinaldi ha danzato in numerose *entrées* di un *ballet héroïque* coreografato da Louis Dupré, nel quale comparivano anche David Dumoulin e Marie Sallé, infine si è esibita a Fontainebleau per la corte del re, mandando in visibilio gli spettatori.

La voce sulle eccezionali qualità espressive e mimiche di questa ballerina si è presto diffusa al di fuori della Francia e nel 1740 John Rich l'ha chiamata a **Londra**, dove si è esibita al Covent Garden Theatre, entusiasmando gli spettatori sia nel genere *comique* sia in quello *serieux* e acquisendo l'appellativo di "Tersicore italiana". Nello stesso anno Marie Sallé si ritirava dall'Opéra e abbandonava anche i suoi contatti con il teatro di Londra, probabilmente sopraffatta dai successi prorompenti di questa giovane danzatrice, in grado di accontentare sia i fanatici dei virtuosismi tecnici, sia gli amanti del suo stile aggraziato ed espressivo.

La Barberina ha poi danzato al Theatre in Smock-Alley di **Dublino** e dal 1744 al 1748 al teatro di corte di **Berlino**, ingaggiata dal re Federico II di Prussia. Da allora è sempre vissuta in Prussia, ha sposato un nobile di Berlino e nel 1789 è riuscita a ottenere il titolo di contessa. È morta nel 1799 a causa di un aneurisma (rottura di un'arteria) mentre stava passeggiando nel giardino del suo castello di Barschau, nella regione della Slesia (oggi in Polonia).

⁴⁹ Vedere *Gli spazi delle rappresentazioni tra Cinquecento e Seicento*, pp. 11-12, in "Materiali on line" del Volume I.

⁵⁰ *Mercur de France*, agosto 1739.

⁵¹ René-Louis d'Argenson, *Journal et Mémoires*, ed. Ratbery, Parigi 1859, tomo II, p. 197.