

Somnis d'artista. El paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica a les litografies del segle XIX

Roberto Fratini Serafide

Preàmbul

L'estudi següent té per objecte l'articulació d'una possible «iconologia» del ballet romàntic basada en alguns testimonis litogràfics que, per abundància i regularitat, suggereixen més que d'altres una operació comparativa. El qui escriu no pretén de cap manera exhaurir la complexitat del tema per dos motius: en primer lloc, les reflexions contingudes aquí, per més que hagin estat dictades per l'estudi comparatiu de prop de dues-centes imatges, fan referència a un repertori de vora 3000 (a jutjar només pels catàlegs de les col·leccions més representatives) que, per motius obvis, no han estat totes consultables. En segon lloc, perquè l'interès d'aquesta anàlisi no requeria especialment en reconstruir idealment una «filologia de la litografia de ballet», sinó més aviat en articular-ne les problemàtiques iconogràfiques en un horitzó més ampli de constants teòriques relatives al complex ballet romàntic, des d'un punt de vista poètic, estètic i pragmàtic; unes constants que, segons ens sembla, troben en la praxi de la litografia comercial una ocasió excel·lent de confirmació dialèctica. Més a prop, en aquest sentit, de les orientacions de la mitoanàlisi, l'estudi que presentem aquí renuncia en part a l'avantatge d'una exposició simplement diacrònica del material per concentrar-se més aviat en les constants sincròniques de la iconografia, sense deixar d'assenyalar-hi, allà on fos oportú, una evolució del paradigma en el temps.

Per motius d'espai hem decidit circumscriure l'anàlisi al període estrictament romàntic (en dansa, un conjunt de dècades que va del 1830 al 1870), excloent-ne el material que pertany a la producció posterior (per tant, no hi hem inclòs l'amplíssima producció litogràfica relativa a les obres mestres del postromanticisme rus, que mereixerien un estudi a part). Igualment, per economia en l'exposició o per la no disponibilitat de reproduccions satisfactòries des d'un punt de vista tècnic, només s'ha inclòs al treball una quarantena de les litografies consultades. Hem triat, per tant, les imatges més emblemàtiques, i les més representatives de les «tendències» o dels «protocols de la

representació» tractats contextualitzadament, tot esperant que l'excelsitud d'algunes es jutgi no com un *hàpax*, sinó com la punta d'un iceberg.

El fet que la major part de les litografies estudiades pertanyi a la producció francesa no és l'indici de cap tria de camp, sinó simplement el símptoma de la gran disparitat estadística, considerada en la pràctica, entre França (seu principal de la revolució romàntica en dansa) i els altres països europeus.

La dificultat principal del treball rau en l'escassa accessibilitat d'un material artístic que, en virtut d'un perfil formal sovint baix o ínfim més que no pas excels, i en virtut d'una prevenció general respecte a un gènere l'aliança del qual amb els criteris de mercat va ser evident des del primer moment, rarament forma part del repertori museístic, si no es tracta de museus «específics» com el de l'Opéra Garnier de París, o el Museo del Teatro de la Scala de Milà. La litografia de dansa és per vocació un objecte de col·leccionista, per això apareix més sovint en fons privats (no n'és una excepció la Fondazione Sowell, de la qual provenen gairebé el 50% de les imatges utilitzades aquí, ni la col·lecció Cia. Fornaroli, continguda a la Jerome Robbins Dance Division de l'ABT, totes dues producte de donacions i, sens dubte, les col·leccions més àmplies del món) o en biblioteques.

Les notes relatives als intèrprets, les obres i els creadors de l'època són a peu de pàgina quan el discurs fa directament referència als personatges en qüestió. S'ha creat també un grup especial de notes a les il·lustracions, on també es donen informacions relatives als intèrprets i a les llegendes si això no s'ha fet al cos de l'estudi.

1. Introducció

1.1. La dona del retrat

Elssler as The Artist's Dream (L'Elssler com al Somni de l'Artista) és el títol de la litografia anònima en blanc i negre (fig. 1) destinada a obrir aquesta reflexió del tot provisional sobre la iconografia del ballet romàntic i els motius del tot peculiars de la seva relació amb la moda coetània de les litografies temàtiques.

Amb la força d'allò que Benjamin definiria només un segle més tard com a «imatge dialèctica», però també amb la candidesa específica i clarivident de la civilització americana del segle passat —Henry James ens l'ensenya— a l'hora de simplement restituir els complexos culturals més vertiginosos de la vella Europa, la imatge és en cert sentit el resum eloqüent dels temes que tra-



1. Elssler as the artist's dream, *lit. b/n*, Nova York 184-? (col. Sowell, Nova York).

vessaran aquest estudi. Editada a Nova York als anys quaranta per motius totalment ocasionals (com és freqüent a les litografies de dansa) —en aquest cas específic, la primera gira americana de la mítica Fanny Elssler (1842),¹ destinada com altres ballarines de la mateixa generació a difondre als Estats Units una mitologia superficial però de llarga vida de l'academicisme europeu— tènicament pobra i, per tant, consagrada amb tota probabilitat a un ús popular (és a dir, a completar el parament domèstic de la petita burgesia amb què s'anava forjant l'*american way of life* de les cròniques), arribada finalment a les col·leccions actuals amb pocs exemplars, la imatge que proposa és, en la seva simplicitat aparent, misteriosa i composta com un enigma.

A diferència de moltes il·lustracions coetànies, no representa cap escena coneguda del repertori de ballet produït al vell continent entre els anys vint i quaranta del segle XIX (l'època daurada del romanticisme pel que fa a la dansa). L'explicació és simple: per motius obvis de gestió i d'organització, les es-

1. Fanny (Francisca) Elssler (1810-1884), ballarina austríaca i una de les estrelles més representatives de la poètica del proromanticisme, celebrada per T. Gautier com a prototipus de la *soubrette* per la seva habilitat en els papers dramàtics, i com a exponent no superada d'aquest estil *tacqueté*, va brillar principalment en papers còmics com *Lisa* a *La fille mal gardée*, *Esmeralda*, *La chatte*, i es va especialitzar en danses típiques com la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*. Gautier la va definir també, per la proverbial sensualitat i pel caràcter marcadament *terre à terre* de les seves variacions, com a «ballarina pagana per excel·lència». Als anys quaranta, quan va ballar sobretot a Anglaterra, va interpretar amb èxit papers seriosos del calibre de *Giselle* o *La Sylphide*. La gira americana va durar de l'any 40 al 43.

trelles europees prou cèlebres per decidir tard o d'hora viatjar a ultramar (fins a final de segle, l'Elssler i poquíssimes més) no ho feien envoltades de l'impressionant aparell escènic i corèutic amb què s'investien habitualment les acadèmies franceses, russes i italianes perquè no faltés a les temporades anuals un nombre adequat de *Grands Ballets* o *Ballets à Grand Spectacle*; viatjaven més aviat soles, sense escenografia (encara que amb un limitat vestuari, ja llavors mític) i sense cos de ball; les seves *performances* americanes es limitaven gairebé sempre a una *suite* més o menys inconnexa de variacions cèlebres o de danses dramàtiques (en el cas de Fanny Elssler, gairebé invariablement la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*² que l'havia fet famosa), prou deslligades de qualsevol context narratiu i prou àgils de format per seduir més fàcilment les platees nord-americanes, el gust teatral de les quals, una mica circense, era més sensible a un «muntatge d'atraccions» que a les tres hores d'un *ballet d'action* complet. Destinades a ser exhibides als mateixos teatres en els quals arrasaven les naixents *Variety*, i sovint incloses sense escrúpols en un programa format per alguna *Varietat*, o *Vaudeville* o *Extravaganza* (denominacions variables d'un gènere únic i proteïforme que anava del circ Barnum a les *Follies* de David Belasco, les grans ballarines europees eren apreciades més per la perícia tècnica —sobretot pel que fa a la dansa *sur pointes*— que per la subtileza estilística. Envoltades d'una aura mítica, el mateix públic preparat per considerar-les veritablement uns *personatges* (Fanny Elssler abans que *Giselle*³ o *Trilby*,⁴ o *Natalie*⁵) era procliu, d'altra banda, a veure-hi l'encarnació genèrica i miraculosa d'un virtuosisme aeri i vaporós segons el qual els americans es van anar fent una idea seductora però sintèti-

2. *Le Diable Boiteux*, Ballet-pantomima en tres actes i deu escenes, llibret de H. Burat de Gurgy i A. Nourrit (a partir de la novella de G. Cazotte), coreografia de Mazilier, coreografia de J. Coralli, música de T. Gide, estrena a l'Opéra de París l'1 de juny de 1836.

3. Protagonista del ballet homònim, *Giselle, ou les Willis*, ballet-pantomima en dos actes, llibret de T. Gautier i H. de Saint Georges, coreografia de J. Coralli i J. Perrot, música d'A. Adam, estrena a l'Opéra de París al juny de 1840.

4. El nom donat convencionalment a la protagonista de *La Sylphide* (per ser un ballet lleugerament inspirat en el conte de C. Nodier *Trilby ou le lutin d'Argail* de 1826). *La Sylphide*, ballet-pantomima en dos actes, llibret d'A. Nourrit, coreografia de F. Taglioni, música de H. Schneitzhoeffter, estrena a l'Opéra de París el 12 de març de 1832.

5. Protagonista del ballet homònim *Natalie, ou la laitière suisse*, ballet en dos actes i tres escenes, coreografia de F. Taglioni, música d'A. Gyrowetz i M. Carafa, estrena a l'Opéra de París el 7 de novembre de 1832.

ca del romanticisme occidental, ignorant durant dècades què era un ballet complet o quina diferència hi havia, en dansa, entre intèrpret i personatge. Així, a l'hora de retratar Fanny Elssler, l'artista desconegut no podia tenir present cap ballet específic, sinó només un conjunt confús de *romantiqueries* en sentit estricte (un testimoni més literari o periodístic que ocular) i alguna cosa molt semblant a una *summa* temàtica de l'imaginari romàntic, rica, com tots els records d'aquesta mena, en anacronismes il·luminadors; o prou il·lustratius per justificar l'extensió d'aquest preàmbul.

Va ser tot renunciant a retratar l'Elssler en aquesta o aquella altra escena com l'artista d'una icona literal i telescòpica del ballet romàntic (el seu *somni* objectivat) va voler celebrar-ne el talent, celebrant al mateix temps, sense voler-ho, una llarga història d'aliances poètiques entre ballet i estètica figurativa.

Descrivim la imatge: un artista rep de genolls, al seu estudi atapeït d'obres acabades i d'esbossos, la visita d'una «dona del quadre», figura encarnada en una ballarina en tutú de campana que baixa fins a ell des de la tela on ha viscut fins ara envoltada per un paisatge pintat inconfusiblement romàntic (s'hi intueixen els declivis herbacis d'un parc, arbres escampats i un temple circular a la moda europea al fons). La ballarina —l'Elssler mateixa del títol, tot i que retratada amb trets més aviat estàndards— baixa del quadre recolzant només la punta del peu: la imatge de fet atrapa l'instant en què és a punt de tocar a terra i la transmutació de la seva naturalesa de l'estat de simple imatge al de dona de carn i ossos. A l'esquerra del quadre, cobrint-ne parcialment la tela (de fet encarnant-se amb el cos de la ballarina) hi pengen unes cortines que serien del tot incongruents amb el paisatge si no fos evident que *també* són una escenografia de ballet (i per ser precisos, un assaig d'aquells paisatges per a l'Acte Blanc romàntic que, en aquells anys i als escenaris europeus, passaven desimboltament d'un ballet a un altre), i que, baixant de la imatge, la protagonista defuig dos mons de ficció diferents: la figura fluctuant que, deixant de sublimar el sortilegi de la *illusion comique* i de la dansa, pren cos en aquesta terra; la figura pintada que, en prendre vida, suggereix a l'artista que l'espera tota la felicitat amorosa possible (l'artista l'espera de genolls, com un veritable príncep *petipiano* esperaria la seva Giselle). Per tancar el cercle d'aquesta il·lustració perfecta d'allò que Stoichita⁶ anomena «síndrome de Pigmalió» —és a dir, el protocol de la representació quan intervé per in-

6. Cf. STOICHITA: 2006 : 34. L'assaig de Stoichita analitza en detall les recurrències pictòriques de la iconografia relativa al mite de Pigmalió i a l'animació de l'inanimat, parant especial atenció al tractament romàntic del tema.

validar-la un curtcircuit de desig entre l'autor i l'obra— s'hi afegeixen altres elements: l'artista que n'és el protagonista observa, de fet, un quadre recolzat a la paret del qual és probablement l'executor (Elssler seria per tant la projecció d'un gest artístic inspirat així per convocar l'encarnació del material figurat i la seva *intercessió*); i a més, l'artista porta un vestit d'època: potser el d'un pintor renaixentista (un detall que, en la mentalitat de l'època, seria suficient per fer-ne un representant general de la casa dels Artistes), i potser el d'un príncep de ballet —malles i cosset amb mànigues bufades—, la qual cosa el ficaria directament a l'escena dansada que està observant, transformant tota la litografia en la representació ideal d'un ballet que no va existir mai.

Formulat en termes ansiosos i vagament histèrics, el tema de l'animació d'allò que és inanimat és el d'una conquesta eròtica de la realitat per part del simulacre, que en premedita la fascinació. Són motius que travessen amb força tota la història de la poètica del ballet.

Abans i tot que els ballets d'inspiració hoffmanniana (de *Coppélia*⁷ al *Trencanous*⁸) demostressin, amb el *topos* directe de l'autòmat, l'aspiració d'allò que és fals a ser més veritable que allò que és veritable, tota la civilització romàntica havia cultivat, en el caràcter *no natural* i *sobrenatural* de la tècnica clàssica madura, fonamentada en el treball de puntes, l'aspiració atàvica de la veritat a semblar un artefacte, tot edificant el mite de la ballarina com a dona de carn i ossos transfigurada així per les *figures* de la dansa fins a assolir, per una mena de *Gràcia* (que és el sentit de la gràcia mateixa com a virtut literària de la ballarina), l'estatut de pur artefacte.

Caldrà parar atenció en aquesta manipulació constant i mítica del referent en el context de la reciprocitat entre ficció i realitat cada vegada que es busquin, als repertoris iconogràfics del segle XIX, les traces «documentals» d'una pràctica real. Perquè el vincle de realitat entre la història de les pràctiques de dansa i el seu testimoni figuratiu no és menys constant ni fidedigne en aquesta època que les cròniques sobre ballet i les novel·les de Théophile Gautier^{9*} com a periodista, o els relats gòtics de Charles Nodier com a fic-

7. *Coppélia, ou la fille aux yeux d'émail*, ballet en dos actes i tres escenes, llibret de C. Nuittier (a partir de E.T.A. Hoffmann), coreografia d'A. Saint-Léon, música de L. Delibes, estrena el 25 de maig de 1870.

8. *Casse-Noisette*, ballet en dos actes i tres escenes, coreografia d'A. Ivanov, música de P. I. Txaikovski, estrena al teatre Marinski de Sant Petersburg el 24 de desembre de 1892.

9. T. Gautier (1811-1872), poeta, narrador, dramaturg, llibretista, assagista, periodista, probablement va ser el polígraf més fecund de França de la seva època, i

ció.¹⁰ A cadascun d'aquests àmbits, la imatge d'una dansa *que es pot somniar* però amb prou feines es pot predir, substitueix insensiblement qualsevol intent de representació natural del fet pròpiament dansat. Però per motius obvis, en suport dels quals es pot invocar tota la mitoanàlisi del segle següent (de Durand a Bachelard i a Didi-Huberman), no és erroni sostenir que la prò-

segurament l'escriptor més significatiu, amb C. Nodier (vegeu la nota 10), pel que fa a l'elaboració literària d'un paradigma de la dansa romàntica. Actiu principalment com a periodista (a *Le Moniteur Universel*, a *Le Journal Officiel* i a *La Gazette de Paris*), són seves les recensions més detallades de la major part dels ballets citats en el decurs d'aquest estudi. Bona part dels escrits ocasionals sobre la dansa van confluïr al seu torn en una *Histoire de l'art dramatique en France* (1838), a cura del mateix autor en col·laboració amb G. De Nerval. Va desenvolupar un rol cabdal en el complex itinerari inventiu que va portar a la creació de *Giselle* (1844), i en tota la seva producció narrativa (ho recorden sobretot les novel·les *Ines de la Sierra* i *Jettatura*) es nota poderosament la proximitat poètica i pràctica amb el mitjà del ballet francès i internacional coetani.

* L'edició consultada de totes les referències de Gautier és la de 1995, amb el títol *Écrits sur la danse*, que és un recull d'articles publicats per primer cop en diversos anys de mitjan segle XIX. Sempre que ha estat possible, es menciona l'any de la primera edició de cada article i es manté la referència a les pàgines de l'edició consultada.

10. C. Nodier (1780-1844), narrador i assagista, figura entre els testimonis més actius del trànsit violent de la Il·lustració (en l'ambient del qual es va formar) al proto-romanticisme francès (va formar part del cercle de l'Arsenal amb V. Hugo i Dumas fill). Element actiu de la Revolució, es va convertir després, per mitjà de l'estudi de la tradició folklòrica europea i d'un interès precoç pels aspectes més morbosos de la tradició gòtica (probablement generat indirectament per l'experiència traumàtica del Terror), en un protector implacable de les poètiques noves. Tot i que els seus contactes amb el teatre es limiten a la redacció d'alguns escrits sobre el teatre de marionetes, en tota la seva producció narrativa es nota una *sensiblérie* (i a cops una ambivalència) destinada a confluir amb força amb les poètiques del primer ballet romàntic (*La Sylphide* de l'any 32 s'inspirava de fet en un conte seu del 22, *Trilby ou le lutin d'Argail*). Altres textos narratius dignes de ser esmentats per les evidents resonàncies de ballet són *Les démons de la nuit* de l'any 21 i la novel·la *La Fée aux miettes* del 32. Són testimonis posteriors del seu interès pels aspectes més onírics de la poètica romàntica una producció assagística no àmplia però sí de gruix conceptual que inclou estudis com *Du fantastique en Littérature* (aparegut a la *Revue de Paris* el 1830) i *De quelques phénomènes du sommeil* (editat a la mateixa revista el 31). Tots els textos citats, tret de *La Fée aux miettes*, estan inclosos a l'edició en castellà de *Los demonios de la noche* (vegeu bibliografia).

pia història del ballet romàntic va ser, almenys fins al postromanticisme (quan la fotografia va alçar despietadament el vel de damunt de l'obesitat real d'aquelles ballarines que, a la literatura secundària, encara eren celebrades com a sílfides), la història d'un trencament constant entre projecte poètic i pràctica escènica, i tot i així l'única veritat apreciable sobre el romanticisme, que fins i tot havia fet d'aquella distància la seva raó de ser. Documents de l'imaginari, per tant, o transfiguracions d'una realitat, la de la dansa *sur pointes*, a la qual, en el fons, durant gairebé un segle, només van demanar que fos exquisidament fictícia amb l'únic propòsit de somiar-la exquisidament real. Documents d'un imaginari, per tant, però també mentides simptomàtiques, perquè per la mena de relació que mantenien amb els seus referents, i que no eren en cap cas lineals, la seva «versió dels fets» acabava oferint, a banda d'una impagable collita d'informacions subreptícies sobre la pràctica real, un veritable tresor de pressentiments o de profecies poètiques sobre la història del gènere.

1.2. Simulacres

Aquesta imatge, *Elssler as the Artist's Dream*, no n'és cap excepció. Al ballet romàntic de les dècades anteriors a la gira transoceànica de l'Elssler, el motiu de l'animació de l'inanimat i de la vivificació del simulacre ja s'havia anat definint amb lletres clares. Al llibret de *Robert le Diable*,¹¹ la descripció del ballet del II Acte (la sinopsi de tots els *ballet blanc* posteriors), el mateix intermedi dansat que havia consagrat Maria Taglioni com a ballarina símbol de la seva època, ja descrivia, amb certa ambigüitat, la terrorífica sortida dels espectres de les monges dels seus sarcòfags, sense deixar-hi entendre amb exactitud si les monges en qüestió apareixien com a cadàvers alliberats del seu sudari, com a simples espectres, o com a monuments fúnebres animats miraculosament. Ja llavors era de fet una confusió poèticament estratègica entre l'estatut del simulacre plàstic o figuratiu i el del fantasma, el protocol d'una contradicció que tornava a ser coherent només en l'estatut superior de

11. *Robert le Diable, grand opéra* en 5 actes, música de G. Meyerbeer, llibret d'E. Scribe, coreografia de F. Taglioni, estrena a l'Opéra de París el 21 de novembre de 1831. Basada en una llegenda medieval, l'obra va tenir sobretot el mèrit, amb el cèlebre *divertissement* ballat del II Acte (la bacanal de les monges mortes entre les ruïnes d'un antic monestir), d'oferir un prestigiós debut parisenc a Maria Taglioni, que hi interpretava el paper de l'abadessa.



2. J. Templeton (or. Chalon), Maria Taglioni in *La Sylphide*, lit. col., París 1832 (*Musée de L'Opéra de Paris*).

la figura en tant que model general de la poètica romàntica, en la qual la dansa occidental tornava a objectivar-se en un desig atàvic del cos d'abandonar la seva literalitat per *representar-se* i *representar-se* en la seva, o en les seves allegories possibles.

Ja en aquest nivell, era evident que la dona en tutú del ballet clàssic deixava de ser la simple protagonista de carn i ossos d'un esdeveniment espectacular per arribar a la condició única i metamòrfica, capaç de viatjar amb la mateixa enganyosa autenticitat de l'escena a la literatura, a la figuració *tout court* —cos i ídol en sentit propi, *eïdolon*, il·lusió, reflex. Doble i simulacre.

Aquesta ambivalència es va tornar a proposar, abans dels anys quaranta, amb una regularitat sorprenent. Al I Acte de *La Sylphide* (1832) la protagonista obria el *pas à deux* apareixent al marc de la finestra de James (fig. 2), i a punt de baixar-ne per ballar, com a la tela d'un quadre. El moment va ser immortalitzat i reproduït continuament com a ansiós serial, perquè confirmava un cop més que, nimfa, sílfide, fantasma o al·lucinació, la protagonista-tipus de qualsevol *ballet blanc* no deixava de ser, en contra dels fets, la versió canviant d'un «somni d'artista».

Una situació que es tornava a repetir, subliminalment, a l'apoteosi gòtica de *Giselle* (1841), un ballet que en aparença, com ja ho feia *La Sylphide*, no implicava cap referència directa a les arts figuratives. Nogensmenys, a la memorable seqüència del II Acte en la qual Giselle rediviva apareix sobre la seva tomba, encara embolicada amb el sudari, i descobrint-se màgicament, en un descens controlat per la voluntat màgica de Myrtha, és encara possible deixar entreveure per mitjà del ball, en la dona amb els peus coberts damunt la làpida de la tomba (placa sepulcral), alguna cosa així com la involuntària reproducció d'un estàtua de dona a punt de ser inaugurada (no Giselle, sinó el seu monument fúnebre misteriosament animat); i en el moviment vagament mecànic de Giselle cap al centre, l'estil dels moviments dels autòmats femenins que, en ben poc temps, ompliran els llibrets romàntics (de *Copélia* al *Trepanous*). Així, al mateix ballet que constitueix l'expressió més completa

de la poètica a què pertany, la protagonista travessa en només un minut tots els estadis del *simulacre*, de cadàver a estàtua, a autòmat, a espectre, a la dona rediviva només provisionalment que ballarà amb Albrecht el *Grand pas à deux* de l'Acte.

Per això no és sorprenent que el repertori dels anys quaranta, en bona part perdut, anés practicant amb formes cada cop més arbitràries, però també més il·lustratives, el mateix complex cultural, que oscil·lava amb desimbol·tura de les manifestacions nímfiques (*La fille du Danube*,¹² *La filleule des fées*,¹³ *Eoline*¹⁴), a les metamòrfiques (*La chatte métamorphosée en femme*,¹⁵ *Le papillon*¹⁶), a les fantasmals (*L'ombre*,¹⁷ *La Peri*¹⁸) i a les més directament *simulacrals* (*La fille de marbre*).¹⁹ Quan ja l'obsessió pel simulacre va haver abandonat, cap a final del segle XIX, el temari del ballet europeu, la fascina-

12. Ballet pantomima en dos actes i quatre escenes, llibret d'A. Desmares, coreografia de F. Taglioni, música d'A. Adam, estrenada a l'Opéra de París el 21 de setembre de 1836.

13. Ballet pantomima en tres actes i set escenes, llibret de V. de Saint-Georges, coreografia de J. Pierrot, música d'A. Adami A. de Saint-Julien, estrena a l'Opéra de París el 8 d'octubre de 1849.

14. *Eoline, ou la Driade*, gran ballet fantàstic en quatre actes i cinc escenes, coreografia de J. Pierrot, música de C. Pugni, estrena al teatre Bolxoi de Sant Petersburg el 16 de novembre de 1858.

15. Ballet en tres actes i set escenes, llibret de M. Duveyrier, coreografia de J. Coralli, música de H. Montfort, estrena a l'Opéra de París el 16 d'octubre de 1837.

16. Ballet en dos actes, coreografia de M. Taglioni, música de J. Offenbach, estrena a l'Opéra de París el 26 de novembre de 1860.

17. Ballet pantomima en dos actes, llibret i coreografia de F. Taglioni, música de C. Pugni, estrena al teatre Bolxoi de Sant Petersburg el 4 de desembre de 1839.

18. Ballet fantàstic en dos actes, llibret de T. Gautier, coreografia de J. Coralli, música d'A. Burgmuller, estrena a l'Opéra de París el 17 de juliol de 1843.

19. Ballet pantomima en dos actes i tres escenes, coreografia d'A. Saint-Léon, música de C. Pugni, estrena a l'Opéra de París el 20 d'octubre de 1847. Precisament en relació amb *La fille de marbre* que tractava de forma directa el tema tractat fins aquí, Gautier va escriure el 47: «Cela dit, un truc tournant sur lui-même avec la rapidité de l'éclair substitue à la femme de marbre une femme de chair, qui bondit aussitôt, et en deux ou trois élans traverse le théâtre. C'est Cerrito, toute joyeuse d'avoir ses petits pieds dégagés du socle...» (Dit això, una cosa girant sobre si mateixa amb la rapidesa del llampec substitueix la dona de marbre per una dona de carn, que salta immediatament i en dos o tres impulsos travessa el teatre. És la Cerrito, tota feliç de tenir els seus peuetts alliberats del pedestal...). (GAUTIER : 1995, primera ed. 1847 : 205).

ció que els americans li deuriem tenir, i de la qual *The Artist's Dream* és un testimoni entre d'altres, era encara plenament vigent.²⁰

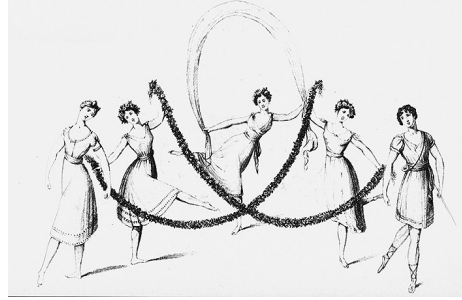
Si aquesta supremacia de la imatge per damunt de la carn, que va concedir, en la història dels documents, una innegable supremacia a l'imaginari per damunt de la matèria, explica per una banda l'aliança durant dècades, i mai tan estesa com en el romanticisme, entre dansa teatral i arts gràfiques, la seva naturalesa ambigua explica, per una altra banda, per quin motiu les segones no es van limitar en cap cas a *documentar* lúcidament la substància concreta de la primera, sinó que la van deformar per aquell mateix miracle de la percepció que, a les platees de l'època, empenyia a idealitzar sistemàticament la prestació d'una dansa la pràctica de la qual encara era tècnicament immadura. De nou la idealització s'hi palesava en dos fronts: el públic de l'època exigia a la indústria de les arts gràfiques no el retrat fidel d'allò que havia literalment vist en escena, sinó una cristallització de tot el que havia *desitjat* veure-hi; i amb relació a aquest alliberament del diseg, el fet real se situava, més que com a pretext, com a l'ocasió material d'una transfiguració, imprescindible en la mesura que només si era concreta podia ser l'objecte d'un *réfoulement* tan sistemàtic. Més encara, la història del ballet romàntic va saber, ocasionalment, renunciar-hi: per a molts dels usuaris coetanis (que freqüentaven poc o gens els teatres de l'aristocràcia), com també per a l'exegesi del segle xx, aquell ballet va ser *només* un conjunt de litografies. La imatge havia allunyat definitivament els fets.

1.3. «Pàl·lides filles de Grècia»

Un últim aspecte que, a tall d'introducció, val la pena subratllar, i que se suma puntualment a l'enigma de la litografia examinada, és el paper assignat al neoclassicisme en aquesta dialèctica de la imatge que ha aparegut fins ara tan exquisidament, tan exclusivament «romàntica». Tornem al nostre estudi d'artista: després d'observar que l'artista en qüestió s'assembla més a un prín-

20. Pionera d'una primeríssima dansa moderna que, des dels Estats Units, havia de conquerir Europa ideològicament, Ruth St. Denis va posar el tema al nucli del solo que la va fer famosa: *Radha (la dansa dels cinc sentits)* tornava a ser el retrat dansat d'una estàtua de deessa (aproximadament hindú, aquest cop) que, desvetllada per les oracions dels seus sacerdots, baixa de l'altar per convertir-se provisionalment en una dona durant la dansa. El romanticisme, en un cert sentit, no havia decaigut mai.

cep de faula que a un pintor modern, és evident que l'autor de la imatge volia remarcar-ne la professió envoltant-lo de les eines de la seva feina. Així, a l'estança envaïda per la ballarina feta dona i pels rams de flors que sembla fins i tot que creixin des de l'interior del quadre, no hi falten altres teles (en blanc o començades), una paleta, un escarpel (que, penjat de la paret, més aviat sembla un punyal —però no cal que ens en sorprenguem!) i, per testimoniar la versatilitat d'aquest mestre escrupolós, escultures variades. Ara bé, les escultures en qüestió són nus clàssics. Estranyes, per no dir anacròniques en aquest escenari melindrós, en el fons no són pas més incongruents que el temple circular al fons del paisatge pintat, ni més anacròniques que allò que apareix, a les taules litografiades dels tractats tècnics de l'època (Blasis²¹ i Théleur²² per començar), (fig. 3) l'obstinada tendència a il·lustrar els passos de la dansa protoromàntica amb figurins d'estil neoclàssic que ceneixen clarament la mirada a l'estil de l'estatuària grecoromana, i que semblen contradir amb força una estètica cada cop més dominada pel caràcter *bouffant* de les pompes de ballet.



3. TAV. III, (*Théleur* 1832: 42), lit. b/n.

Recordem que, tant a la dansa com en altres àmbits d'expressió, el roman-

21. Ballarí, coreògraf, pedagog i teòric, el napolità Carlo Blasis, format a París amb Jean Dauberval, va debutar a l'Opéra de París el 1817. A la dècada següent va ballar a Milà (va participar, entre d'altres, a les obres mestres de S. Viganò), Roma, Livorno i Florència (on va fer parella amb Amalia Brugnoli). La seva activitat de coreògraf es va centrar sobretot a Londres i Venècia. Relativament mediocre com a autor de ballets i *divertissements*, Blasis va ser sobretot un teòric i pedagog no superat. El seu primer tractat, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* va ser publicat a Milà el 1820. L'últim i definitiu, *The code of Terpsichore* va veure la llum a Londres el 1830. Pertanyen també a la seva producció diversos escrits ocasionals sobre la pantomima, la música i la relació entre dansa i arts figuratives.

22. E. A. Théleur, nascut Taylor (1817-1844), coreògraf i pedagog. El seu tractat il·lustrat en forma epistolar (seguint l'estil inaugurat per Noverre), *Letters on dancing, reducing this elegant and healthful exercise to scientific principles* (1832) és considerat tradicionalment com el més representatiu de l'estil romàntic incipient. El tractat en qüestió incloïa també un resum d'història del ballet i una àmplia secció dedicada als balls socials. Théleur va ser també l'inventor d'un primer sistema vuitcentista d'anotació del moviment.

ticisme no va ser simplement un moviment espontani de refús ideològic dels valors racionals promoguts per la il·lustració, o de refús estilístic de les línies depurades promogudes pel neoclassicisme, sinó més aviat una sàvia perversió de tots dos. Si la literatura protogòtica de Charles Nodier (un exemple clamorós d'un fill de la il·lustració convertit amb ardor salvatge a les noves poètiques del romanticisme) s'explica només per la deriva de l'esperit republicà cap a la violència del terror, és igualment creïble que, passats els temps heroics i estrictament neoclàssics del ballet d'acció proposat per Jean-Georges Noverre,²³ l'estètica del romanticisme que naixia necessités, més que repudiar el classicisme, rellegir-lo sota una llum espectral. Des de la fi del segle XVIII les excavacions de Pompeia van permetre a un *enverinament* progressiu del record, tot inaugurant, amb el signe d'una blancor fantasmal, aquell curt-circuit sorprenent entre calcs de la catàstrofe, estatuària antiga i espectres moderns que a la llarga s'hauria de focalitzar en l'espectralitat cànida i torbadora del *ballet blanc* d'estricta inspiració romàntica.²⁴ Un malentès poètic encoratjat també per la constatació que la immensa majoria de testimonis clàssics inherents a la dansa pertanyia als baixos relleus dels sarcòfags antics; que, en definitiva, a la blancor tranquil·litzadora de les làpides s'hi arrelava una obscura relació entre gràcia i *cadaveritat*, entre dansa i mort, i que una reformulació general de l'art del ballet no podia prescindir d'un cert anhel per fer reviure allò que no era només «antic», sinó, de fet, mort, i la presència

23. J. G. Noverre, coreògraf, pedagog i teòric, inventor del concepte de «Ballet d'Action» i reformador radical de l'art de la dansa al principi de l'era romàntica. Després d'un debut fulgurant el 1742, va treballar a París, Berlín, Estrasburg i Lió fins al 1752. Va col·laborar amb David Garrick a Londres. El seu primer ballet, *Les fêtes chinoises*, és de 1754. Les seves *Lettres sur la danse et les ballets* es van imprimir el 1860 i van ser objecte de diverses correccions i reedicions durant les dècades següents, convertint-se de fet en el text teòric més significatiu de la seva època. Cridat per la reina Maria Antonieta el 1775, va passar els últims anys de la vida a París, on es va dedicar gairebé exclusivament a perfeccionar l'obra teòrica i a redactar un pioner *Dictionnaire de la Danse*. Va morir el 1810.

24. Emblemàtic d'aquesta percepció «tergiversada» dels llegats antics és el parió, segons Gautier (que hi recorre amb obsessió), entre el caràcter «cristià» de l'estil de M. Taglioni i el presumptament «pagà» de l'estil de l'Elssler (cf. Gautier 1995: 78). Va ser, d'altra banda, pensant en la segona que, al poemeta *Ines de las Sierras* de l'any 34, Gautier va escriure: «Elle danse, morne bacchante / la cachucha sur un viel air, / d'une grace si provocante / qu'on la suivrait même à l'enfer...» (Dansa, bacant apagada / la cachucha en una vella melodia / amb una gràcia tan provocadora / que la seguiries fins i tot a l'infern...) (GAUTIER 1838 : 78).

del qual a l'imaginari sociocultural era, a més, prou forta per justificar que París mateix fos celebrada pels balletòmans com a «cette Athènes moderne, ce centre 'des beaux arts et des belles manières'». («Aquesta Atenes moderna, aquest centre 'de les belles arts i les bones maneres'»). (GAUTIER, 1838 : 203). Encara en plena efervescència romàntica, era freqüent topar, com a la litografia dels anys quaranta, amb casos de cohabitació miraculosa entre figures romàntiques i referents clàssics.²⁵ No hi ha un comentari més eloqüent sobre aquest estatut de les idees que l'exclamació de C. Nodier referida a l'aparició d'un cor de noies en un dels molts malsons de la protagonista de *Les démons de la nuit*: «No t'ha d'espantar que apareguin més pàl·lides que altres filles de Grècia. Amb prou feines pertanyen a la terra, i sembla que s'hagin despertat ara mateix d'una vida anterior.» (NODIER, 2003 : 26)

I allà on, per exemple, el paisatgisme romàntic havia trigat a imposar el seu gust, encara eren d'estrictíssima observança neoclàssica els escenaris que albergaven les vicissituds més gòtiques. N'és un exemple (fig. 4) el decorat d'A. de Boschi (1846) pintat en un context napolità probablement per a l'enèsima edició italiana de *Roberto il Diabolo*, en la qual el claustre que fa de fons a la dansa de les monges mortes, il·luminat per una lluna pàl·lida i banyat



4. E. De Boschi, Scena di balletto, lit. col., Nàpols, 1856 (Archivio del Teatro San Carlo, Nàpols).

25. Aquesta declinació sistemàtica d'un paradigma ja romàntic sobre objectes encara clàssics és gairebé una constant en T. Gautier, a l'obra assagística i periodística del qual els cànons de bellesa aplicats a aquesta o aquella altra intèrpret vénen motivats puntualment per exemples antics i per un ús pertorbador: «Si Mlle Elssler ressemble à autre chose qu'à elle-même, c'est assurément au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgyné antique, cette ravissante chimère de l'art grec» («Réflexions sur Fanny Elssler», a GAUTIER, 1838 : 56); «Si tu savais avec quel chaste embarras Carlotta se débarrasse de son long volie blanc; comme sa pose, alors qu'elle est agenouillée sous les plis transparents, rappelle la Vénus antique souriante dans sa conque de nacre». (ibid., 141). («Si la senyoreta Elssler s'assembla a alguna altra cosa tret d'ella mateixa, segurament és al fill d'Hermes i Afrodita, a l'andrògin antic, aquella encantadora quimera de l'art grec». «Si sabessis amb quina mena de vergonya casta la Carlotta es desempallega del llarg vel blanc; com el seu posat, quan és agenollada sota els plec transparents, recorda la Venus antiga somrient dins la petxina de nacre»).

oportunament en una solució blavosa (que a l'escenografia de l'època servia per fer ressaltar la blancor dels tutús de campana) és definitivament la reproducció *nocturna* d'una necròpoli clàssica.

Aquest record tergiversat del classicisme tampoc no serà estrany al nostre breu itinerari analític en el qual, en més d'una ocasió, la imatge de la ballarina, en contra de qualsevol historicisme i censura, reapareix en la seva veritat poètica de nimfa i sílfide mitològica; i en el qual, també, es trobaran analogies sorprenents entre la manera romàntica de celebrar el repertori dels passos i les figures que componen el vocabulari, i la mena de gust gràfic que, a cavall dels dos segles, reeditava l'antic ús de les decoracions «*grotesques i arabesques*» conferint-los una inquietud totalment moderna.

Baixant amb gràcia fora del quadre que l'ha vista néixer, l'Elssler dels artistes és, en un cert sentit, *tant l'estàtua que va ser com el fantasma que serà*.

Si s'analitza, per tant, la iconografia de la ballarina romàntica al segle dels retrats i dels records litogràfics, que és el que es proposa aquest estudi, d'alguna manera estarem recurrent-ne la *fenomenologia* en sentit estricte: és a dir, assignarem un protocol d'*aparició* a allò que va tenir per acció essencial, per vocació bàsica, abans i després de qualsevol dansa, precisament i principalment aparèixer.

2. Mercats de l'imaginari

2.1. Una primera indústria de la imatge

La litografia va ser inventada a final del segle XVIII per l'estampador d'origen bavarès Alois Senefelder, que declarava també haver-ne descobert casualment el secret, i que fixava oficialment el naixement de la nova tècnica al 1796 (quan va utilitzar per primera vegada com a suport d'impressió una pedra de les coves de Solenhofen, a prop de Munic), tot i que la història de les tècniques gràfiques atesti l'existència d'estudis i de proves anteriors. Al voltant de 1806 el mateix Senefelder va començar a practicar la reproducció seriada de litografies comercials. Va ser un èxit comercial sense parió, si es considera que ja al 1818 hi havia a París cinc tallers de litografia en actiu, i el al 1831 ja n'eren 59. Una difusió molt comprensible si considerem l'extrema simplicitat de la tècnica: una mena particular de pedra calcària, oportunament polida amb pedra tosca o sorra i després dibuixada amb un llapis gras o amb una tinta particularment oliosa, té la peculiaritat de mantenir a les

parts no dibuixades (anomenades «contragrafismes») una fina capa d'aigua, que el signe gras (anomenat «grafisme») tendeix a expulsar. Passant la tinta per la pedra, aquesta es veu a la inversa expulsada per les parts humides i retinguda per les grasses. El full (passat pel tòrcol) paper (premsat) només rep, per tant, la tinta dipositada a les parts dibuixades. Un cop feta la reacció entre àcid nítric (el «preparat» que s'escampava sobre el dibuix acabat) i carbonat de calci, la impressió pot fer-se de manera ràpida i seriada, sense danys ni deterioraments de la matriu (a diferència del que passa amb totes les tècniques de gravat, aiguafortis o punta seca). Batejada pel seu inventor com a «impressió química sobre pedra», i perfeccionada posteriorment per ell mateix amb l'anomenat «mètode autogràfic» que evitava l'obligació de dibuixar del revés (una altra facilitat respecte de les tècniques de gravat) i amb la variant del color, la litografia va ser, sens dubte, la primera tècnica gràfica que va emprendre amb facilitat les prerrogatives funcionals de la tecnologia naixent i que es va aplicar amb facilitat als modes industrials de producció (el 1840 es van inventar les primeres impremtes planocilíndriques). La cronologia del seu èxit va coincidir precisament amb les avinences d'aquell desconcert en els modes de producció que va subvertir les disposicions socials a la primera meitat del segle XIX, ratificant el poder de la burgesia ascendent i sumant, al prestigi econòmic de la producció en sèrie pel que fa als béns de consum, el prestigi estètic inaudit de la re-producció en sèrie pel que fa al consum artístic (inaugurant, en definitiva, aquella «era de la reproductibilitat» que, segons Benjamin, va ser el principal punt de gir estètic de l'Occident contemporani). Es consignava així, a la mitjana i alta burgesia, un instrument importantíssim de consum i d'encàrrecs a bon preu dels fenòmens figuratius: la nova tècnica s'aplicava impassiblement tant a la publicitat comercial com a la comercialització (i banalització) massiva d'aquelles obres mestres pictòriques que, fins llavors, havien estat restringides a l'aristocràcia. I si és veritat que el ballet «real» constituïa un luxe només accessible encara a uns pocs membres de l'alta burgesia i a tota la casta d'una aristocràcia cada cop menys significativa políticament, també és veritat que el fenomen del romanticisme (i per consegüent la poètica del ballet que se'n divulgava) era l'expressió d'una *Weltanschauung* generalment burgesa, les recaigudes de la qual en l'imaginari ètic i poètic, en termes de *sensiblerie*, sentimentalisme i intimisme, implicaven l'espectre sencer de la burgesia europea, sense grans diferències de classe. «Litomania», en definitiva, paral·lela cronològicament als excessos d'aquella «balletmania» que va ser un aspecte de l'era romàntica, la «idolatria» de la qual era però, sens dubte, més democràtica perquè permetia als menys afortunats, a tots els qui en definitiva només tenien un coneixement

secundari i «mític» del ballet, col·leccionar els retrats somiadors de les estrelles de moda amb la mateixa obsessió amb què els grans emprenedors i els últims grans ducs mantenien relacions més o menys venals amb les ballarines que es trobaven després de l'espectacle del *Foyer de la Danse* a l'Opéra (un fanatisme simple, si es vol, com el que a la postmodernitat ha regit les col·leccions de cromos de futbol).

Aliada fidel de la dansa i de les seves modes poètiques (com en altres camps de la moda en general i dels seus «figurins»), i precursora per excel·lència de la fotografia, que n'heretaria les funcions socials i estètiques a final de segle, la litografia va ser, en definitiva, un vehicle transversal insubstituïble del record (en forma de *souvenir* de dansa) i del desig (en forma de projecció), però també l'escenari d'una distribució infatigable de fantasmes a bon preu que acabaria influenciant els cursos i recursos de les poètiques amb la mateixa força que en rebia la influència; per establir, en definitiva, una autèntica supremacia de la imatge per damunt de la dansa mateixa, el dictat de la qual va ser des del primer moment rivalitzar en lleugeresa i vaporositat amb la insuportable lleugeresa de la dansa pintada, dibuixada, litografiada. Un vehicle, parafrasejant una expressió agradable a l'Escola de Frankfurt, d'una reconversió sistemàtica de la il·lustració en mite.

2.2. Encàrrecs i estils

Es deu precisament a l'àmplia difusió i transversalitat d'aquella «tecnologia de l'imaginari» que va ser la nova moda gràfica entre els anys deu i els anys seixanta del segle XIX, entre altres coses, l'enorme varietat d'encàrrecs, estils, expressions tècniques i tractaments iconogràfics en el propi context de la litografia de ballet.

Les litografies que examinem anaven destinades invariablement a un ús privat (cap no es va exposar als *salons* parisencs ni a les acadèmies d'Europa —no oblidem que la casta acadèmica va cultivar un menyspreu regular per qualsevol forma d'industrialització de la imatge). Quan no es tractava d'obres «originals» (és a dir, de retrats escènics de ballarines concebuts d'entrada en format litogràfic), eren la versió litogràfica, en color o en blanc i negre, d'obres pictòriques del mateix tema. A més, algunes van convertir-se, gràcies a l'insospitable poder divulgador de la litografia, en autèntiques «icones» del ballet (un cop més, l'amplitud de la popularització era proporcional a l'èxit de la ballarina en qüestió: reimpresses fins a l'extenuació, imatges com la litografia de G. Bouvier de Carlotta Grisi al II Acte de *Giselle* (figures 5 i 6), o

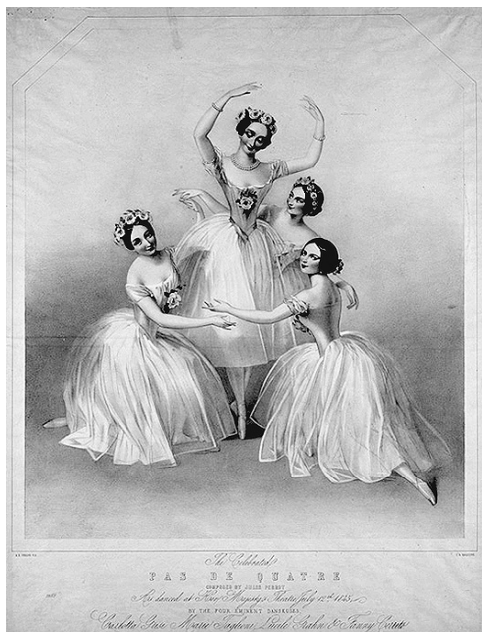
5. J. Brandard, Carlotta Grisi dans *Giselle* Act II, lit. col., París 1841 (*Musée de l'Opéra de París*).
6. J. Chalon (da J. Brandard), Carlotta Grisi dans *Giselle* Act II, lit. col., París 1843 (col. Sowell, Nova York).
7. J. Chalon, Maria Taglioni dans *La Sylphide*, lit. col., París 1833 (*Musée de l'Opéra de París*).

les del mateix J. Brandard²⁶ de Maria Taglioni fent de sílfide al I Acte del ballet homònim (fig. 7), van ser, a jutjar per la seva incidència ens els fons arxivístics i museístics actuals, veritables *atouts* editorials).

Encara és més interessant constatar com, en l'àmbit del consum artístic, la litografia va constituir el primer exemple clamorós d'una desproporció sistemàtica entre consum primari i encàrrec. Exceptuant els casos relativament rars en què la ballarina o el seu protector pagaven explícitament un artista per aconseguir-ho (i en aquest cas l'execució era, d'entrada, pictòrica), en general la

26. J. Bouvier, J. Brandand, H. Chalán i H. De Paulle (autor, aquest últim, del cèlebre oli que retrata la Taglioni a l'inici de *La Sylphide*, i que no hem inclòs en aquesta ressenya) van ser alguns dels artistes més actius en el camp de la litografia, i, de fet, autèntics especialistes del sector que ens interessa. (Cf. TWYMAN, 1972 i TWYMAN, 2001.) Va ser paral·lelament abundant la producció escultòrica: es tractava en general d'estatuetes commemoratives d'una o altra funció, que també van obtenir un cert prestigi en l'àmbit comercial de la balletomia, i els exponents més significatius dels quals eren fonadors del calibre de J. A. Barre (autor entre altres de la versió escultòrica de la litografia de la fig. 7) i P. Maréchal.





8. T. H. Maguire (dib. or. A. E. Chalon), *Pas de quatre*, lit. col., Londres 1845 (col. Sowell, Nova York).

¶ La llegenda diu: «The celebrated *Pas de quatre*, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi Maria Taglioni Lucile Grahn and Fanny Cerrito». L. Grahn (1819-1907) va ser sens dubte la més gran ballarina danesa del segle XIX. Alumna d'A. Bournonville, va ballar en les creacions més importants d'aquest i va brillar especialment en la seva versió de *La Sylphide* (Copenhagen 1836) i a *Le Diable Amoureux* de Mazilier (1847). La napolitana F. Cerrito (1817-1909), es va formar al S. Carlo de Nàpols i va anar perfeccionant-se successivament amb Pierrot i Saint Léon (amb qui es va casar), entre el 1847 i el 1851 va ser l'estrella absoluta del Her Majesty's

Theatre de Londres. Durant els anys següents va conquerir l'Opéra de París, encetant-hi una rivalitat que duraria decennis amb Mara Taglioni. Es va donar a conèixer sobretot per les seves dots com a mim en els rols de mig caràcter i va ser especialment cèlebre en els rols d'*Alma ou la fille du feu* (1842), i *Eoline* (1843).

lliure iniciativa dels editors o dels teatres garantia, com a complement de les temporades de ballet, un subministrament regular d'imatges que n'anticipessin, celebressin o commemorassin els preparatius, ja fos a títol simplement publicitari o per obsequiar la clientela il·lustre, o, també, per entrar al mercat un producte artístic fàcilment accessible i que optimitzés els beneficis econòmics de l'espectacle, tal vegada en favor de l'artista mateixa (en qualsevol cas la comercialització d'aquestes imatges tenia el mateix marge de benefici econòmic, per a la ballarina, que qualsevol *soirée d'honneur* o *bénéfices* —una circumstància en la qual la caixa es lliurava íntegrament a la intèrpret).

Les llegendes gairebé invariables afegides al marge de les estampes han estat un instrument impagable a l'hora de situar l'estampa en el temps, de conèixer-ne el referent escènic i de reconstruir el perfil ocasional, de comprendre per tant si es tractava d'una edició especial lligada a actes únics —és el cas del retrat col·lectiu executat el 1845 a Londres per *Pas de quatre* (fig. 8)²⁷

27. Ballet *divertissement* en un acte, coreografia de J. Perrot, música de C. Pugni. Estrenat al Her Majesty's Theatre de Londres el 18 de setembre de 1845. La lle-

o, com gairebé sempre, d'un tiratge entre tants en el marc d'una sèrie homogènia.

No és sorprenent que la immensa majoria de les litografies conservades pertanyessin de fet a una «sèrie», és a dir, a un cicle d'estampes executades a l'època i que obsequiaven un intent catalogador respectant un determinat protocol estilístic en el color i el disseny, sovint seguint de prop la successió dels preparatius però en algun cas desvinculant-se'n, segons si l'edició era un encàrrec d'un teatre o la lliure iniciativa comercial d'un estampador. Que, en conjunt, el *target* de les litografies de dansa fos en certa mesura, i des del primer moment (una altra novetat estètica) del tipus col·leccionista. Entre les sèries històriques cal recordar en l'àmbit francès la sèrie *Théâtre illustré* (de l'editor Maret), la *Galérie Dramatique* del Théâtre de la Nation, l'*Album de Théâtre* de l'editor Dupuy, encara que la col·lecció més prestigiosa fos de llarg *Beautés de l'Opéra*, coordinada directament des de la Rue Lepeletier (antiga seu de l'Académie Royale de Musique), inaugurada amb catàlegs en blanc i negre sobre *La Sylphide*, i que va seguir amb una certa constància de disseny i de poètica fins a final dels anys quaranta.²⁸ Una sèrie emblemàtica d'un cert gust fins i tot en el títol, que jugava amb l'ambigüitat de la paraula «beauté» (belle), no se sap si feia referència als cims artístics reunits per la dansa francesa durant el romanticisme tardà, o si feia referència directa a l'encant de les ballarines que havien estat bandera d'aquell romanticisme.

Vagament metalingüístiques ja del del títol, les sèries litogràfiques eren de fet el *penchant* directe d'un culte pels paral·lelismes entre ballet i arts, el vessant literari del qual tenia el màxim prestigi. El mateix T. Gautier, especialment avesat a establir una correspondència directa entre la figura humana de les ballarines i el seu correlatiu ideal o realment figuratiu, va redactar entre l'octubre de 1817 i el gener de 1818 les primeres «entregues» d'una sèrie de peces monogràfiques amb el títol *Galérie des belles actrices* (un escrit sobre Fanny Elssler inaugurava aquesta sèrie).²⁹

genda de la litografia en qüestió diu: «The celebrated *Pas de quatre*, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi, Maria Taglioni Lucile Grahn and Fanny Cerrito. (El celebrat *Pas de quatre*, compost per Jules Perrot i estrenat al Majesty's Theatre el 12 de juliol de 1845 per les quatre eminents ballarines Carlotta Grisi, Maria Taglioni Lucile Grahn i Fanny Cerrito.)

28. En aquesta publicació, il·lustrada en un primer moment amb gravats i, ja a partir del 1834, per motius econòmics, amb litografies, hi van col·laborar com a il·lustradors principalment J. Collignon i M. Alophe.

29. «Pendant une actrice est une statue ou un tableau qui vient poser devant

2.3. Tècniques i estils

La varietat de la prestació tècnica i estilística no era menys impressionant. Segons el prestigi de l'encàrrec, la litografia es podia confiar a artistes de fama declarada (que en qualsevol cas, però no sempre, simplement supervivaven l'edició litogràfica d'obres elaborades prèviament sobre tela), alguns dels quals estaven especialment avesats a manejar la nova tècnica, o a artesans d'una habilitat desigual, molts dels quals surten només citats al marge de les imatges (la litografia ja era, per ella mateixa, un sabotatge del concepte d'autoritat), quan no restaven totalment anònims: un ventall d'opcions als dos extrems del qual se situaven les petites obres mestres de Bouvier i els grisos figurins anònims de la producció napolitana coetània.

Per descomptat que del mateix tema iconogràfic se'n podien fer, fins i tot amb anys de distància, tiratges tècnicament escrupolosos o execucions maldestres o puerils, probablement realitzades als límits de la clandestinitat i per a un mercat menys ric que l'habitual. Hem advertit tant casos de simple degradació progressiva, en la genealogia dels plagis, de la qualitat del dibuix, com litografies originals però increïblement bastes en l'execució (és el cas sorprenent de la litografia (fig. 9) d'Emma Livry a *Le Papillon*, que ens ha arribat absolutament anònima i amb tot el candor estilístic, i el tema de la qual s'ha pogut reconstruir només gràcies a les fonts literàries i a les peculiaritats iconogràfiques).³⁰

Aquesta mateixa oscil·lació entre anonimat i prestigi, entre refinament

vous, et l'on peut la critiquer en toute sûreté de conscience, lui reprocher sa laideur comme on reprocherait à un peintre une faute de dessin, et la louer pour ses charmes, avec le même sang froid qu'un sculpteur qui, placé devant un marbre, dit: Voici une belle épaule ou un bras bien tourné». (Malgrat tot, una actriu és una estàtua o un quadre que es ve a posar davant vostre, i la podem criticar amb tota tranquil·litat, retreure-li la lletjor com li retrauríem a un pintor un error de dibuix, i lloar-la per les seves gràcies, amb la mateixa sang freda que un escultor que, plantat davant del marbre, diu: Vet aquí una espatlla bonica o un braç ben acabat.) (GAUTIER, 1995 : 48). Interrompuda la publicació de la *Galérie* esmentada, Gautier hauria inaugurat una *Galérie des actrices d'esprit*, destinada a aturar-se al segon número.

30. Tot i que les ales de papallona fossin, com veurem, un accessori gairebé imprescindible de la protagonista romàntica, en el cas del ballet *Le papillon*, que va ser el cavall de batalla de la Livry fins a l'incident que li va costar la vida, la ballarina dansava durant uns minuts sense recolzament damunt la gran corolla d'una flor, com testimonia Gautier que va formar l'estrella Maria Taglioni i en va escriure fins i tot la necrològica.

executor i derives formals, dóna fe de l'extensió del fenomen figuratiu que examinem, i de com podia ser-hi susceptible la societat de l'època, a tots nivells (prou per justificar-ne l'existència d'un submercat artístic).

Per tots els motius tractats fins aquí, seria inútil esperar, en les litografies que eren simples reproduccions de *highlights* escènics (per exemple, totes les estampes que ens han arribat de *Les Beautés de l'Opéra*), i en aquelles que amb diversos títols eren el retrat explícit d'aquesta o aquella intèrpret, la mena de versemblança fisonòmica que, ja des de feia alguns segles, formava part de l'estètica del retrat pròpiament dit. Encarnada per la identitat perfecta de les professionals del *Ballet Blanc* (el prestigi formal del qual també era deutor d'aquesta simetria definitiva), destres totes elles en l'art de la semblança mútua i de la sincronia, l'estètica romàntica només tenia en ment un model «únic» de ballarina, al qual les estrelles singulars es podien aproximar indefinidament, però que les superava totes, i que per tant no es podia «personalitzar» massa sense risc de comprometre'n l'encant vendible. Cos general, fisonomia general (el prototipus de la qual es va anar definint ja als anys trenta a partir dels retrats de Maria Taglioni), la ballarina immortalitzada pels testimonis litogràfics és, en essència, sempre la mateixa (no seria immortalitzable de cap altra manera). N'és un exemple la semblança fisonòmica allucinant entre les intèrprets de *Pas de quatre*, al dibuix de Chalon, i a la litografia derivada de Maguire, totes dues realitzades a Londres el 1845, per celebrar l'esdeveniment de ballet gairebé únic que reunia Fanny Cerrito, Maria Taglioni, Carlotta Grisi i Lucile Grahn en una única funció (fig. 8). Una semblança a la qual ni tan sols el concurs artístic de les quatre personalitats més fortes de la dansa europea d'aquella època va saber imposar una derogació.



9. Emma Livry, *lit. col.*, Londres 186- (Col. Sowell, Nova York).

✦ E. Livry (1842-1863), va ser l'alumna més prometedora de M. Taglioni i per a qui va fer especialment la coreografia de *Le papillon* (1857) a partir de la música de J. Offenbach, i també les danses de Fenella de *La muette de Portici* de Meyerbeer (1835), justament mentre recitava aquesta darrera obra, es va desprendre accidentalment un dels grans canelobres que il·luminava l'escenari i va provocar-li cremades greus arran de les quals va morir al cap d'uns mesos.



10. Fanny Elssler in *La Sylphide*, lit. b/n, Nova York 1842 (Col. Sowell, Nova York).

1842, en ocasió de la gira americana de l'Elssler, quan es va imprimir una litografia commemorativa que la representava a *La Sylphide*, però en la qual, excepte per algunes modificacions sensibles en la posada en escena (i principalment pel fet que la ballarina del retrat fes puntes anant descalça), es plagava clamorosament el cèlebre retrat que Chalon havia dedicat el 1833 a Maria Taglioni per al mateix paper, assignant a les dues estrelles rivals gairebé la mateixa fisonomia, i en definitiva, fent de l'Elssler una autèntica «doble» del mite Taglioni (fig. 7-10).

Precisament pel que fa a les estratègies que guiaven aquella selecció dels detalls, sigui dit que la moda naixent de la litografia no va eclipsar el prestigi commemoratiu de tècniques més antigues: i ja que la possibilitat d'encarregar un retrat pintat encara constituïa, a l'Europa de la Restauració, un signe de distinció social, les poques ballarines que van arribar a merèixer-ne un per mèrits artístics o per polítiques matrimonials, el van obtenir de l'execució segura i convencional d'aquells artistes d'acadèmia que, especialitzats ja en el retrat, van crear amb el temps l'autèntic nínxol de gènere del «retrat d'escena»: és a dir, representar la ballarina no simplement com a dama del gran món, sinó amb el vestit i la parafernàlia del seu personatge més destacat, jugant en definitiva i un cop més amb la contínua indefinició de la frontera entre ficció i realitat. És el cas dels retrats de Maria Taglioni *com a Sylphide* o

3. Estratègies de la imatge

3.1. *Lapsus i semblances*

Ara bé, precisament la regla tàcita però fèrria de l'homologia explica, a la història de la litografia de dansa, la verbositat d'algunes llegendes massa detallades, o l'abundància d'aquells detalls simptomàtics, al vestuari, a la posada en escena, a l'atmosfera, que eren l'única manera d'identificar la imatge, de restituir-la enganyosament a la seva natura circumstancial o ocasional només per denegar-la en el miratge d'una repetició indefensa del mateix personatge (la ballarina), en migració constant d'una litografia a l'altra.

I sovint, aquest maximalisme fisonòmic arribava a produir situacions paradoxals, autèntics lapsus iconogràfics. És el que va passar el

de Carlotta Grisi *com a Giselle* (fig. 5-6-7); és el cas, tot i que en termes del tot fantasmals, de Fanny Elssler *as the artist's dream* de la nostra litografia de l'exordi.

El sentit d'aquesta ambigüitat, especificada invariablement a l'epígraf a peu de plana que acompanyava cada litografia, s'ha de buscar, més enllà del protocol allegòric de l'estètica de ballet ja esmentada, en la peculiar situació de les mateixes ballarines: es tractava gairebé sempre de noies d'origen humil la professió teatral de les quals no estava exempta d'una certa sospita d'immoralitat, agreujada a més pel fet que l'art en el qual brillaven, la dansa, no deixava de ser una exhibició de les prestacions del cos (la qual cosa explicaria perfectament l'analogia submergida, altrament localitzable a les poètiques de l'època, entre ballarina i prostituta); al mateix temps, aquestes noies emancipades, *grisettes* redimides pel foc de l'art, fins i tot per aquell art que les puntes verticalitzaven, es van convertir en poc temps i en l'efímer de l'espectacle (però també en l'efímer de les seves carreres brevíssimes), en figures sublimes d'una invariable castedat, d'una incorporeïtat vertiginosa. Protagonistes en definitiva de la més radical polarització representativa del cos femení des del temps de l'*stilnovisme*, sospeses entre la hipercorporeïtat de les meuques i la transparència del fantasma, era impensable pintar-les sense mantenir en la imatge aquells elements ficcionals que, protegint-ne la situació entre la gran aristocràcia i el poble ras, també en protegien els vincles indissolubles amb la imatge escènica a la qual ho devien tot.

És del tot peculiar el protocol d'ús d'aquelles litografies que reproduïen de forma directa, en benefici del comprador, allò que en origen havia estat simplement un esbós d'un vestuari. És el cas d'una litografia comercial (fig. 11) que l'editor Martinet va imprimir el 1841 i que tenia per tema, com indica la llegenda, no Carlotta Grisi pròpiament, sinó el seu vestit de l'Acte I,³¹



11. Costume de Mme Carlotta Grisi, Role de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte Ier, Académie Royale de Musique, lit. Col., Paris 1841 (Musée de l'Opéra de Paris).

31. D'altra banda, aquesta mateixa litografia, *Costume de Mme Carlotta Grisi, Rôle de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte Ier, Académie Royale de musique* ha proporcionat la prova, juntament amb el cèlebre retrat litogràfic de la mateixa



12. G. Severin, *Jeune fille napolitaine*, lit. col., París 1847 (*Musée de l'Opéra de París*).

13. L. Gowan (or. E. Kulbach), *Mademoiselle Cerrito St Léon dans Stella*, lit. col., Roma 184-? (*Museo del Teatro alla Scala, Milà*).

(tot i que, en el tortuós títol de l'òpera, tots aquests elements hi fossin enunciats puntualment). Un cas emblemàtic, perquè denunciava, en el gust per les litografies de dansa, una certa ànsia per desentranyar la vida entre caixes de l'espectacle dansat, de difondre'n la tècnica i les condicions preparatòries; en definitiva, de fer de l'acotació la seu d'un metadiscurs tou però precís, en el qual un cop més no es tractava ni del personatge ni de la persona de la ballarina, sinó precisament del lloc «imaginari» en el qual s'esdevenia la seva osmosi mútua. Penjar obres d'aquesta mena al saló de casa se sostenia, potser, en la mateixa idolatria que empenyia els fans a homenatjar les estrelles directament al camerino.

La norma general era clarament una representació monòtona de la intèrpret en la mera evidència del seu vestuari (fig. 12 i 13) —especialment si es tractava de *danseuses de caractère* o *demi-caractère*, intèrprets de ballets anecdòtics i amb un final feliç, psicològicament elementals i poc dinàmics, i en definitiva poc útils per a les finalitats d'una certa mena de «projecció». Força diferent és el protocol de la representació pel que fa al *Ballet Blanc*, un gènere tràgic i fantasmagòric, la restitució litogràfica del qual no estava exempta d'un cert enigma.

Prenguem com a exemple el retrat que J. Brandard va dedicar a Carlotta Grisi-Giselle el 1841 (fig. 14): la Grisi hi apareix amb el vestit del I Acte. En concret, porta al cap una corona de pàmpols (ja que en aquella època el *divertis-*

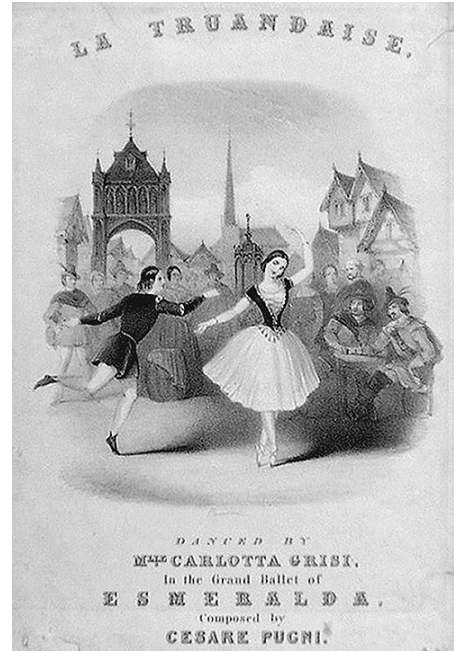
Grisi imprès per J. Brandard aquell mateix any (que va ser l'any de l'estrena de *Giselle* a l'Opéra de la Rue Lepeletier), que el vestuari original de la protagonista no era blau cel com a tots els muntatges successius, sinó groc.

sement de l'Acte I, esmenat posteriorment en moltes versions, encara es feia sencer, i al final d'aquell *divertissement*, titulat convencionalment *Grand Pas des Vendanges* —Gran Pas de les Veremes— Giselle era coronada reina de la festa bàquica). És per tant la Giselle del final de l'Acte. No porta el collaret que la princesa Batilde li regala a la meitat del mateix Acte, i del qual Giselle s'allibera tradicionalment abans de la famosa escena de la follia. Si forçant el sentit d'aquesta plàcida imatge de la Grisi («que clarament posa» per a un retrat commemoratiu, amb els accessoris de Giselle que fan el paper de les insígnies nobiliàries de qualsevol retrat oficial de l'època), volguéssim atribuir-li un sentit diacrònic, hauríem de dir que la Giselle que retrata com una duquessa *d'antan*, és exactament la mateixa noia que en breu es llançarà a terra presa pels espasmes de la demència. Però això no és tot: la Grisi sosté, com un ceptre, un ram florit. Deu ser un ram de *romaní*: la mateixa planta que al II Acte és vicària dels poders màgics i fúnebres de Myrtha, i que la reina de les Willi agita com una vareta màgica per despertar l'espectre de Giselle a la dansa.³² Així no només la Giselle del retrat és alhora aquella del I i



14. J. Brandard, Carlotta Grisi, lit. col., París 1841 (Col. Sowell).

32. El diccionari floral de Giselle és del més complexos: pàmpols (una planta dionisiàca), lliris (una planta virginal), romaní (una planta fúnebre). No valdria la pena citar-ne la complexitat si no fos perquè, en alguns aspectes, també ha condicionat, a la història de la litografia, una certa «eufòria floral». Avançada per un autèntic arquetip literari, el de la *jeune fille en fleur*, destinat a una longevitat sorprenent dins l'àmbit mateix de la cultura francesa, la icona entre fúnebre i mítica de la ballarina envoltada de flors, que escampa flors, o que fins i tot s'hissa sense esforç sobre la corol·la d'una flor, en el fons només era una restitució fictícia de la imatge més comú de l'experiència teatral de l'època, la d'una estrella sepultada, durant els aplaudiments, per un diluvi d'homenatges també florals: «Rappelée après la chute du rideau, Mlle Taglioni a été accueillie par un ouragan de bouquets, par une trombe de fleurs. Un instant on a pu craindre pour sa vie, tant le bombardement parfumé a été dur, intense et prolongé. La toile ne pouvait pas descendre, tant la litère de roses, de camélias, de violettes de Parme, était épaisse». (Reclamada després de caure el teló, la senyoreta Taglioni ha estat acollida per un huracà de rams, per una trom-



15. La Truandaise danced by Mlle Carlotta Grisi in the Grand Ballet of *Esmeralda*, composed by Cesare Pugno, *lit. col.*, Londres 184-? (*Col. Sowell*).

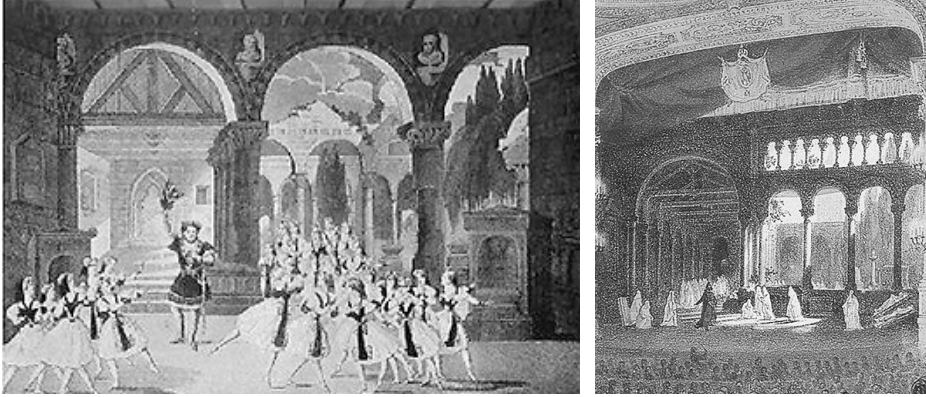
16. J. Bouvier, Carlotta Grisi et Jules Perrot dans *Esmeralda*, *lit. col.*, París 184-? (*Musée de l'Opéra de París*).

la del II Acte (la viva i la morta) –l'espessíssima corona de pàmpols es recolza tradicionalment, al II Acte, sobre la làpida de la difunta, (v. fig.): sinó que també és la fedatària iconogràfica d'un objecte *no seu*, personatge i ballet en un tot indissoluble.

3.2. Fons i marcs

No és menys simptomàtic, en el paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica, el tractament del context, o del fons, o del marc. És obvi que, ja sigui només com a inventari, moltes de les litografies estudiades han desenvolupat un paper fonamental en la reconstrucció filològica dels contextos escènics als quals es referien. És el cas sobretot de les estampes que no són retrats, que tenien per objecte una escena de ballet en la qual la ballarina no

ba de flors. Per un instant hem pogut témer per la seva vida, de dur, intens i prolongat que ha estat el bombardeig. El teló no podia abaixar-se, d'espès que era el llit de roses, camèlies i violetes de Parma). (GAUTIER, 1844 : 155).



17. A. Geiger, *Robert le Diable* Act II, lit. b/n, London 1830? (Col. Sowell).

18. J. Arnout, *La danse des nonnes*, lit. col., París 183- (Musée de l'Opéra de París).

apareixia sola, quan la sort ha volgut que una mateixa escena fos reproduïda per diferents estampadors (és el cas de les imatges que reproduïm d'*Esmeralda*³³ i de *Robert le Diable* —fig. 15-16-17-18).

En aquest cas es pot plantejar la hipòtesi que el fons fos el de l'escenografia real. I no ens ha de sorprendre que, en qualsevol cas, el fons desplegués una profunditat volumètrica o arquitectònica grandiloqüent: es tractava gairebé sempre de decorats pintats que el recurs a la perspectiva feia especialment creïbles, i que passaven de l'escenari al full estampat sense grans «salts de dimensió», acceptant com a molt inserir la ballarina o el cos de ball en la perspectiva pintada com no hauria estat possible al teatre, on la tècnica de la dansa imposava com a dictat que el terra de l'escenari estigués perfectament despejat (fig. 19).

És només un detall, però va en la direcció del paradigma que estem provant d'articular: perquè si a nivell de l'espectacle hi havia encara un salt de dimensió entre cos real i fons pintat (un salt que només la imaginació del públic estava cridada a omplir), a la transfiguració literal de la imatge litogràfica, i a la infinita llibertat d'invenció que aquesta concedia, la ballarina tornava a ser allò que idealment ja era, un cos en efígie orgànicament homogeni amb una efígie de paisatge. Seria però erroni exaltar, entre els altres, aquest valor documental afegit d'algunes litografies. Certament, comparacions entre litografies produïdes en contextos diferents han permès deduir una certa ad-

33. Ballet en cinc quadres, coreografia de J. Perrot, música de C. Pugni, estrenat al Her Majesty's Theatre el 9 de març de 1844.



19. W. Drummond, Madame Céleste as the Arab boy in the ballet *Victoria!*, *lit. col.*, Londres 1838 (Col. Sowell, Nova York).

§ Madame Celeste (1815-1882), va formar-se a l'Opéra de París i va especialitzar-se en els rols *en travesti*. Gran part del seu èxit internacional va ser degut a l'admiració que li professava el públic americà. Quan va tornar a Europa, va deixar la dansa per dedicar-se de ple a l'art del teatre.

elemental, la protagonista del *Ballet Blanc* (era més estrany que una intèrpret *de caractère* fos dibuixada sobre un fons paisatgístic) encara era una emissària de la natura salvatge, la representant d'una alteritat pertorbadora el paradigma de la qual es referia més a allò sobrenatural o hipernatural que a l'univers civilitzat. Se l'havia de retratar en el context d'aquells escenaris nocturns, salvatges, obsolets, d'aquell «potencial infinit» que, en definitiva, també era el cronotòpic més comú de l'Acte Blanc del ballet que les veia en acció (ja fos el rierol de la Sílfide i de James, la riba del llac de Giselle i Albrecht, la deu de *La source*,³⁴ el prat florit de *Le papillon*, el cementiri abandonat etc.);

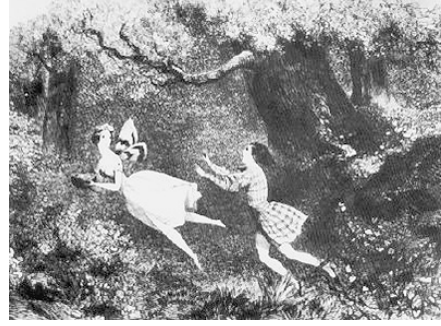
herència entre el fons pintat de l'estampa i la que deuria ser l'escenografia real de les òperes retratades, com en el cas de les il·lustracions *Robert le Diable* (fig. 17 i 18) o *Esmeralda* (fig. 15 i 16).

Però en general, i atesa la llibertat esmentada en el tractament del fons (aquella certa tendència de la imatge litogràfica de dansa, no tant a simplement idealitzar, sinó a «perfeccionar» una aspiració imaginària), l'aberració vencia la fidelitat. En aquest cas, ja fos només amb resultats banals o amb un cert ensucrat difús (còmplice també de la limitació poètica d'aquells litògrafs que, tret de comptades excepcions, no pertanyien als grans corrents de l'art oficial), el fons dels retrats obeïa a les normes generals del paisatge romàntic: vaporositat, profunditat, indefinició i aquella superabundància de l'element natural (del caprici de les ruïnes a l'escena boscana) que era, en aquestes litografies, l'únic feble homenatge a l'estètica d'allò sublim elaborada a final del segle XVIII per Burke i Kant. Nimfa boscana, espectre del folklore o esperit

34. Ballet en tres actes i quatre escenes, llibret de C. Nuitter, coreografia d'A. Saint-Léon, música de L. Minkus i F. Delibes, estrenat a l'Opéra de París el 20 de novembre de 1866.

i, aprofitant-se de la llicència compositiva oferta pel mitjà gràfic, exaltar fins al deliri el romanticisme d'un escenari ja romàntic: això és el que passa regularment a l'esmentada sèrie *Les Beautés de l'Opéra* (fig. 20-21-22), en la qual s'aplica als escenaris la regla general d'un luxe fabulós i incompatible del tot amb qualsevol exigència pràctica de la dansa, i en la qual, realment, la petitesa relativa de la figures serveix per exaltar al màxim possible la immensitat intricada del context natural o sobrenatural que s'hi representa.³⁵

35. Caldria una anàlisi a part de la profunda analogia entre l'estil il·lustratiu del recull en qüestió i la coetània il·lustració per a la infància. *Les Beautés de l'Opéra* de fet no es va limitar en cap cas a documentar els esdeveniments de la Rue Lepeletier, sinó que en va oferir constantment una contrapartida narrativa articulada, transfigurant les situacions reals del ballet en un context més visiblement fantàstic i acompanyant-les de llegendes (sovint en vers) que no tenien res a veure ni amb el text del llibret ni, òbviament, amb l'acció escènica, que era forçosament muda. Però per donar una idea de com la percepció coetània es deixava condicionar, en la lectura de les escenografies reals, per l'estètica d'allò *sublim*, n'hi ha prou amb aquesta breu descripció de Gautier: «Tout un monde chimérique se meut devant vous. Des perspectives azurées s'ouvrent dans l'infini; des montagnes, des plaines, des villes, des châteaux, des forêts, se succèdent sans interruption. Là où la mer déroulait tout à l'heure ses volutes d'écumes, s'étend un parterre de fleurs. L'arbre se change en colonne, les lis s'évasent en urnes



20. J. Collignon, James et La Sylphide Act II, (TAV. III a Les Beautés de l'Opéra, vol. I La Sylphide), lit. b/n Paris 1832 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

21. J. Brandard, Carlotta Grisi dans La Péri, lit. b/n, Paris 1844. (*Musée de l'Opéra de Paris*).

¶ Ballet Fantàstic en dos actes, amb llibret de T. Gautier, coreografia de J. Coralli i música de T. Burgmuller, va debutar a l'Opéra de París el 17 de juliol de 1843.



22. M. Alophe, Undine Acte I (TAV. I a Les Beautés de l'Opéra, vol. VII Undine) lit. b/n, Paris 1856 (Musée de l'Opéra de Paris).

✂ Així els versos anònims que acompanyen la litografia: «Peu de traditions sourient à l'imagination plus [...] que celle-ci: tous les lacs allemands sont peuplés d'Ondines, de belles Ondines, jolies, [...] bienveillantes ou malveillantes, mais toujours malines.»

D'una altra mena, però encara més emblemàtica per altres aspectes, era la tendència a restituir l'alteritat espiritual de la ballarina, la seva raresa respecte del món civil i de l'època real, pintant-ne la transició d'aquell a aquest món (que era, al capdavall, el mòbil eròtic de la immensa majoria dels ballets de l'època, implacables variacions del tema de la nimfa enamorada que accepta des-figurar-se en dona real). En el fons no era una síndrome diferent de la que l'any 42 va empènyer un estampador americà desconegut a retratar la sortida de Fanny Elssler d'un marc de paisatge. De tota manera, per comprendre aquesta estranya fenomenologia, partim del cas més elemental: el de la ballarina retratada al grau zero de la contextualització, és a dir, sense cap fons pictòric. En realitat, és el cas més freqüent, sobretot a les imatges de col·lecció, en les quals l'absència d'un fons anecdòtic (i la seva substitució freqüent per un ombrejat genèricament romàntic) era garantia d'una certa homogeneïtat formal i d'una certa continuïtat de la *série* de retrats.

Així i tot, una meitat ben bona de les litografies que han estat objecte d'aquesta mostra, conservava algun «marc intern» (ja fos un simple requadre, com en aquest cas, o un requadre múltiple (fig. 11-12-13), o una garlanda (fig. 23). Un doble enquadrament de la imatge que feia segles que era una constant en gairebé totes les arts grà-

de marbre, les jets d'eau lancent leur fusée d'argent dans le feuillage bleuâtre; puis, tout cela s'écroule». (Un món quimèric sencer es mou davant nostre. Perspectives atzurades s'obren a l'infinit; muntanyes, planes, ciutats, castells, boscos, se succeeixen sense interrupció. Allà on el mar ara mateix desplegava les seves volutes d'escuma, s'hi estén un parterre de flors. L'arbre es converteix en columna, els lliris es transformen en urnes de marbre, els dolls d'aigua llancen els seus coets d'argent sobre el fullatge blavenc; després, tot això s'enruna). (GAUTIER, 1848 : 222).

fiques, però que aconseguia l'efecte metalingüístic de restituir no una imatge primària, sinó una imatge secundària a la litografia, és a dir, la imatge d'una imatge, la reproducció, per dir-ho així, d'una pintura (era una estratègia descoberta quan la litografia en qüestió reproduïa una obra pictòrica anterior, i era el que passava regularment amb els gravats d'obres mestres pictòriques).

D'aquesta manera, la ballarina retratada a la litografia apareixia com el retrat d'aquell retrat d'ella mateixa que havia existit gràcies al misteri figuratiu de la *performance*. Descobria, per dir-ho així, la seva essència exquisidament pictòrica d'efígie, atorgant al marc tot el prestigi imaginari d'un veritable i autèntic *limen*,

la porta o finestra o obertura per on consumir un ritus de pas efectiu, de la figura a la carn (que era tot el que passava per raons de trama als ballets), o de la carn a la figura (que era tot el que tematitzava implícitament aquesta pràctica litogràfica dels marcs de ficció). I així com no es podia dir que la ballarina, quan li tocava el torn, «entrés» pròpiament a escena (ja que tot era fet perquè semblés que es materialitzava o com a molt que «aterrava» a les taules de l'escenari), tampoc no es podia dir que les seves vies d'accés fossin «regulars»: tant si es tractava d'una finestra com d'un retrat, la ballarina era encara

«la dona que surt d'un marc», el «somni de l'artista», la vicària d'una illimitació passada pel filtre dialèctic d'una delimitació que és la de la ficció (quadre escènic o quadre en sentit estricte). Així, l'aparició mateixa de la Sílfide al marc d'una finestra que s'obria al seu reialme boscà (fig. 2), reproduïda en litografia infinitament, va acabar creant a la pràctica litogràfica curtcircuits sorprenents entre finestres reals i marcs gràfics, un exemple clamorós dels quals el tenim



23. N. Sanesi, Sofia Fuoco nella Tarantella, *lit. col.*, Florència 185- (Col. Sowell).

✦ Maria Brambilla (nom artístic: Sofia Fuoco, 1830-1916). Alumna de Blasis. Sofia Fuoco va debutar a la Scala quan només tenia tretze anys i ràpidament va assolir el rang de *prima ballerina assoluta* (va representar la primera *Giselle* a l'escena milanesa l'any 1843). Per la perfecció de l'estil en el mig caràcter, va guanyar-se a França l'admiració de molts balletòmans que la van rebatejar amb el nom de *La Pointue* atesa la seva brillant tècnica *sur pointes*, entre els seus admiradors, s'hi comptava Théophile Gautier qui en va elogiar en més d'una ocasió el gran temperament.



24. Cerrito as Undine, lit. b/n, Londres 185- (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York).

en la litografia londinenca anònima dedicada a Fanny Cerrito per *Undine* (fig. 24).³⁶

La Cerrito apareix aquí enquadrada en un marc gràfic d'estil floral o grotesc (prou difós, d'altra banda, en les modes litogràfiques de l'època) que dobla, superposant-s'hi, el requadre d'una finestra o porta vidriera. Al fons es desplega a l'infinit un paisatge aquàtic, l'element de la protagonista, que d'altra banda mira l'espectador des de la finestra, com si en cert sentit el paisatge fos el seu domini privat, casa seva, perquè els batents són oberts cap a l'interior del quadre, és a dir, paradoxalment cap al paisatge exterior, i es diria que la protagonista els sobrepassa, en definitiva, que està «entrant», que està «obrint» la porta de la imatge.

Es tracta d'una imatge, en tots els sentits, «excepcional», però denuncia una tendència no aïllada a «capgirar» la regla dels marcs neutres per fer del marc mateix un lllindar dialèctic. És el que passa en una altra bella litografia de Marietta Baderna de 1846 (fig. 25). Un cop més, les convencions gràfiques i les obsessions poètiques semblen anar de bracet. La idea d'un requadre-marc sobreviu en els signes de caràcter grotesc distribuïts pels angles de la imatge. Però per la resta, el marc mateix és una garlanda vaporosa (els núvols són un recurs prou comú en aquest gènere de litografia, una cosa així com un «grau zero del paisatge romàntic»), en la qual, per «desfer-se» de marc, hi ha la pròpia Baderna, retratada en la miniatura múltiple dels seus passos, dels seus posats i de les seves interpretacions ja cèlebres, una fantasia dinàmica de la Baderna-*étoile*, criatura múltiple, en el centre de la qual sembla materialitzar-se mirant l'espectador la Baderna-dona, única i plàcida, del retrat. El requadre es declara, aquí, com a allò que implícitament sempre havia estat: un recurs metadiscursiu extraordinari.

36. La Cerrito va interpretar *Undine* a Londres entre el 1844 i el 1846. A aquest període cronològic pertany també, amb tota probabilitat, la litografia en qüestió.

3.3. Coreografies de l'imaginari: les fluctuacions de la figura

És innegable que l'infinit repertori litogràfic relatiu al ballet romàntic ha constituït, durant tot el segle xx, una important font d'informació sobre els aspectes tècnics i la substància escènica de ballets amb el temps eclipsats o trets de repertori. Però la substància de retrat o de celebració d'aquestes imatges, i el seu posicionament dialèctic pel que fa a l'imaginari de l'època, ens haurien de posar en guàrdia sobre la veracitat de posats i passos. Una interpretació massa literal d'algunes imatges també s'hauria de posar en qüestió per la idealitat evident d'algunes altres, que no tenen possibilitats de ser aplicades a la reconstrucció filològica, i que per això han estat ignorades, per ser incompatibles amb les lleis de la gravetat o amb la fisiologia de la dansa. Un exemple: hi ha dues imatges fonamentals de *Pas de Quatre*: l'una és el cèlebre retrat col·lectiu de 1845 (un posat estàtic de les quatre estrelles implicades, que reproduït fins a la sacietat va fer, en substància, la volta al món; fig.8); l'altra és una litografia semiclandestina dels mateixos anys, la imatge de la qual apareix més dinàmica (fig.26).

Quan al segle XIX es va reeditar diverses vegades i en diverses seus nacionals l'obra mestra de Perrot, es va donar per descomptat que el posat del primer retrat era també l'inici de la coreografia, i que la dinamització del segon es referia necessàriament al primer moviment del grup de ballarines, mentre que no hi havia elements per refusar la hipòtesi que les imatges en qüestió reproduïen un posat fictici, inspirat en la jerarquia implícita de les estrelles (del qual Maria Taglioni havia de ser necessàriament, per edat, el vèrtex) i perfectament homòleg als posats convencionals que, sense haver-los



25. A. Giuliani, Marietta Baderna, lit. b/n, Milà 1846? (Museo del Teatro alla Scala, Milà).

✦ Marietta Baderna (1828-1870), va ser una altra de les joves estrelles formades a la Scala de Blais i que després va guanyar fama internacional. El seu mestre va fer que s'exhibís al Drury Lane de Londres l'any 1847 i va fer que l'acompanyés després en els seus viatges a Amèrica Llatina.



26. Pas de quatre, lit. b/n, Londres, 1846 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York).

pensat útils per a la reconstrucció, apareixien amb regularitat durant el segle dels retrats individuals; la hipòtesi que, en definitiva, no tenia res a veure amb el ballet real.

La desconfiança que apliquem a la veracitat escènica d'aquestes imatges (on, per exemple, les masses i el cos de ball tendeixen a agèntar-se respecte de la pràctica i on, com hem vist, tot el context escenogràfic es troba com transfigurat per exigències iconogràfica-ment més complexes que la simple documentació) ha de ser aplicada a la seva fisiologia petita, en altres paraules, a la modalitat de representació del cos i del seu moviment.

El problema secular de la figuració, en dansa, ha estat sempre restituir-ne el caràcter dinàmic a través d'una representació estàtica. Una qüestió vella que només la fotografia, i encara només a partir d'una certa fase de la seva maduració tecnològica, va poder resoldre. Es podria dir que la solució més simple era representar únicament el *posat*, els moments estàtics, les paràlisis del temps en la dansa. Però no la podia satisfer, perquè si no era conferint a aquell posat un alt marge d'autonomia respecte dels *schémata* o de les *Pathosformeln* de les arts contigües, com l'escultura o el teatre (un procés d'hiperdefinició i especialització del cos dansat que es va iniciar a principi del segle XIX), els posats mateixos no tenien el poder de representar la dansa per allò que era sobretot perceptible en època romàntica, quan es va supplantar qualsevol estètica precedent amb la idea que un cos real havia i podia moure's d'una manera «eficaçment» irreal.

Així, si ja la fisonomia de les ballarines havia passat a segon pla en favor d'una obsessió iconogràfica per la repetició d'una certa «idea» de ballarina, la fisiologia realista va anar lligada a la doble exigència d'una imatge hiperdinàmica del propi dinamisme i d'una imatge extrema i fantasmal del cos involucrat en aquell dinamisme.

Més senzillament, podríem dir que, en la tradició litogràfica, moltes d'aquelles ballarines van ser efectivament les criatures alades que no havien estat sinó maldestrament en escena o que, *tout court*, van ser més bones ballarines del que suggeria la pràctica o del que permetia la pedagogia de l'època.

I precisament el *vol* és en cert sentit l'únic paràmetre que, en termes fenomenològics, es pot aplicar infaliblement a la sèrie completa d'aquestes lito-

grafies, on un fons neutre o absent cedeix sovint i de bon grat a la fantasia d'un joc de núvols, i en el qual gairebé tot sembla estudiat per vehicular, amb la ballarina, una icona de dona literalment «aerostàtica» (perquè queda fixada invariablement a l'aire pel retrat o pel posat, amb el consentiment de qual-sevol principi gravitacional).

3.4. Coreografies de l'imaginari: vol i envol

El vol, o més exactament, aquell *envol par la danse* que ja als anys trenta Gautier³⁷ assenyalava com el caràcter tècnico-poètic més emblemàtic del nou estil: «envol» és una paraula agafada del francès “*vol*”, que no indica simplement la fluctuació, sinó més aviat la facultat d'«enlairar-se» (contigua, en aquest cas, a l'àrea semàntica del furt, o del «rapte») i que en dansa clàssica defineix amb exactitud la sensació, vehiculada amb força per la tècnica *sur pointes*, que la ballarina està separant-se del terra en tot moment: «Quelle danse merveilleuse! Je voudrais bien y voir les Péris et les fées véritables! Comme elle rase le sol sans le toucher! On dirait une feuille de rose que la brise promène: et pourtant, quels nerfs d'acier dans cette frêle jambe, quelle force dans ce pied... comme elle retombe sur le bout de ce mince orteil ainsi qu'une flèche sur sa pointe!» (Quina dansa meravellosa! Hi voldria veure les Pèris i les fades veritables! Com acaricia el terra sense tocar-lo! Diries que és una fulla de rosa enduta per la brisa i, amb tot, quins nervis d'acer en la cama fràgil, quina força en el peu... com torna a caure so-

37. Així, a GAUTIER, 1995 : 121-122: «Les roseaux s'écartent et l'on voit paraître d'abord une petite étoile tremblante, puis une couronne de fleurs, puis deux yeux doucement étonnés dans un ovale d'albâtre, et enfin tout ce beau corps élancé, chaste et gracieux, digne de la Diane antique, et que l'on nomme Adèle Dumilâtre; c'est la reine des Wilis. Avec cette grâce mélancolique qui la caractérise, elle folâtre à la lueur pâle des étoiles qui glissent sur les eaux comme une blanche vapeur se balance aux branches flexibles, voltige sur la pointe des herbes comme la Camille de Virgile qui marchait sur les blés sans les courber.», p. 121-122. (Les canyes se separen i veiem aparèixer una petita estrella tremolosa, després una corona de flors, després dos ulls dolçament sorpresos en un oval d'alabastre, i finalment tot aquest bell cos esvelt, cast i graciós, digne de la Diana antiga, i que s'anomena Adèle Dumilâtre; és la reina dels Wilis. Amb aquella gràcia melancòlica que la caracteritza, jogueja sota la claror pàl·lida de les estrelles que llisquen sobre les aigües tal com un vapor blanc es gronxa a les branques flexibles, gira sobre la punta de les herbes com la Camilla de Virgili que caminava per damunt del blat sense vinclar-lo).

bre la punta del seu dit minúscul igual que una fletxa sobre la seva punta!), (GAUTIER, 1843 : 141).

Lluny de constituir simplement la prestació atlètica d'un cos real, justament en l'equilibrisme de les puntes era on es resumia amb més autoritat, en alguns aspectes, el manament poètic del ballet romàntic: perquè limitant a un punt únic la superfície de contacte entre el cos i el terra, representava la ballarina al moment precís que abandonava la terra, retardant *ad infinitum* el seu vol impossible, però imaginable (desplegant en resum en el cos que dansa la tensió mateixa de tot el romanticisme, la seva frustració fonamental); o també perquè aquesta ascensió del cos femení, pintat com una transfiguració efectiva, constituïa també l'instant crític, l'objectivació en què el cos «qualsevol» de la ballarina es convertia, per sublimació, en la figura d'ell mateix i de totes les possibles «figures del cos» (el fantasma, l'ombra, la il·lusió, l'espectre, el simulacre, la nimfa o la deessa).³⁸

La insistència d'aquesta analogia, abans fins i tot a la pràctica que a la iconografia, és sorprenent. Començant amb *La Sylphide*, va ser una convenció gairebé indestructible afegir unes ales al vestuari (cada vegada més atròfiques, tot sigui dit, a mesura que un atletisme creixent a la pedagogia imposava una agilitat del vestuari), no sempre justificades per la trama. Fins que les ales, una mica com els núvols de la iconografia, es van anar transformant en una lliurea de la ballarina com a tal ballarina, més que com a personatge. La tècnica escènica de l'època va gastar moltes energies per tal que als *Ballets Blancs* de les temporades no hi faltés un determinat nombre de «vols» (apa-

38. Pel mateix motiu no ens ha de sorprendre que un sector abundant del *balletisme* romàntic, a partir de la *Giselle* de l'any 41, cultivés amb obstinació els temes fúnebres. La mort física del personatge va ser durant tota la dècada dels quaranta pràcticament el mitjà més eficaç narratològicament per vehicular la transfiguració esmentada. Una transfiguració el domini de la qual a l'imaginari de la literatura és innegable, considerant que la mateixa fascinació morbosa reservada en primera instància a la mort del personatge es va traslladar, no sense un cert cinisme cultural, a la mort mateixa de la intèrpret com a via de perfeccionament d'una essència *tersicorea* a la qual la ballarina, mentre fos real i viva, no podia pertànyer de ple dret. Gautier mateix es va transformar així en un especialista del «necrologisme». Per això són emblemàtiques les seves commemoracions en la mort de Clara Webster (GAUTIER 1844 : 174) i d'Emma Livry (ibíd. p. 309), com també el seu homenatge a Maria Taglioni en ocasió de la retirada dels escenaris (ibíd. p. 77): «tout à l'heure c'était une vraie Sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde si vous voulez, mais rien de plus». (fa un moment era una veritable Sílfide, ara només és una ballarina, la primera ballarina del món, si voleu, però res més).

ricions dels personatges o de grups sencers en suspensió, travesses aèries de l'espai escènic, etc.), que havien de correspondre salvatgement a una exigència de l'imaginari improrrogable i poderosa, considerant que, per motius obvis d'ordre tecnològic, aquests vols transcorrien maldestrament amb el grinyolar de la maquinària de l'època, com precisament lamenta diverses vegades Gautier: «Nous prenons occasion de ceci pour nous récrier contre *les vols* qui sont une tradition du vieil opéra. Nous ne trouvons rien de bien gracieux à voir cinq ou six malheureuses filles qui se meuvent de peur suspendues en l'air par des fils de fer qui peuvent fort bien se rompre...» (Aprofitem aquesta ocasió per indignar-nos contra *els vols* que són una tradició de l'òpera vella. No hi trobem res de graciós en veure cinc o sis noies malaurades que es moren de por penjades enlaire d'uns filferros que poden trencar-se fàcilment...) (GAUTIER, 1838 : 80).

Aspectes d'una «fenomenologia de la fluctuació» que, com era imaginable, les arts gràfiques van fer fructificar, encarint-ne el potencial iconogràfic.

Començant per les puntes: recordem que, durant tota la dècada dels anys trenta i bona part dels quaranta, primer Maria Taglioni (fig. 27) i després Carlotta Grisi van ser gairebé les úniques ballarines europees amb capacitat de dominar la tècnica de les puntes amb desimboltura i durant tot un ballet. Per aquest motiu, les primeres sabatilles eren força lleugeres (la Taglioni ballava *literalment* de puntes, és a dir alçant-se sobre els polzes —una operació que per a qualsevol altra *performer* hauria resultat dolorosa i precària). La punta clàssica a la qual ens ha habituat la pràctica neix, per tant, de l'exigència d'estendre a la majoria de solistes, i a tot cos de ball, un privilegi que les pioneres del romanticisme posseïen a força de virtuts naturals extraordinàries. La sabatilla de puntes, quan se'n va fer el prototipus rígid cap als anys quaranta, era en definitiva la pròtesi que feia de totes les ballarines futures una còpia homologada de Maria Taglioni.

Així, no ens hem d'enganyar amb la proliferació i la perfecció dels posats *sur pointes* a la iconografia de l'època (no més del que ens enganyen les puntes mateixes a les representacions en ceràmica de la dansa grega antiga). Gai-



27. Maria Taglioni dans *Flore et Zéphyr*, lit. a col., Londres 183-? (Col. Sowell, Nova York).



28. R. Focosi, Maria Taglioni nel ballo la Gitana, lit. b/n, Milà, 1841. (Museo del Teatro Alla Scala, Milà).

29. B. Marcovich, Amalia Ferraris, lit. b/n, Vicenza 1853 (Coll. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, New York).

✦ Deixeble de Carlo Blasis a Milà, Amalia Ferraris va debutar com a *prima ballerina di mezzo carattere* (o *demi-caractère*) a la Scala el 1841 a l'obra *La Sylphide*. Després d'una fulgurant carrera a Itàlia, va ser l'estrella de l'Opéra de París entre el 1856 i el 1863, però l'èxit més aclaparador, i que va fer-la més famosa, el va aconseguir amb la interpretació de *Sacountala* (1858) de Lucine Petipa.

rebé sempre era l'objectivació del desig suggestiu i prepotent que tota la dansa fos efectivament el miracle tècnic que no era.

Pel mateix motiu, que és la tendència a la verticalització del cos, els testimonis litogràfics de l'època juguen volgudament amb l'ambigüitat a l'hora de dibuixar un recolzament a terra. L'àrea de contacte entre el peu i el terra és en general objecte d'un autèntic degradat (fig. 28), o d'un tractament figurativament poc clar (fig. 29). Quan a la inversa el contacte s'enuncia amb claredat, s'enriqueix la il·lustració amb una ombra que té per finalitat estratègica declarar amb força que la zona de contacte entre cos i el terra ferm és puntiforme (fig. 30 i 31).

La idea implícita que la punta, responsable de les sensacions d'*envol* en la ficció dansada, sigui *tout court* la causa d'un vol real en la ficció litogràfica ens porta a autèntiques extravagàncies de la representació.

Són els casos, no del tot infreqüents, en els quals la ballarina, hissada sobre les puntes, també levita a alguns centímetres de terra (fig. 32), on una ombra ve a subratllar-ne la prodigiositat, o aquells en què, miraculosament alleugerida del misteri de la dansa, se sosté (com per exigències del llibret a *Le papillon* de 1846, o a *L'Ombre* de 1843) sobre el suport improbable d'una flor (fig. 33 i 9).

Idealment aquest curtcircuit semàntic que relaciona el recurs de les puntes amb l'envol, i tots dos amb l'ombra, es tancaria quan una ballarina ballés amb la seva ombra i n'obtingués l'efecte de fer-la fluctuar quan ella mateixa se'n separa per saltar. És el que passa puntualment a *Ondine* del 49, a la qual una variació remarcada *Pas de l'Ombre* (fig. 34) consisteix justament en aquest joc de levitacions i preses de contacte recíproques entre la protagonista i el seu doble fantasmal, projectat a terra pel pleniluni.³⁹

Si insistim en aquest nus simbòlic, i en la centralitat de l'Ombra a la iconografia de ballet és perquè, més enllà de representar un útil instrument d'il·lustració del vol, l'Ombra (amb la complicitat de la literatura en autors com Chamisso o Brentano) solia encarnar als llibrets de l'època el símptoma d'una aspiració general de les protagonistes per convertir-se, de les nimfes o espectres o fades que eren, en dones reals. Perquè l'ombra era en ella mateixa, segons el folklore, el privilegi exclusiu dels cossos de carn i ossos. I, en el cas específic del cos femení, també era el primer indicatiu de la seva fecunditat i capacitat reproductiva: l'únic mitjà que tenia tradicionalment la nimfa boscana per accedir a la immortalitat era unir-se sensualment amb un humà i, metamorfitzada en dona mortal, tenir-ne fills.⁴⁰ Com a *Ondine*, l'ombra era el



30. Maria Taglioni dans *Le Dieu et la Bayadère*, lit. col., París 184- (Col. Sowell, Nova York).

39. El *Pas de l'Ombre* d'*Undine* va ser, d'altra banda el ressò en ballet de la celeberrima *Aria dell'Ombra* (*Ombra leggera*, rondó de l'Acte II) de la *Dinorah* de Meyerbeer del 39: una gran escena en la qual la protagonista, embogida per amor i delirant en veure la pròpia ombra projectada a les roques, vocalitza llargament i fa tota sola de ressò al propi cant, persuadida que qui l'emula en el seu rellar és l'ombra mateixa.

40. El tema de l'Ombra com a símbol de fecunditat es troba també al centre de *La dona senz'ombra* (*Die Frau ohne Schatten*) de H. von Hoffmannsthal.



31. J. Bouvier, Mlle Adèle Dumilatre comme Myrtha dans *Giselle* Act II, *lit. col.*, París 1842? (*Musée de l'Opéra de Paris*).

✧ A. Dumilatre (1818-1890), va ser una de les primeres ballarines franceses que va dominar la tècnica *sur pointes*, i per això se li va assignar el paper de Myrtha a *Giselle* (1841). De fet, va ser una intèrpret secundària molt estimada per les dots que posseïa per al *ballon*. Va interpretar bona part dels rols principals del repertori romàntic francès.

32. G. Somariva (Or. R. Focosi), Giovannina King, *lit. b/n*, Milà 1844? (*Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York*).

✧ G. King (1823-1897), es va formar a Nàpols, on havia nascut, amb Pietro Hus, i va perfeccionar-se a Milà amb Carlo Blasis. Va debutar el 1841 a la Scala com a *prima ballerina*. L'any 1842 ja rep la nominació especial de «Primera ballarina francesa» a l'obra *La Sylphide*. Durant els anys cinquanta va ser la primera ballarina absoluta de l'Opera de Roma.



33. J. Bouvier, *L'ombre*, *lit. col.*, París 1845 (*Coll. Sowell*).

primer indici de l'anelhada transmutació. Ho hauria estat també a *L'Ombre*,⁴¹ a *Le*

41. Tots dos motius (el de la dansa amb l'Ombra i el de caminar damunt de flors) es retroben a la fantasmagòrica pàgina escrita per Gautier (1844) per comentar la presentació de Maria Taglioni al ballet d'aquest títol: «Mlle Taglioni s'évapore, se condense en vapeur, glisse sur le lac comme un flocon de brume promené par le vent, et déploie tant de séductions, que son amant la suit sous l'écume de la cascade, sans penser que le corps, si léger qu'il soit, ne peut suivre un esprit; et si l'on croyait fermement marcher sur les eaux, on y marcherait. [...] La fée voltige sur ses tulipes peintes par un décorateur qui les aura sans doute taillées à la mesure de son pied», (*La se-*



Papillon, a *La filleule des Fées* i en incomptables ballets més del repertori. Però a banda de les contingències de les trames de ballet, ens interessa subratllar aquí la prodigiosa parado-

nyoreta Taglioni s'evapora, es condensa en vapor, llisca per damunt del llac com un borralló de boira endut pel vent, i desplega tantes seduccions que el seu amant la segueix sota l'escuma de la cascada, sense pensar que el cos, per lleuger que sigui, no pot seguir un esperit; i si creguéssim fermament en caminar sobre les aigües, ho faríem. [...] La fada giravolta sobre les tulipes pintades per un decorador que les deu haver tallat, sens dubte, a la mida del seu peu). (GAUTIER, 1995 : 164). D'un to anàleg són els referents florals de l'homenatge pòstum a Emma Livry del mateix autor: «on eût dit une ombre heureuse, une apparition élyséenne jouant dans un rayon bleuâtre: elle en avait la légèreté impondérable et son vol silencieux traversa l'espace sans qu'on entendît le frisson de l'air. [...] elle faisait le rôle du papillon, et ce n'était pas là une banale plaisanterie chorégraphique. Elle pouvait imiter ce vol fantastique et charmant qui se pose sur les fleurs et ne les courbe pas». (ibíd. p. 309). (hauries dit una ombra feliç, una aparició elísia actuant sota un raig blauenc: ella en tenia la lleugeresa imponderable i el seu vol silencios travessava l'espai sense que sentíssim el frec de l'aire. [...] feia el paper de la papallona, i no era en aquest cas una broma coreogràfica banal. Ella podia imitar aquest vol fantàstic i encantador que es posa damunt les flors i no les fa vinclar).



34. Fanny Elssler in the shadow dance, *lit. col.*, Londres 1849 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York).

35. J. Brandard, Carlotta Grisi in *Giselle*, Act II (*in Album du théâtre n. 1*) *lit. col.*, París 1843 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).



36. E. Morton (or. S.M. Joy),
Lucile Grahn in Eoline ou La
Dryade, lit. col., Londres 1843
(Col. Sowell).

xa que va permetre a l'ombra mateixa, encarregada a la ficció escènica de denunciar una materialitat conquerida, ser a la ficció figurativa la primera fedatària de la incorporèitat ideal dels subjectes retratats.

Subratllem també que, precisament perquè estaven suggerides morfològicament per un talent natural (per a alguns, una autèntica malformació del peu de Maria Taglioni), les sabatilles de puntes van ser objecte, durant algun temps, d'un emblemàtic desplaçament cultural. Es volia, en definitiva, que fossin ni més ni menys el propi peu de la ballarina, i que la ballarina, calçant-se-les, anés simbòlicament descalça. Allò que encara no es podia veure al teatre per motius de censura evidents va refluir amb una certa regularitat per la

representació figurativa, en la qual la poètica del romanticisme retia homeatge un cop més a les seves arrels neoclàssiques, reverberant esporàdicament pel repertori litogràfic sencer dels anys trenta i quaranta (fig. 35 i 36),⁴² fills de la mateixa deformació semàntica per la qual sovint i de bon grat el tutú romàntic de reglament era reemplaçat, a les versions figuratives, per una túnica d'aires més antics.

Com era de preveure, passada una primera fase d'implicació dialèctica de l'envol en la restitució per mitjà d'imatges del treball *sur pointes*, el gust litogràfic per la superfetació va assolir una força d'inspiració bastant marcada per consentir la inclusió del *vol tout court*. Litografies aerostàtiques d'aquesta mena són més aviat freqüents (fig. 35-36-37-38).

Celebració definitiva d'un triomf simbòlic per damunt de qualsevol força de gravetat, i entelèquia figurativa d'aquells vols la realització tècnica dels quals no era mai silenciosa com a la literatura que els comentava, la imatge de la ballarina volant sobre les aigües, els núvols, les flors, les branques (fig. 39), volant i proveïda tot i així d'ales (també als retrats dels personatges per als quals no estava previst que volés, com al retrat de Maria Taglioni a *La*

42. A la litografia de la Grisi (fig.33) no són els peus descalços de la protagonista l'únic lapsus de regust clàssic. Del tot incongruent amb el context escenogràfic, es deixa intuir entre el brancatge del fons un monòlit antic.

37. G. Sarony, Cerito (*Cerrito*) in the *Sylphide.*, *lit. col.*, Londres 1846 (*Col. Sowell, Nova York*).
38. Carlotta Grisi comme Giselle, *lit. col.*, París 184- (*Museo del Teatro alla Scala, Milà*).
39. Maria Taglioni dans *La Sylphide*, *lit. col.*, París 183-? (*Col. Sowell, Nova York*).

Gitane, fig. 40) per alguns aspectes constitueix la causa final del paradigma de la dansa tal com el restitueix la tradició litogràfica. I si parlem d'«aerostàtica» és perquè a la mena de vol invocat per aquella tradició només hi ha un pàl·lid intent de restituir, amb la fluctuació de la ballarina, el moviment real de la roba amb què va vestida. Fins i tot en la levitació, aquestes imatges no deixen de ser retrats «estàtics», representacions d'un «vol immòbil» que és la condició simbòlica de l'estrella, el seu estat de «suspensió en la figura».

El millor, l'efecte de dinamisme del moviment, vehiculat de forma totalment arbitrària pel dibuix i confiat a la lleugeresa del vestuari, torna a obeir regles no realistes. Absent del tot en alguns casos, o en canvi exaltat a la recerca d'un resultat pintoresc en els retrats més estàtics (fig. 28), en els quals l'agitació dels vels a l'entorn del cos de la ballarina no era més estranya i irreal del que resultaria, a les primeres fotografies de dansa de final del segle XIX, el costum de retre el dinamisme de la dansa alçant amb fils invisibles la vora de la túnica o del tutú, a despit d'un temps d'exposició massa llarg per capturar el moviment del teixit.





40. Maria Taglioni dans *La Gitane*, lit. col., París 1844 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

3.5. Coreografies de l'imaginari: cap a l'arabesc

Un imperatiu de la «tendència a la levitació» de la figura orienta igualment les modalitats de tractament dels posats i dels passos en la tradició que ens ocupa. Per motius d'espai, seria impensable analitzar aquí la varietat infinita de passos (variants clàssiques de figures folklòriques) lliurats al record pels retrats litogràfics de les més grans *danseuses de caractère* i *de mi-caractère*. Però un cop més, per justificar la desconfiança que els tècnics de la dansa haurien de nodrir sobre la veracitat d'aquest vocabulari figuratiu, són suficients algunes observacions sobre el paradigma dels mateixos elements, posats i

passos, a la tradició litogràfica inspirada en el *Ballet Blanc*.

Podent triar entre incomputables lemes d'un llenguatge que, almenys fins a tota la dècada dels anys trenta, s'havia nodrit principalment de petites bateries i de treball *terre à terre*, la figuració va intuir precoçment que representar qualsevol moment del *tricotage* (és a dir, de l'hàbil entramat de petits passos a terra que era l'orgull de les *danseuses nobles* fins a tot el postromanticisme, inclosa la *Sylphide*) no hauria realitzat l'aspiració de representar el caràcter específicament *tersicori* de la dansa, el seu dinamisme, el seu grafisme peculiar. En altres paraules, congelat per la pintura estàtica, qualsevol pas hauria estat només un «pas qualsevol». Així, per una feliç convergència entre motius iconogràfics i història de les tècniques, els artistes van triar com a posat gairebé únic el que, mentrestant, s'anava convertint en el posat de tot el ballet romàntic: l'*arabesque*. Compatible amb el treball *sur pointes*, que n'era com exaltat; compatible també amb l'exigència estètica de transformar el cos sencer de la ballarina, verticalitzant-lo, en un fenomen lineal, l'arabesc romàntic, l'origen mateix del qual era figuratiu (i ja veurem de quina manera), donava de l'escena la figuració que la perfeccionava amb la força d'un emblema.

Però pensant en l'arabesc del primer romanticisme seria erroni imaginar la mena d'equilibri perfecte obtingut tècnicament molt més endavant, en la distribució del pes entre la cama de recolzament, la cama alçada i el braç. Un

cop més, aquell arabesc, ja conceptualment claríssim, era menys una conseqüència atlètica que una figura de la tendència de la dansa. Aquesta «tendència», aquesta idea d'un arabesc possible és traduïda perfectament en imatges per la litografia.

Al ballet dels anys trenta es tractava per força d'un arabesc «baix» (fig. 27-32-33-25). Ja als anys quaranta, gràcies a un progrés vertiginós de la tècnica i de la poètica, es van produir els primers arabescos alts o arabescos pròpiament dits (fig. 29-31-36-41).

Però com semblen suggerir moltes de les imatges que ens han arribat, l'energia necessària, tant en arabesc com en actitud, per obtenir l'alçament temporal de tot el cos sobre una única punta depenia de l'impuls que la ballarina acostumava a agafar alçant tots dos braços (fig. 29-31-36-41-42). Per aquest motiu, a la història de l'estil, l'arabesc romàntic és encara l'únic arabesc en el qual s'estenen els dos braços endavant. Posteriorment aquesta exigència d'un *élan* serà abolida per la tendència a estendre un braç al costat dret o esquerre per equilibrar, físicament i visiblement, el posat. Fins llavors l'arabesc es manté en un equilibri efímer que només el paper imprès aconseguia pintar com un prodigi de suspensió durador.

Però fins i tot així la figura femenina sencera era dibuixada com a l'acte d'alçar el vol. Pel mateix motiu, l'única font d'estabilitat possible i de levitació real del posat era la presència d'un acompanyant masculí. Arabesc en soledat i arabesc *soutenu* (que es podia convertir fàcilment en un arabesc *penché*, és a dir, en un posat a dos en el qual el bust de la dona es llançava endavant i lleugerament fora de l'eix respecte de les cames, fig. 41 i 42), de fet es van desenvolupar paral·lelament. Però els testimonis figuratius semblen suggerir que la diferència entre el posat del *pas à deux* i el de la variació era, en realitat, més aviat fantasmagòrica perquè no hi havia una diferència substancial d'aspecte físic entre la figura femenina alçada en un arabesc *soutenu* o *porté* (quan de fet l'home l'alçava de terra amb un *lift*, fig. 43) i la mateixa figura retratada en l'esplendor de l'arabesc en soledat (i n'hi hauria hagut d'haver, per raons evidents d'equilibri). Era com si, en un cert sentit, l'arabesc de les litografies fos, d'alguna manera, la representació d'un arabesc *soutenu* (en cas de recolzar a terra) o *porté* (en cas de levitació) en el qual faltés l'element masculí. Un cop més, un vol de la figura (figs. 44 i 45), de la que, per cert, la parella del sexe oposat podia absentar-se a favor de la il·lusió visual, i la fascinació del qual es devia en bona part a la idea que les ballarines només es deixessin restituir per mitjà de la remuntada de l'*arabesque* a una lleugeresa fabulosa lliurant-se contextualment, de la presa de la parella (fig. 20) amb l'agilitat de la nimfa que les precedia, realitzant en definitiva un protocol dels



41. Veg. fig. 5.



42. Veg. fig. 6.

desigs que gairebé un segle més tard seria resumit eloqüentment per Proust: «A ces êtres là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler. La preuve de cette beauté, surpassant la beauté, qu'ajoutent les ailes, est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé». (A aquests éssers, a aquests éssers fugitius, la seva natura, la nostra inquietud els posen unes ales. I fins i tot al costat nostre, la seva mirada sembla dir-nos que volen enlairar-se. La prova d'aquesta bellesa, que ultrapassa la bellesa, que afegeixen les ales, és que tot sovint per a nosaltres un mateix ésser és successivament sense ales i alat). (PROUST, 1923 : 84)

I és més encara, l'*arabesque*, resumint-ne la història tècnica en pocs punts, naixia a la nomenclatura de la dansa del costum, típicament proto-romàntic,⁴³ d'arranjar, amb la participació del cos de ball sencer, de grups reduïts o de parelles, un joc complex de serpentes tèxtils que si per una banda semblaven emular l'exquisida calligrafia de l'escriptura manual de l'època, per l'altra constituïen una modalitat ulterior de transmutació performativa dels llegats clàssics, ja que s'inspiraven deliberadament en aquelles decoracions «grotes-

43. Encara se'n troben exemples als ballets de Bournonville (Nàpols, de 1820, *La Sylphide* —en la nova versió amb música de Lovenskjold— del 34) i a *La fille mal gardée* de Dauberval (1789).



43. Amalia Brugnoli and Paolo Samengo in *L'anneau magique* (*King's Theatre 1832*), lit. b/n, Londres 1832 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).

44. Carlotta Grisi et Jules Perrot dans *La Péri*, lit. b/n, París 184-? (*Musée de l'Opéra de Paris*).

✦ J. Perrot (1810-1892) va ser l'Albrecht a *Giselle* el 1841, en què va participar considerablement a la coreografia i per això va ser rebatejat com a «Le Sylphe». És considerat un dels màxims intèrprets i coreògrafs del romanticisme. Són seves les coreografies d'alguns dels ballets més cèlebres del repertori (*Pas de Quatre Esmeralda*, *Ondine*). Durant bona part dels anys cinquanta va ser *maître de ballet* al King's Theatre de Londres. També va elaborar coreografies per al Bolxoi de Sant Petersburg.

ques i arabesques» que, suggerides per les troballes arqueològiques, ja havien esvalotat l'estil decoratiu de la cultura del Renaixement (més enllà de formar part, en baix relleu, de la decoració bàsica d'aquells sarcòfags a la importància poètica dels quals amb relació a la dansa havíem assenyalat a la introducció). Reforçada telescòpicament pel prestigi decoratiu d'algunes serpentines arabitzants, i parenta de l'orientalisme que envaïa les poètiques de principi del XIX, filla en definitiva d'una percepció distant d'allò antic i esotèric, el costum d'«enllaçar» les figures humanes i compondre-les en un motiu lineal convivia amb l'autèntica «decoració grotesca», per tradició una creença subreptícia en el grafisme intrínsec de la figura (humana, animal o monstruosa) en un simple motiu gràfic, o a la inversa consentir que el raïm estilitzat «brotés» en la figuració, l'*arabesque* dels orígens no era menys eficaç en suggerir una ambigüïtat intrigant entre motiu lineal i postura corpòria. Es podrien dir moltes coses sobre quines implicacions tindria a l'«escriptura de figures» amb relació a una possible autoconstitució de la dansa com a llenguatge substitutiu (però el tema mereixeria un espai menys exigü que aquest).

Basti per ara subratllar que quan l'*arabesque* va passar, de «situació escènica col·lectiva» (trampa de llaços de seda), a ser «figura individual» de la dansa *tout court*, ja s'havia consumat un curtcircuit emblemàtic en el concepte d'«estil» pròpiament dit (és a dir, de persistència sistemàtica del cos de l'autor en el text de l'obra) entre el cos de la ballarina i el llenguatge del qual era portadora; que també, quan això es va esdevenir, la paraula *Figura* gaudia en dansa de moltes simpaties conceptuals, que anaven de l'àmbit retòric al pictòric; que, en definitiva, més proteïforme, més fugissera, més fantasmal que mai, la ballarina ja podia coincidir amb el somni somiat pels artistes i ser amb la mateixa desimboltura la dona real, la ballarina ideal i (fig. 25), declinada en les mil variants gràfiques del seu cos, el marc de totes dues.

Referències bibliogràfiques

- DIVERSOS AUTORS (2007): *Il balletto romantico. Tesori della collezione Sowell*. Palerm: L'Epos.
- F. ANDREELLA (1994): *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*. Venècia: Il Cardo.
- R. ARGULLOL (1984): *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- C. BEAUMONT (1944): *The ballet called Giselle*. Londres: Dance Books, (rep. 1996).
- (1945): *The Romantic Ballet in lithographs of the time*. Londres: Routledge, (rep. 1987).
- J. BERCHOUX (1806): *La danse ou les dieux de l'Opéra*. París: Gignet et Michaud.
- C. BLASIS (2007): *Traité de l'Art de la danse*. Milà: Gremese.
- C. CELI (1995): «Percorsi romantici nell'Ottocento Italiano», *L'arte della danza e del balletto, Musica in scena*, vol. 5. Torí: UTET, p. 117-138.
- (1995): «L'epoca del coreodramma (1800-1830)», *L'arte della danza e del balletto. Musica in scena*, vol. 5. Torí: UTET, p. 89-116.
- M. CLARKE, D. VAUGHAN (ed. 1977): *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. Londres: Routledge.
- D. CRANE, J. MACKRELL (ed. 2004): *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- J. E. DESPREAUX (1806): *Mes passe-temps. Chansons suivies de l'Art de la Danse, Poème en quatre Chants, calqué sur l'Art Poétique de Boileau*. París: Defrelle.
- G. DURAND (1994): *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier.

- F. FALCONE, I. MINAFRA, B. SHAPIRO (1996): «The Arabesque: A Compositional Design», *Dance Chronicle*, vol. 19, núm. 3, p. 231-253.
- L. GARAFOLA (ed. 1997): *Rethinking the Sylph*. Londres: Dance Books.
- T. GAUTIER (1995): *Écrits sur la danse*. París: Actes Sud.
- I. GUEST (2001): *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. París: Flammarion-Opéra Nationale.
- (1966): *The Romantic Ballet in Paris*. Londres: Routledge.
- H. HONOUR (2007): *Il Romanticismo*. Torí: Einaudi.
- J. JANIN, T. GAUTIER (1845): *Les Beautés de l'Opéra*. París: Soulié.
- C. LEE (1998): *Ballet in western culture*. Londres: Dance Books.
- F. H. MAN (2001): *150 Years of artists' lithographs. 1803-1953*. Londres: Routledge.
- C. NODIER (1821): *Los demonios de la noche*. Barcelona: Abraxas, 2003
- M. NORDERA (2004): «Au fil de l'exposition», *La Construction de la féminité dans la danse (XV-XVIIIe siècle)*. Pantin: Centre National de la Danse, p. 6-39.
- (2001): *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna* (tesi doctoral). Florència: Istituto Universitario Europeo.
- J. G. NOVERRE (1977): *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. París: Librairie Théâtrale.
- W. SORELL (1971): *The Dancer's image*. Nova York: Harvard University Press.
- F. PAPPACENA (2005): *Il trattato di danza di Carlo Blasis (1820-1830)*. Lucca: LIM.
- M. PASI (ed. 1993): *Danza e Balletto (Enciclopedia Tematica Aperta)*, vol. IV. Milà: Jaca Book.
- D. PORZIO, R. TABANELLI (ed. 1982): *La litografia: duecento anni di storia, arte, tecnica*. Milà: Electa.
- M. PROUST (1923): *La prisonnière*. París: Gallimard, 1993.
- R. ROSEMBLUM (1997): *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra neoclassicismo e Romanticismo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- L. ROSSI (1972): *Il ballo alla Scala 1778-1970*. Milà: Edizioni della Scala.
- V. STOICHITA (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- G. THELEUR (1827): *Letters on dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. Londres: Sidney.
- M. TWYMAN (2001): *Breaking the mould: the first hundred years of lithography. The Panizzi Lectures for 2000*. Londres: British Library.
- (1972): «Lithographic stone and the printing trade in the nineteenth century», *Journal of the Printing Historical Society*, núm. 8.