

L'IMAGINAIRE DE LA DANSE DANS LE THÉÂTRE ITALIEN À L'ÉPOQUE UMBERTO I

CONCETTA LO IACONO
Teacher of Dance History

Avant d'en venir au thème de mon article, je désire rappeler combien les études sur la danse de théâtre en Italie doivent, dans leurs meilleures réalisations d'histoire de la culture et du spectacle, à Fedele d'Amico, dont la figure d'exégète et de Maître - indiscutable au niveau international dans le domaine musical - vient d'être pleinement reconnue grâce à la publication de ses écrits¹.

* * *

Le style 'Umbertino' caractérise la période 1878-1900, qui va de l'accession au trône de Umberto I à l'année où il est assassiné, une période qui voit s'affirmer les 'balli grandi' de Manzotti et s'épuiser les thèmes 'nobles' du romantisme. Les protagonistes de cette ère, de La Cucchi à La Viale, de La Zucchi à La Bessone, sont des personnages de rupture qui dansent des chorégraphies romantiques sans être vraiment romantiques, et

¹ Pour Fedele d'Amico (1912-1990), qui s'est longtemps dédié avec une rigueur scientifique aussi rare que sa sensibilité d'artiste à l'étude de l'histoire de la danse, il suffit de renvoyer à la section 'Musica e Danza' de l'*Enciclopedia dello Spettacolo* qu'il dirigea depuis la fondation jusqu'au IVème volume. Entre autres, on a publié plus récemment son essai «L'idea del balletto classico» (FEDELE D'AMICO, *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Einaudi, Torino 1991).

Je désire aussi remercier Giovanni Di Peio, Gian Piero Maragoni, Rossana Platone et Patrizia Veroli.

dont les innovations sont marginales, si comparées aux apports des artistes d'autres Pays de l'entre-deux siècles. C'est à ce moment-là que l'équilibre caractérisant le ballet romantique entre 1830 et 1850 vient de s'écrouler, et l'on assiste à plusieurs tentatives de transformation. Dans une Italie vivant encore les difficultés d'une Unité à peine atteinte, on s'efforce à résoudre les problèmes économiques surgis après 1860 en même temps que les contradictions politiques des années '80 et les graves crises qui se succèdent depuis 1887 jusqu'à 1896 faisant augmenter l'émigration vers les Etats Unis. La frénésie de progrès, les mythes et l'euphorie de la Belle Epoque animent le Pays, qui à partir de 1895, va même se lancer dans l'aventure coloniale, tandis que les classes sociales, mêlées plus facilement l'une à l'autre, découvrent des distractions et des amusements de masse, du football au cyclisme, du café chantant (le *caf'conc'*) au 'cinématographe Lumière'. «L'Italia barbara contemporanea - c'est le titre d'un livre de 1898 de Alfredo Niceforo - est bien une seule politiquement, mais sociologiquement elle n'est qu'une large mosaïque»: et pourtant la voilà qui entame, en retard par rapport à d'autres Etats, un processus d'industrialisation. Le Pays est encore agricole et divisé. Curzio Malaparte écrit:

Quand Massimo d'Azeglio dit que "Une fois faite l'Italie, il faut faire les italiens", il dit une idiotie car c'est l'Etat Italien lui-même qu'il fallait faire, c'est-à-dire le seul instrument capable de rééduquer un peuple avili et corrompu par des siècles d'esclavage et de mauvaise administration [...] Du Risorgimento, un Etat pseudo-libéral surgit [...] un Etat essentiellement féodal, [...] apte plus à perpétuer la mauvaise administration qu'à promouvoir et défendre la liberté [...]

La classe moyenne des employés est en train en même temps d'assumer un rôle de premier plan et de changer les bases matérielles et les habitudes de sa vie; plus lentement elle modifie son idéologie et ses attitudes psychologiques. Les impératifs de la mode et de la morale règlent la vie sans élan de couples bourgeois figés dans leur dignité, et tombent sur les classes inférieures avec leur poids fatal et inéluctable.

Du côté littéraire et artistique l'Italie, différemment que dans le passé, paraît ingénue et provinciale, si comparée à la France, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie, mais il lui reste le prestige du mélodrame. Environ un millier de théâtres favorisent la diffusion et la commercialisation de genres national-populaires capables de résoudre emotivement les conflits sociaux et régionaux entre Nord et Sud. Sur la scène d'un théâtre lyrique capable de séduire des publics hétérogènes grâce au pathos et à la sensibilité du chant, un ballet pléthorique dans ses formules théâtrales et anémique du point de vue idéal, fait face aux risques dérivant de l'autorité de l'expression corporelle dans un milieu catholique et repressif, ou laïque et bien pensant, où le corps est évité et caché même dans l'intimité conjugale, quand il n'est pas martyrisé et renfermé dans des pensionnats et des couvents. Ce refus comporte l'exaltation ou la stigmatisation des professionnelles de la danse, qui sont prises (parfois avec raison) pour des filles de joie. Dans les ballets - se font-ils champions d'enthousiasmes civils et cosmopolites ou bien d'une permissivité sexuelle importée de la France -, la projection des sentiments à l'égard de la femme se réfléchit dans l'imaginaire collectif. Des chorégraphies créées par des hommes pour un public d'hommes proposent les archétypes du XIX siècle, la madone, la muse et la séductrice: des silhouettes fragiles ou perverses auxquelles les femmes s'efforcent de correspondre. La femme comme pensée ou erreur de l'homme est sublimée comme victime ou contemplée comme un succédané de cette dimension aphrodisiaque à laquelle aspire la culture fin de siècle. Ces deux visages coexistent souvent, tous les deux éclairés par la flamme de l'amour: «[...] elle inspire un amour divin, lit-on dans *La Femme*², et elle est toujours sublime, soit-elle une actrice, soit-elle une soeur de charité».

La situation tout à fait singulière où se trouve l'Eglise en Italie détermine de forts préjugés à un moment où l'on voit naître le féminisme aussi bien que les premières revendications dans le monde du travail. Tandis

² ALICE HURTREL, *La Femme. Sa condition sociale depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Georges Hurstel, Paris 1887, p. 144.

que dans les Pays protestants on refuse d'exalter la virginité, en Italie, au contraire, le dogme de l'Immaculate Conception proclamé par Pie IX en 1854, comporte l'institution dans toute la péninsule de groupes de 'Figlie di Maria', dans l'effort de canaliser les désirs des filles et d'offrir le couvent comme une alternative à la maison paternelle ou au mariage. L'autonomie de la femme est en soi coupable (songez aux tournées des danseuses n'appartenant plus à de familles liées depuis des générations au théâtre): selon les règles d'un moralisme d'apparence, une maîtresse honore l'homme, tandis qu'un amant déshonore une femme, surtout parce qu'elle peut devenir enceinte. L'impossibilité d'une conciliation entre la maternité et la sexualité - faire du sexe pour procréer ou bien pour pécher, c'est l'une des interrogations de l'époque - comporte que l'on ne sait rien de la maternité des danseuses, laquelle est vécue au dehors du mariage (et dans le besoin de se procurer un protecteur) ou bien cachée (depuis le temps de La Tagliani) derrière d'improbables accidents 'au genou'.

Enfin: il n'y a que "la maternité de la Vierge qui puisse effacer les tâches d'Eve"³. Et ce n'est pas par hasard que Eva Cordi est le nom donné à l'un des personnages d'un roman français, *Miss America*, inspiré de Virginia Zucchi (remarquez ce nom 'virginal' si répandu à cette époque), qui est invitée au Théâtre Eden de Paris en 1883. Son auteur, Félicien Champsaur, chanta les parfums Guerlain, mais ne sut percevoir ni approfondir d'autres réalités. Miss America est la douce Margaret Everson promise au Comte de Véran, dont l'ex-maîtresse est la danseuse Cordi. Jalouse de sa rivale, Miss Everson va au théâtre, et c'est là que 'la 'vierge' et la 'femme' s'opposent.

Quella ballerina impudica, sotto il dardeggiare dei cannocchiali che tenevano dietro ai suoi sgambetti...a quelle forme sfacciatamente offerte alla tentazione di tanti uomini; quella ballerina che si mostrava al

³ C'est au fondamental volume de GEORGES DUBY et MICHELLE PERROT, *Storia delle donne, L'Ottocento*, a cura di Geneviève Fraisse e M.Perrot, Laterza, Bari 1991, p.que je dois cette citation parmi plusieurs, aussi bien que tout l'indispensable soutien historique.

pubblico in una quasi completa nudità, s'era poi abbandonata in modo più assoluto a colui che occupava un po' del suo pensiero⁴.

Mais le Comte veut épouser Margaret et dans le roman on ne lira plus un mot sur Eva la tentatrice.

Dans le feuilleton *Il bacio d'una morta* de Carolina Invernizio, l'infâme javanèse Nara, un 'serpent' dansant entre bambous et kébabs, arrive de Paris à Florence. A l'Opéra avant, et au Théâtre La Pergola ensuite, elle ensorçèle le comte Rambaldi qui, pour elle, va essayer de tuer sa femme, l'angélique Clara. Celle-ci sera reveillée in articulo mortis par un baiser de son frère et assistera en Cour d'Assises, enveloppée dans un voile noir, au procès contre son mari. Et voilà s'avancer Nora, la danseuse:

Il suo colorito bruno, era alquanto animato: le labbra sensuali, di un rosso vivissimo, spiccavano sullo smalto dei denti bianchi, umidi, come quelli di un fanciullo: la bruna lanugine, che gettava una specie d'ombra agli angoli della bocca, dimostrava il carattere focoso, appassionato di quella donna [...]⁵.

(Il y a en effet le dicton 'donna barbata sempre piaciuta'...)⁶.

La dame en noir révèle son identité: c'est elle, la 'morte vivante', qui pardonne son mari, victime de cette harpie. Le drame d'une noble famille, bouleversée par les divinités bourgeoises - le sexe et l'argent - s'achève par la

⁴ Littéralement: Cette danseuse impudique, sous les regards des lunettes qui suivaient ses pirouettes...ces formes effrontément offertes à la tentation d'un si grand nombre d'hommes; cette danseuse qui se montrait au public dans une nudité presque totale, s'était ensuite abandonnée complètement à celui qui occupait un peu de son esprit. La citation italienne vient de la traduction anonyme du roman de Félicien Champsaur (1854-1934), *Miss America*, Paris 1885: FEDERICO (sic) CHAMPSAUR, *Miss America*, Sonzogno, Milano 1928, p. 84.

⁵ Littéralement: Son colorito brun était plutôt animé: les lèvres sensuelles, d'un rouge très vif, se remarquaient sur l'émail des dents blanches, humides, comme celles d'un enfant: le duvet brun, jetant un sorte d'ombre aux angles de la bouche, révélait le caractère fougueux, passionné de cette femme (CAROLINA INVERNIZIO [1851-1916], *Il bacio d'una morta. Romanzo storico sociale*, I ed.1886, Mursia, Milano 1990, p. 277).

⁶ Littéralement, et sans rime: femme barbue, toujours agréable.

folie de Nara, la pars instinctive qu'il faut réprimer. L'ordre est rétabli. La loi (parce que 'le mariage est une loi, l'amour un instinct') est imposée par ce auteur féminin de mille romans 'noirs' pour dames, pour assurer aux femmes mères et fiancées, que les sentiments morbides des hommes seront punis.

'Un baiser au mort': voilà comment on pourrait soustitrer au contraire le roman *La ballerina*: orpheline et seule, la pâle Carmela affronte le destin déshonorant de danseuse de troisième rang; timide et perdante avec les hommes, elle veille le comte défunt qui s'était moqué d'elle, et lui confie son amour. On doit cette histoire à Matilde Serao⁷ qui - différemment de Invernizio restée renfermée dans la tour d'ivoire de sa famille -, et avec beaucoup plus de dignité littéraire et culturelle, ne s'isola pas de la société mais s'y engagea comme journaliste, tout en partageant avec sa collègue un certain goût pour catastrophes, hyperboles et hystérismes. À côté des héroïnes des deux écrivains, il y a des hommes faibles qui (en reprenant la définition donnée par le musicologue Lorenzo Bianconi aux modestes héros des opéras de Puccini) incarnent l'un des caractères de l'époque Umberto I. «[...]le victimisme, la prédisposition à une faillite existentielle qui (différemment de Verdi) est aussi morale»⁸.

Dans un livre dédié à la 'Milice de la Malice', Nino Bazzetta de Vemenia, un gentilhomme habitué des ballets (et des harems, à en juger de son pamphlet *Harem d'Orient e favorite d'Italia*) raconte la vie intime du ballet milanais qui se déroule de l'avant-scène à l'alcôve, de l'humble demeure des divas de l'air au seuil du palais royal. Il en vérifie la classe de provenance.

Un grande contingente al corpo di ballo era dato dalle ragazze di via dei Ratti [...]. Ma un tempo la contrà di Ratt era tutta piena di levatrici che tenevano pensione a giovani donne che volevano partorire in tre mesi!⁹

⁷ MATILDE SERAO [1856-1927], *La ballerina*, Giannotta, Catania 1899, deux tomes.

⁸ LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*. Il Mulino, Bologna 1993, p. 89.

⁹ Littéralement: «Un grand contingent pour le corps de ballet était fourni par les jeunes filles de via dei Ratti[...]. Mais autrefois le quartier de Ratt (abréviation due au dialecte milanais) était plein

Le gentilhomme connaît aussi toutes les écoles privées - des véritables gymnases de perdition -, parmi lesquelles se trouve celle «[...]de Poletti in Pasquirolo, animée par les nombreuses hétaires cinquelirofile d'autrefois[...]»¹⁰. Et bien-sûr connaît-il l'école du Teatro alla Scala, dont les maîtres furent autrefois dénoncés car ils cédaient leurs élèves au plus offrant.

Ce sont des situations bien fréquentes dans la littérature du passé, depuis *La ballerina onorata* de Pietro Chiari (1754) aux moins honorées élèves de *La scuola di ballo* de Carlo Goldoni, tandis que *La ballerina amante* est mise en musique par Domenico Cimarosa. Le poète Giacomo Leopardi assurait son frère que

[...] una donna né col canto né con altro qualunque mezzo può tanto innamorare un uomo quanto col ballo: il quale pare che comunichi alle sue forme un non so che di divino, ed al suo corpo una forza, una facoltà più che umana¹¹.

Selon Marco Praga, l'honnête critique et dramaturge de la fin du XIX^{ème} siècle qui était un habitué du Teatro alla Scala, les mères présentées par les danseuses ne sont pas toujours les réelles.

[La madre della ballerina, o della mima, o della cocotte, è un tipo] volgare. Nove volte su dieci non è neanche una mamma vera, e non è che una mezzana mascherata: salva le apparenze, e conclude [l'affaire]¹².

d' accoucheuses qui prenaient en pension des jeunes filles voulant accoucher en trois mois!» (NINO BAZZETTA DE VEMENIA, *Danzatrici ed etere d'Italia. Memorie di palco e d'alcova*, Edizione dell'Autore, Como 1925, p. 40).

¹⁰ Ibidem, p. 68. *Cinquelirofile*: se contentant de cinq liras. Il faut considérer que en 1899 les chaussures de bal coûtaient 4 liras le paire (Voir: SERAO, *La ballerina*, p. 102).

¹¹ Littéralement: Ni par le chant, ni par un autre moyen quelconque, la femme peut-elle faire tomber amoureux un homme aussi fatalement que par le bal: celui-ci semble communiquer à ses formes un je ne sais pas quoi de divin, et à son corps une force, une faculté plus que humaine (GIACOMO LEOPARDI, «Lettera a Carlo Leopardi, Roma 5 febbraio 1823», in *Tutte le Opere*, vol.I, Sansoni, Firenze 1976, p. 1148).

¹² Littéralement: La mère de la danseuse, ou de la mime, ou de la cocotte, est un type vulgaire. Neuf fois sur dix elle n'est pas même la mère réelle, elle n'est qu'une entremetteuse sous un faux

(Il faut dire aussi que, en consultant des années entières de revues de l'époque, j'ai trouvé l'indication que, à cause du nombre excessif de 'mères' dans les coulisses, on afficha dans un théâtre un avis qui en limitait le nombre à deux exemplaire maximum, pro capite !)

L'on a vu bien que dans l'Italie des dernières décennies du siècle la danse vit en marge de la culture noble et dynamise le théâtre léger naissant: on en trouve les références dans les roman-feuilletons, humoristiques sans le vouloir. Pour commenter les spectacles chorégraphiques - des telenovelas en tutu - il n'y a pas un Gautier ou un Mallarmé, un Pouchkine ou un Gogol, qui en France et en Russie avaient offert des suggestions fécondes pour la fondation d'une histoire de la danse faisant partie de l'histoire de la civilisation. Chez nous, des hommes de lettres 'mineurs' sont au moins capables d'évoquer dans la perspective du temps le parfum ou le traintrain d'une vie routinière avec acharnement et richesse de détails. Les vicissitudes du ballet nous sont révélées par des romans héritant les thèmes de la 'scapigliatura', du vérisme sentimental ou du naturalisme français (un thème 'scapigliato', par exemple, est celui de la femme qui, loin de délivrer du péché, conduit à la dissolution, dans le sens de consommation et de mort). Parmi ces oeuvres, je veux mentionner les esquisses et les portraits d'après-nature du danseur, chorégraphe et maître de ballet Nicola Guerra: dans son conte «Qui pro quo»¹³, un docteur se présente à une danseuse dans sa loge la croyant un objet de conquête, et elle lui démontre qu'il s'est trompé. Et encore le roman *Il corpo di ballo*, du député au nouveau Parlement Gustavo Chiesi¹⁴, où l'on narre les vicissitudes de jeunes filles ballottées entre agents et imprésarios déclarant de connaître les danseuses 'intus et in cute'.

nom: elle sauve les apparences, et conclut l'affaire (MARCO PRAGA, *Storie di palcoscenico*, Galli, Milano 1895, pp. 28-29).

¹³ Contenu dans la récolte: NICOLA GUERRA, *Tersicoreide. Schizzi e Racconti Teatrali (dal vero)*, Baldini e Castoldi & Co, Milano 1899.

¹⁴ *Il corpo di ballo. Scene della vita di teatro*, S.E.P., Milano, s.d. [1903]. C'est de ce feuilleton que j'ai tiré des épisodes bizarres pour la description des aventures d'un ballet 'pauvre' (CONCETTA LO IACONO, «Minima choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento», in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Olschki, Firenze 1991, pp. 391-421).

Inspiré à la 'petite sagesse' de la Belle Époque, le drame de Marco Praga *L'Ondina* se situe dans le tout-Milan de 1890. La danseuse Maria a quitté la scène pour se marier, mais son mari Carlo, après avoir défié l'opinion courante, la suspecte maintenant capable de le trahir. Luciano, un ancien admirateur de Maria, accuse l'ami Carlo d'être encore lié aux préjugés contre lesquels il s'était révolté.

A parer mio, può essere onorevolissima anche l'esistenza di una ballerina, ed anche se si lascia...offrir dei brillanti. [...] tua moglie - la conosco - per indole e per istinti è ben al di sopra di qualunque sospetto. Se nacque figlia di portinaj, i quali invece che una maestra o una telegrafista, ne fecero una ballerina, la colpa non è sua¹⁵.

Carlo tombe gravement malade, et Luciano fait comprendre à Maria que, à la mort de son mari, il prendra sa place. En montrant la dignité de la femme sans condamner ouvertement les hypocrisies du monde, Praga rompt des lances pour la réévaluation des Ondines.

Mais le mariage est fait pour les femmes honnêtes, le libre amour pour les deshonnêtes et les danseuses. L'épouse est Pandora, la vierge à former; tandis que celle qui forme ou initie l'homme aux arts de Vénus dans les maisons closes - hypocritement ouvertes en 1860 par un État entremetteur - c'est la maîtresse. Les théâtres sont des terrains de chasse et pour les jeunes filles pauvres représentent l'opportunité d'y rencontrer un riche protecteur est la raison principale pour embrasser la carrière de danseuse.

Dans la comédie *Miseria e Nobiltà* (1887) de Eduardo Scarpetta, un grand nombre de soupirants assiège Gemma, l'honnête fille du cuisinier Gaetano Semmolone et première danseuse du Théâtre San Carlo de Naples. L'un d'entre eux, un ancien admirateur qui se fait appeler Bébé, lui offre

¹⁵ Littéralement: A mon avis, même la vie d'une danseuse peut être digne de respect, et même si elle se laisse offrir des diamants. (...) Ta femme, je la connais, elle est au-dessus de tout soupçon soit par caractère soit par instincts. Si elle est née dans une famille de concierges, qui, plutôt qu'une enseignante ou une télégraphiste, en ont fait une danseuse, ce n'est pas sa faute (MARCO PRAGA, *L'Ondina*, Treves, Milano 1920, pp. 54-55).

des bijoux sans en obtenir rien en échange. Gemma est amoureuse du petit marquis qui n'est en réalité que le fils de Bébé: celui-ci, finalement, pour sauver la face, dira d'avoir voulu mettre à l'épreuve l'honnêteté de sa future belle-fille. Ainsi un dramaturge réhabilite-t-il une fille de Terpsichore. Au contraire, dans le feuilleton *La ballerina del Teatro Regio* (1894), qui se déroule dans le hautain Turin, Invernizio force la protagoniste à un sacrifice digne de la 'traviata' Violetta, celui de refuser les noces pour ne pas compromettre son futur mari. J'ajoute que, par une curieuse coïncidence, dans la version cinématographique de la comédie de Scarpetta avec Totò, le rôle de la danseuse est joué convenablement par une Sophia Loren bien en chair, la même qui avait déjà été la sciantosa de caf'conc' dans *Carosello napoletano*¹⁶: il nous semble vraiment d'assister, dans ces deux films, à l'itinéraire du bal vers la fin du XIX siècle.

Les stéréotypes de la littérature populaire se répandent dans les journaux et les revues qui abondent en commérages, calomnies et drôleries sur des gentilshommes respectables qui après le théâtre font visite 'incognito' aux danseuses provoquant les soupçons de leur femmes. Le lexique témoigne que la danseuse est synonyme de légèreté, de calcul et souvent de stupidité. Dans la revue «La Farfalla» un journaliste plutôt connu, Carlo Giarelli, publie en 1880 une poésie non sans prétentions: *Ad una ballerina*.

[...]

Ridi, povera vittima,
ridi e non sai, che il pubblico satolla
in te la sua lascivia.

[...]

Hai deserto il tuo letto verginale
il telaio, le forbici,
hai deserto le patrie

¹⁶ *Carosello napoletano*, mise en scène de E.Giannini, 1953; *Miseria e Nobiltà*, mise en scène de Mario Mattoli, 1954.

sagre, hai deserto, ingrata de' tuoi morti
le pie zolle funeree.
[...]
Eri povera, onesta. Oggi t'assale
la febbre della gloria.
[...]
Ma quando, vecchia, non avrai più amanti
né monili alle braccia,
t'accoglierà l'Ospizio
e senza pianto in un estranio letto
morrai di tubercole [...] ¹⁷.

Dans un conte nostalgique qui se situe à Turin parmi des figurines fanées, bibelots et les «buone cose di pessimo gusto»¹⁸ de son enfance idéale, Guido Gozzano nous raconte la mort d'une coryphée, qui, selon le cliché, était due à une tuberculose ou bien avait lieu à l'hospice. La protagoniste, Palmira Zucchi - dont le nom synthétise de sa façon Zucchi et Cucchi - confie ses souvenirs à sa bonne Ortensia. Après les succès de Vienne et Saint-Pétersbourg où elle fut comblée de cadeaux, Palmira a enseigné à Milan, épousé un baron et maintenant meurt dans la misère. Comme d'habitude Gozzano, par le moyen des désillusions d'une 'étoile' déchue ou d'objet-symboles, fait allusion aux grands idéaux du XIXème siècle (Science, Religion, et Humanité) qui au début du XXème apparaissent désormais dépourvus de sens.

L'annonce de cette finis Europae dont on parle aujourd'hui se fit donc entendre à la fin du siècle dernier dans une Italie diminuée qui fut définie avec mépris (mais fut ensuite rappelée ensuite avec nostalgie) 'Italietta'

¹⁷ Littéralement: Tu ris, pauvre victime, tu ris et ne sais pas que le public assouvit en toi sa lascivité./.../Tu as déserté ton lit virginal, le métier, les ciseaux, tu as déserté les fêtes de tes encêtres, tu as déserté, ingrata, les vénérables terres de sépulture/... / Tu étais pauvre, honnête. Maintenant tu es prise par la fièvre de gloire /... / Mais au moment où, vieille, tu n'auras plus ni d'aimants ni de bracelets, l'hospice t'accueillera et sans larmes tu mourras dans un lit étranger de tuberculose

¹⁸ Cette expression de Gozzano qui a fini par caractériser l'un des aspects de sa poésie signifie littéralement: de bonnes choses de très mauvais goût.

(petite Italie), voulant dénoncer l'existence d'un maximum de bureaucratie par rapport à un minimum d' élan idéal. Dans ce contexte la danse, sans soutiens parmi les arts 'majeurs', est descendue de rang pour se mêler à un quotidien au souffle court, en rencontrant ainsi le goût du public umbertino, qui va se reconnaître dans les 'batailles de jambes' du café chantant.

Abstract

Desde una óptica totalmente pluridisciplinar, con profundos ribetes sociológicos, la autora estudia el papel de la danza en el teatro italiano durante el denominado período «umbertino», que va desde 1878 a 1900; poniendo al descubierto una serie de actitudes y situaciones que caracterizan toda una época tan peculiar como importante para el posterior desarrollo de la cultura italiana.

From a multidisciplinary perspective, with deep sociological references, the author studies the role of dance in the Italian theatre of the Umbertino period, from 1878 to 1900; Dr. Lo Iacono focuses her article on certain attitudes and events very characteristic of that period, and quite relevant for the ulterior development and process of Italian culture.