



Speciale

**La danza nei dottorati di ricerca
italiani: metodologie, saperi, storie**

Giornate di studio

a cura di Stefania Onesti e Giulia Taddeo





Danza e Ricerca

Laboratorio di studi, scritture, visioni

<http://danzaericerca.unibo.it>

anno VII, numero 6, marzo 2015

Foto della pagina precedente: un momento da *Tar and feathers* di Jiří Kylián, foto realizzata nel 2007 da Ralf Heid, distribuita con licenza Creative Commons BY-NC 2.0.

ISSN 2036-1599

Direttore responsabile: Giuseppe Liotta

Registrazione presso il Tribunale di Bologna n. 8001 del 23 settembre 2009

Email: danzaericerca@unibo.it



Indice

<i>Premessa</i>	
Elena Cervellati.....	1

Sessione I

<i>Introduzione</i>	
Elena Randi.....	7
<i>Sconfinamenti</i>	
Laura Aimò.....	9
“Romeo e Giulietta”	
Annamaria Corea.....	19

Sessione II

<i>Introduzione</i>	
Alessandro Pontremoli.....	33
<i>Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza in Italia</i>	
Giulia Taddeo.....	37
<i>La critica e la nuova danza in Italia</i>	
Dora Levano.....	47

Sessione III

<i>Introduzione</i>	
Concetta Lo Iacono.....	61
<i>Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento: danza e scrittura di sé</i>	
Rita Maria Fabris.....	65
<i>Gesti convenzionali e arte mimica nell'Ottocento italiano</i>	
Noemi Massari.....	77
<i>Danza e pantomima: modelli interpretativi e chiavi di lettura</i>	
Stefania Onesti.....	89

Sessione IV

<i>Introduzione</i>	
Vito Di Bernardi.....	101
<i>L'archiviazione e la diffusione di una tecnica coreica</i>	
Emanuele Giannasca.....	103
<i>L'artista vivente come fonte e archivio della danza</i>	
Elisa Anzellotti.....	111

Sessione V

<i>Introduzione</i>	
Susanne Franco.....	121
<i>Disseminare gesti pe(n)santi, archiviare danze di gravità</i>	

Annalisa Piccirillo.....123

Lo Score: un algoritmo per investigare la Body Knowledge

Letizia Gioia Monda.....133

Sessione VI

Introduzione

Eugenia Casini Ropa.....149

La danza nel futurismo: la sensibilità corporea di Filippo Tommaso Marinetti

Sayaka Yokota.....151

I testi e la danza

Giuseppe Burighel.....161

Sessione III

Introduzione

È davvero la storia del ballo italiano tra Settecento e Ottocento un'eresia risolta tra i due estremi di virtuosismo e pantomima, come si afferma nel discusso *bestseller* di Jennifer Homans? In che modo l'Italia ha disperso il proprio patrimonio e, di conseguenza, il primato e i diritti maturati nell'era classica e rinascimentale?

A queste domande di fondo – rese ancora più amare nell'attuale contesto socio-politico – rispondono indirettamente, e nei rispettivi settori, le tre ricerche dottorali che, pur fondate sulle solide basi della musicologia e della teatrologia italiane, si aprono a nuove metodologie e strategie di lettura, tra cui i *cultural* e *dance studies*. Dallo studio di prima mano dei trattati e dei manuali didattici, dei libretti e delle autobiografie, scaturiscono nuove questioni, più chiare e circostanziate, a proposito di una pantomima che tuttora sentiamo come *tota nostra*: cosa s'intende con il termine sfuggente e onnicomprensivo di pantomima? quali sono state – al di là dei gesti convenzionali e condivisi con le altre arti sceniche – le reali pratiche esecutive e didattiche dell'arte mimica ottocentesca?

Nella sua ricerca, Noemi Massari ripercorre le origini del ballo pantomimo e la riscoperta della pantomima classica per poi tratteggiare il panorama artistico delle due città prese in esame: Milano e Napoli; d'altronde, se la Homans afferma la superiorità della *danse d'école* e del balletto imperiale di Francia e Russia in un percorso che va da Parigi a New York passando per Mosca e Pietroburgo, almeno per la danza pantomimica si dovrà partire necessariamente da Napoli, Milano (e Venezia, come vedremo in seguito). Grazie alla consultazione di note d'archivio, gazzette e in-

ventari dei teatri, questo studio illustra le modalità dell'insegnamento della pantomima nelle maggiori accademie del tempo, ossia quelle esistenti presso il Teatro alla Scala e il Teatro San Carlo, per giungere alla conclusione che il vocabolario gestuale in uso all'epoca traeva i modelli dagli attori e dalla trattatistica di teatro. A questo scopo, sono stati catalogati i riferimenti alle parti mimiche presenti sia nei libretti sia nei manuali di recitazione, canto e danza: oltre ai testi di Blasis (che dedica le sue osservazioni anche ai cantanti), vi sono gli importanti scritti di Morrocchesi e Morelli, e quelli di Manuel Garcia (*Trattato completo dell'arte del canto*) e Enrico Delle Sedie (*Arte e filosofia del canto*, 1876; *L'Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, 1896). In particolare, vorrei notare il rimando alla *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* di Leone Giraldoni, recentemente messa in luce anche da Gerardo Guccini, dove scopriamo le categorie rese celebri dalla semiologia del gesto delsartiana tradotte in un italiano *d'antan* «normale, concentrato, espansivo». Uno studio che ai miei occhi apre un nuovo paragrafo nella storia della ricezione di Delsarte tra Italia e Russia, visti gli stretti rapporti del celebre baritono con il conservatorio musicale di Mosca.

All'interno del progetto di ricerca di Stefania Onesti – *Dietro la traccia dei gran maestri. Prassi e poetica del ballo pantomimo italiano negli ultimi quarant'anni del Settecento* – si indaga lo speciale amalgama di danza e pantomima nelle coreografie settecentesche concentrandosi su cinque fonti eterogenee ma indicative di un «nuovo modo di mettere in scena il ballo pantomimo» (Weaver, 1717; «Mercure de France», 1734; Gallini, 1762; Magri, 1779; e il

manoscritto Ferrère redatto nel 1782) e i libretti, alcuni dei quali provenienti dal fondo Gozzi della Biblioteca Marciana di Venezia, di quattro coreografi.

Alle difficoltà ermeneutiche proprie dei testi settecenteschi, si ricollegano anche le oscillazioni terminologiche nell'uso di termini quali danza, espressione, pantomima spesso usati come sinonimi. Magri e Gallini, infatti, non sembrano fare distinzione fra i due linguaggi: «entrambi si riferiscono ad una danza che è espressione ovvero pantomima. Non si tratterebbe allora di una fusione di due generi, ma di un tipo di movimento che sfrutta l'espressività della parte superiore del corpo per colorare il passo di una particolare intenzione». La ricerca si conclude, infine, con il giusto riconoscimento dei debiti contratti con la musica, vista la reale incidenza delle teorie e delle pratiche musicali (vedi le posizioni di Weaver, Magri, Ferrère e Bournonville): le melodie accompagnano e motivano l'interprete, e talora suppliscono al gesto pantomimico, «è il caso proprio della *Semiramide* di Onorato Viganò e Carlo Gozzi, dove la musica si sostituisce all'interpretazione della ballerina interpretandone le grida». Dovremo quindi attendere il Novecento per il riconoscimento dello statuto autonomo della danza dalla musica, di un gesto libero di espandersi come (e in assenza di) melodia.

A questo proposito, mi sembra utile aprire una breve parentesi. La danza pantomima autentica (quella antica) era per Angiolini «l'arte di muovere i piedi, le braccia, i corpi in cadenza al suono degli strumenti», da cui deriva la *vexata quaestio* pantomima camminata *vs* pantomima "misurata" (ovvero a tempo di musica) al centro della *querelle* Noverre-Angiolini, risolta poi in molte capitali europee con il

primato del coreografo italiano. Vale la pena ricordare le premesse, non foss'altro per dare rilievo a un momento storico che vide l'Italia al centro di una polemica che ha assunto nella storia del teatro di danza occidentale la stessa importanza che ebbero le dispute musicali sulle differenze tra i generi operistici e sulla meccanica successione di recitativi e arie. *Querelles* oggi non più circoscritte dagli storici musicali a poche personalità di genio bensì viste come ampio processo culturale nei domini di filosofia, letteratura, fisiologia, tecniche e metodologie del canto; un processo sedimentato nel tempo e teorizzato, *in primis* dai compositori, in modo sempre più chiaro e sistematico.

Nella ricerca di Rita Maria Fabris si individua, all'interno del panorama del primo Ottocento, un corpus di scritti e fonti autobiografiche di Blasis e Bournonville, i principali coreografi del tempo in Italia e Danimarca, allo scopo di ricostruire la dinamica delle relazioni personali e sociali riflesse nella scrittura di sé. Le fonti indicate, gli *egodocumenti* secondo le recenti definizioni, sono indispensabili per la storia delle identità individuali e collettive, estendendo la sfera degli studi dalla letteratura ad ogni ambito storico; il progetto di verifica e decostruzione delle singole narrazioni assume, di conseguenza, notevoli dimensioni poiché dovrebbe includere anche gli *egodocumenti* non pubblicati: lettere, appunti di viaggio, diari e contratti.

Rispetto ai testi di Blasis, così pochi nel rivelare fatti personali e così ricchi di citazioni letterarie e artistiche, quelli di Bournonville "altamente informativi e poco comunicativi", raccontano molto – viaggi, persone, luoghi – attuando però un'autocensura sulla vita privata: situazioni e parti-

colari distrutti o omessi in ossequio a pressioni e convenzioni culturali e sociali. In entrambi i casi è evidente il processo di idealizzazione del loro pensiero ed operato, selezionando parole alte e modelli di comportamento «che non hanno la funzione di descrivere una situazione, piuttosto quella di provocarla» (Burke).

Per concludere, mi ritaglio lo spazio per una nota sulle arti visive italiane che appaiono spesso appesantite dai molteplici riferimenti classici. Penso sia più che legittimo nel panorama della danza classica rifarsi al passato; in fondo Blasis, e in modo diverso lo stesso Bournonville, hanno ideato le loro "strategie della distinzione" accreditandosi presso i Classici; ma anche i nuovi alfieri della classicità del balletto americano sono stati (in questo caso giustamente) definiti dalla Homans *Apollo's Angels*. Eppure, secondo lei, gli straordinari disegni dei danzatori e dello stesso Blasis nel suo *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* rivelano «la sua ossessione per l'antichità, propria degli italiani». A me pare invece che scritti e disegni presi in esame, mentre cristallizzano il lessico e le narrazioni mitologiche dei secoli precedenti, fissino in modo esemplare i canoni della bellezza classica in danza, introducendo rilevanti elementi di novità. D'altra parte, agli occhi degli anglosassoni tutto il teatro italiano è «anomalo» (Farrell) a causa della contraddittorietà della nostra cultura e della mancanza di un centro e di istituzioni globalmente riconosciute dagli italiani stessi.

Nello studio delle diverse apparizioni del Classico è consigliabile, quindi, entrare in punta di piedi, con uno sguardo profondo, attento ai processi sociali e culturali in corso, usando una certa cautela nell'aderire alle nuove parole d'ordine – definite,

come accade da sempre, nei centri del potere – e per poter equilibrare i giudizi altrui, sovente troppo parziali e arbitrari. Giudizi ingiusti che non hanno risparmiato anche un giovane favoloso nato pochi mesi dopo Blasis: il Leopardi rivoluzionario e amante del mondo antico; il quale, come Blasis, si fece portavoce di un grande progetto etico, morale, politico e culturale: attingere al passato per fortificare le migliori tradizioni, e per mutare gli usi, lo sguardo e la mentalità degli italiani.

Concetta Lo Iacono

Rita Maria Fabris

Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento: danza e scrittura di sé⁶⁴

A partire dalla relazione culturale che lega le esperienze pedagogiche e rappresentative del teatro di danza ottocentesco di Carlo Blasis (1795-1878) a Milano e August Bournonville (1805-1879) a Copenaghen, formatisi entrambi alla *danse d'école* con tanto di approvazione del "dittatore" del Théâtre de l'Opéra di Parigi, Pierre Gardel (1758-1840), ed operanti all'interno di un sistema teatrale europeo con caratteristiche peculiari nei rispettivi contesti di produzione, è stato individuato un *corpus* di fonti autobiografiche che consenta di ricostruire come i due danzatori e intellettuali si percepissero, non tanto per recuperare voci più autentiche, ma per raccontare come costruirono le loro strade fra norme e relazioni, domande e paure e come diedero senso a tutto questo⁶⁵, diventando due monumenti fondamentali degli studi di danza.

La nuova storia culturale ha attirato l'attenzione sui progetti di costruzione dell'identità, in un momento storico in cui sono così urgenti le politiche dell'identità in tanti paesi⁶⁶. Le fonti individuate, definite *egodocumenti* dagli olandesi, allargano il campo degli studi linguistici francesi sulle autobiografie letterarie prese in considerazione da *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune⁶⁷. Mentre quest'ultimo si interroga sull'autobiografia come testo letterario, uno degli aspetti più affascinanti del mito dell'io della civiltà occidentale, analizzando il patto che si crea fra autore e lettore, tutto giocato sull'intenzione di dire la verità, la gran massa di *egodocumenti* non pubblicati,

⁶⁴ Questo saggio proviene dalla tesi di dottorato su "Corpo e mito. Immagini e racconti del teatro di danza dell'Ottocento: Milano e Copenaghen", Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali, Scuola di Dottorato "Logos e rappresentazione. Studi interdisciplinari di letteratura, estetica, arti e spettacolo", Ciclo XXII, tutor: prof. Gioacchino Chiarini.

⁶⁵ Fulbrook, Mary – Rublack, Ulinka, *In Relation: The 'Social Self' and Ego-Documents*, in «German History», vol. 28, n. 3, 2010, pp. 263-272: p. 271.

⁶⁶ Franco, Susanne – Nordera, Marina, (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2008, pp. XXXIII-XXXIV.

⁶⁷ Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

come diari, lettere, resoconti di viaggio, contratti, testamenti scritti in prima persona, potrebbero non solo recuperare dati veridici, secondo una prospettiva positivista sempre attuale, ma rivelare soprattutto gli spazi di manovra dell'individuo all'interno delle pressioni normative, delle convenzioni sociali non scritte, delle relazioni familiari e sociali⁶⁸, fino a ricostruire la retorica dell'identità messa in campo anche nel contesto disciplinare degli studi di danza, ossia l'aspetto *fictional* delle narrazioni o la percezione della vita modellata secondo una drammaturgia performativa (di conversione, di ascesa sociale ecc.) attraverso la selezione di azioni e di documenti «che non hanno la funzione di descrivere una situazione, ma piuttosto quella di provocarla»⁶⁹.

In tale direzione questo contributo intende riflettere sul passaggio della *danse d'école* dal suo statuto di *koiné*, di linguaggio condiviso e riconoscibile a livello europeo, al concetto di canone normativo a quest'altezza cronologica, fra gli anni Dieci e Trenta dell'Ottocento, rivelandone il processo di appropriazione e di rielaborazione esperienziale da parte di Blasis nella cultura italiana e di Bournonville nella cultura danese, a partire da una ricostruzione dell'identità relazionale dei danzatori intellettuali.

Tale progetto identitario si attualizza attraverso la scrittura di sé durante gli anni del percorso formativo, come emerge non solo dagli *egodocumenti*, ma anche dai documenti d'archivio e dalle biografie che li riguardano. Tale dimensione documentaria acquisisce rilievo attraverso la ricostruzione dalla tradizione storica, avviata consapevolmente sia da Blasis sia da Bournonville durante il corso della loro vita e trasmessa dalle ri-scritture successive, dai processi di filtraggio, di conservazione e di montaggio di altre narrazioni.

Archivi immaginari: Carlo Blasis

L'eredità coreica che viviamo è prodotta oggi in Italia da una prevalente memoria immateriale legata agli storici centri di produzione del teatro di danza e della formazione, *in primis* il Teatro alla Scala di Milano, la sua Scuola di Ballo,

⁶⁸ Ulbrich, Claudia, *Person and Gender: The Memoirs of the Countess of Schwerin*, in «German History», vol. 28, n. 3, 2010, pp. 296-309: p. 308.

⁶⁹ Burke, Peter, *La storia culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 118 (ed. or. *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity, 2004).

l'Accademia Nazionale di Danza di Roma e le relative istanze di formazione di corpi danzanti.

Lungo questa linea di recupero della storia dopo la memoria, fra Settecento ed Ottocento, nel momento capitale di passaggio da una cultura teatrale artigianale, che formava famiglie di danzatori e compositori di balli fra le assi del palcoscenico, ad una formazione scolastica sul modello normativo francese importato con la Rivoluzione, la scrittura di sé da parte dei danzatori italiani si limita alle note autobiografiche del grottesco milanese Paolo Rainoldi e al diario di Filippo Taglioni, come ricorda Marian Hannah Winter nel volume storico *The Pre-Romantic Ballet* del 1974, basato su fonti documentali centro-europee⁷⁰.

Se si cercano tracce materiali, Carlo Blasis disperde negli archivi milanesi, italiani ed europei i documenti dei suoi passaggi, lasciando alle sue pubblicazioni il compito di presentarlo come canone ideale della *danse d'école*, attraverso i disegni di Casartelli del *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse* del 1820 e la raccolta meticolosa di «quaranta anni di lavoro» nel volume del 1854 intitolato *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis*⁷¹. Quest'ultima pubblicazione, composta dopo il termine della direzione della Scuola di Ballo scaligera, è accompagnata dall'incisione del suo ritratto a mezzo busto e da una *Prefazione* dell'Editore, che ne rileva l'intento didattico destinato agli allievi, mentre l'*Indice* si presenta come un catalogo biografico e bibliografico in cui su 18 punti, 16 iniziano, con i caratteri in grassetto «C. Blasis»⁷², secondo le convenzioni grafiche editoriali che caratterizzano i dizionari biografici dell'epoca⁷³.

Fra gli archivi della Scuola di ballo scaligera, mai catalogati, la Biblioteca teatrale Livia Simoni, l'Archivio storico civico della Biblioteca Trivulziana di

⁷⁰ Winter, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, pp. 237-243.

⁷¹ Blasis, Charles, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur. Par Ch. Blasis premier danseur*, Milan, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820, rist. anast. Bologna, Forni, 1969; Blasis, Carlo, *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis coll'aggiunta delle testimonianze di vari scrittori e di una sua Dissertazione inedita sopra le Passioni ed il Genio*, Milano, Centenari, 1854.

⁷² *Ivi*, pp. V-VI.

⁷³ A titolo esemplificativo cfr. Regli, Francesco, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

Milano, la Cia Fornaroli Collection della New York Public Library for the Performing Arts e altre miriadi di luoghi non ancora identificati⁷⁴, si potrà forse ricostruire il mosaico della personalità complessa di danzatore e intellettuale, per approfondire le brevi note autobiografiche alle quali Blasis accenna per costruire il suo *Bildungsroman*. Molto sinteticamente per affermazione professionale, si rappresenta culturalmente francese, perfettamente assimilato fin dal nome posto in calce all'opera prima, Charles Blasis. Fin dall'età di nove anni vive infatti a Marsiglia, territorio dall'identità ambigua a seconda degli interessi politici, seguendo le sorti del padre Francesco Antonio De Blasis, di nobili natali e compositore musicale di professione.

Singolarmente costruita è la pagina sulla formazione ricevuta da Charles nell'ultimo capitolo del *Traité* dedicato a *Le Maître* per promuovere la sua proposta di insegnamento alle istituzioni e al pubblico milanese, che già l'aveva visto danzare come 'primo ballerino serio o francese' e comporre un piccolo ballo di gusto francese, *Il finto feudatario*, negli anni precedenti alla pubblicazione. Cito dalla prima traduzione italiana di Piero Campilli: «Bisogna che un ballerino instruito nella scuola migliore, arrivi al primo rango per la sua esecuzione. Colui che dell'arte del ballo non possiede che la teorica, non sarà un perfetto dimostratore»⁷⁵. Al corpo di questa prima frase lapidaria segue una nota che traccia in tredici righe un resoconto di tredici anni di apprendistato, dal 1804 al 1817, quando debutta all'Opéra di Parigi:

Dopo aver ricevuti i primi principj di ballo, ed aver faticato per qualche tempo alla scuola di un corifeo andai a prendere delle lezioni dal Sig. Dutarque maestro di ballo. I miei parenti [genitori] vedendo in me delle disposizioni, e volendo accelerare i miei progressi, mi misero alle cure di questo artista allevato alla scuola dei grandi maestri, e che si era già distinto come primo ballerino. Appena incominciai a studiare sotto la di lui direzione, fui obbligato d'incominciare ad imparare tutto di nuovo, e di dimenticarmi quel poco ch'io sapeva. Ritrovai in lui un'altra maniera di dimostrare nelle sue lezioni, e l'arte del ballo mi parve cambiata. Vi scoprii una bellezza seducente, ma con delle nuove difficoltà; e la maniera di sormontarle m'incoraggiò nella fatica, facendomi parere che i miei sforzi non sarebbero inutili. Alcuni viaggi nelle principali città di Bordò, di Marsiglia, ec. Mi fecero acquistare delle nuove cognizioni della mia arte, (il ballerino deve

⁷⁴ Cfr. almeno Souritz, Elisabeth, *Carlo Blasis in Russia (1861-1864)*, in «Studies in Dance History», vol. 4, n. 2, autunno 1993.

⁷⁵ Pappacena, Flavia, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, LIM, 2005, p. 157.

guardare molto, e bene esaminare) e fu all'opera di Parigi il più bel tempio che si sia innalzato a Tersicore, ove io ho veduto sino a qual alto grado era portata l'arte del ballo. Il Sig. Gardel, il primo dei coreografi moderni, mi fece vedere colle sue produzioni, tutte le ricchezze del suo bell'ingegno; ed incoraggiato, ed ajutato da suoi consigli io ballai all'Accademia Reale di Musica.

Alla città di «Bordò» è aggiunta una ulteriore nota di approfondimento, come se il sistema di citazioni in uso non bastasse per l'analisi degli elementi importanti, in un flusso di informazioni e di pensieri che procedono per accumulazione schematica, più che attraverso una narrazione. La presenza inoltre delle tavole con i disegni del corpo seminudo di Blasis, consente di visualizzare e sintetizzare i concetti che assumono spesso un carattere didattico formulaico, come ben osserva Flavia Pappacena⁷⁶. Con intento celebrativo e in riferimento ai maestri della danza francese (Jean Dauberval *in primis*), Blasis afferma che Bordeaux è la prima città francese dopo Parigi dove si producono balli grandi, usa aggettivi al grado superlativo e riporta indirettamente i giudizi positivi dei giornalisti che l'hanno visto ballare, dando così notizia della pratica di raccogliere articoli di giornale per costruire una personale, diremmo oggi, 'rassegna stampa'.

In questa breve autobiografia emerge l'idea di voler fare *tabula rasa* di ogni apprendimento precedente per far emergere la traiettoria in ascesa degli insegnanti avuti non solo trasferendosi dalla provincia al centro, da Marsiglia a Parigi, ma anche ricordandone i ruoli gerarchici, dal più basso «corifeo» al «primo ballerino», fino al «primo dei coreografi moderni», Pierre Gardel in persona.

L'effetto di superficie creato dalla scrittura di Blasis è poco approfondito nei suoi risvolti esistenziali da documenti privati: l'immagine pubblica che circola è supportata dalle ipotesi di Pappacena che, a partire dalla scuola metodologica positivista, costruisce una "Nota biografica" di Blasis attenta ai dati ufficiali. L'attenzione al corpo vivente di Blasis è confinata ai problemi di sovrappeso, seguiti all'infortunio che lo costringe ad abbandonare le scene, mentre si imprimono nella memoria culturale i suoi contorni disegnati, come già rilevava Angiolo Lambertini, estensore del *Corriere delle Dame*: «Ci sono cinquantadue

⁷⁶ *Ivi*, p. 3.

figure che il nostro autore fece disegnare d'*après lui-même*, e a dir vero sono cinquantadue ritratti del Sig. Blasis. – Io scommetto che alcuni scrittori di prose e di verso ne bramano altrettanti»⁷⁷. Null'altro traspare dell'autobiografia dai numerosi trattati di filosofia della danza che il teorico Blasis scrive durante l'intero arco della vita, ad eccezione di una biografia del padre, costruita invece sulle memorie dello stesso Francesco Antonio⁷⁸.

Archivi materiali: August Bournonville

Sul versante danese Bournonville fin dall'adolescenza percepisce il valore della scrittura come strumento quotidiano di rielaborazione dell'esperienza, a quanto rivelano i suoi appunti inerenti la formazione umana e artistica. Lungo il corso della vita ne assicura la conservazione per la famiglia ed i posteri, forse proprio per resistere alla natura intangibile della sua arte. Nei minuziosi *dagbøger* (diari), August segnala la revisione del suo archivio personale per conservare ciò che ritiene di valore. Dopo la sua morte, la figlia Charlotte scarta quei documenti che considera non leggibili da parte dei «non iniziati»⁷⁹. Gli scritti di Bournonville comprendenti i *dagbøger* e le lettere sono stati storicamente divisi in due sezioni: una viene ereditata dal figlio Edmond ed è stata acquisita dal Musikmuseet di Stoccolma attraverso lo storico della musica e collezionista svedese Daniel Fryklund, l'altra è stata lasciata da August Peter Tuxen, nipote di Bournonville, figlio della primogenita Augusta, alla *Kongelige Bibliotek*. Da collezioni private e antiquari o attraverso doni dei discendenti di Bournonville sono giunti alla *Kongelige Bibliotek* anche altri scritti che consentono di studiare l'uomo e la mentalità dietro la persona di teatro. Bisogna considerare che più di seimila lettere sono conservate fra Copenaghen, Svezia, Norvegia e Francia, scritte prevalentemente in danese e in francese, ma anche in svedese, tedesco, inglese e italiano⁸⁰.

⁷⁷ Lambertini, Angiolo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse, par Charles Blasis premier danseur*, in «Corriere delle Dame», 1 luglio 1820, n. 27, pp. 219-220: p. 219.

⁷⁸ Pappacena, Flavia, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis*, cit., p. 107.

⁷⁹ Jürgensen, Knud Arne, *The Bournonville Tradition. The first fifty years, 1829-1879*, vol. I, *A Documentary Study*, London, Dance Books, 1997, p. 151. Le traduzioni dall'inglese e dal danese sono di chi scrive.

⁸⁰ *Ibidem*.

Le tracce autobiografiche sono state oggetto di specifiche edizioni novecentesche, come le *Lettres à la maison de son enfance/ Breve til barndomshjemmet* (Lettere alla casa d'infanzia)⁸¹, che non comprendono solo le lettere in francese al padre, durante il soggiorno parigino di August fra il 1824 e il 1830, ma anche le lettere in danese alla madre e soprattutto il primo diario del viaggio parigino, compiuto con il padre nel 1820. La scelta editoriale di Svend Kragh-Jacobsen ha dato al primo volume del 1969 il disegno del *Bildungsroman* parigino coronato dal successo del ritorno a casa, secondo la retorica narrativa borghese dell'ascesa sociale, oggetto degli studi culturali più recenti, come segnala Burke, ma già evidente nella narrazione bournonvilliana di *Mit Theaterliv* che nel terzo tomo dedica la seconda parte a *Erindringer og Tidbilleder* (ricordi e immagini d'epoca), una rievocazione da parte dell'anziano scrittore degli anni giovanili rivissuti alla luce dei materiali conservati e della più raffinata costruzione drammaturgica della propria identità in formazione fra relazioni familiari e professionali, luoghi, dibattiti culturali e rimemorazioni del proprio corpo vivente e danzante, con la speranza, scrive, che «se il mio libro non è considerato come una *novelle* con un intreccio continuo, ma solo come una descrizione veritiera dell'evoluzione e conclusione di una carriera artistica, non mancherà dal punto di vista psicologico, ma, forse, possiederà anche un certo interesse storico»⁸².

Nel 1979 Kragh-Jacobsen pubblica un secondo volume con il *dagbog* in danese di Bournonville, che, da giovane contabile piccolo-borghese non manca di registrare la scansione del tempo e delle attività della giornata. In questo modo ottempera in prima persona ad una pratica rituale dettata sia dalle abitudini paterne – è stato infatti pubblicato anche il diario danese di Antoine Bournonville del 1792⁸³ – sia dalla sensibilità religiosa luterana, eredita dalla madre, per impiegare al meglio la borsa di studio «ad usus publicos» concessa dal re Frederik VI ai Bournonville, padre e figlio, per un aggiornamento

⁸¹ Bournonville, August, *Lettres à la maison, de son enfance/Breve til barndomshjemmet*, a cura di Svend Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring, København, Munksgaard, 1969-1979, 3 voll.

⁸² Bournonville, August, *My Theatre Life*, traduzione di Patricia N. McAndrew, Connecticut, Wesleyan University Press, 1979, pp. 411-503.

⁸³ Clausen, Julius (a cura di), *Antoine Bournonvilles Dagbøger fra 1792*, Kjøbenhavn-Kristiania-London-Berlin, Gyldedanske Boghandel-Nordisk Forlag, 1924.

professionale nella capitale della danza. A proposito del diario del giovane Bournonville, il biografo Allan Fridericia scrive:

Il valore di questo *journal* non sta in speculazioni sorprendenti né in considerazioni mature. Anzi, notiamo che il ragazzo di 14-15 anni ‘pensa come papà’ in tante cose o assiste a conversazioni che vanno oltre la sua comprensione. Notevole è che il diario esista e sia tenuto con accuratezza dal primo all’ultimo giorno. Non abbiamo nessuna equivalente testimonianza di un giovane promettente allievo di danza di provincia – e a questo riguardo Copenaghen è provincia – e del suo primo incontro con l’indiscussa Acropoli dell’arte di allora: Parigi.⁸⁴

Le attività quotidiane annotate nei sei mesi di permanenza sono: fare i conti, scrivere alla mamma, visitare il posto, frequentare gli amici, andare a teatro e soprattutto fare i *battements*. Il padre già noto nella cerchia dei *maîtres de ballet* August Vestris e Pierre Gardel, presenta loro il figlio che appunta dettagliatamente gli indirizzi dei biglietti da visita, i complimenti cerimoniali che il padre porge in occasione di nuovi balli, ma soprattutto i progressi tecnici che acquisisce con il continuo allenamento sotto la guida paterna e di Georges Maze, che descrive orgogliosamente così lunedì 6 giugno:

Poi andammo a teatro, dove abbiamo danzato dalle ore 7 alle ore 11. Il Signor Maze è venuto e mi ha guardato. Quando abbiamo finito siamo andati prima a casa e poi alla classe di Maze che ci ha molto soddisfatto. Sono contento di trovare la stessa modalità d’insegnamento di papà. I suoi allievi hanno eseguito molte cose difficili che né i nostri danzatori né le nostre danzatrici per il momento sono in grado di eseguire.⁸⁵

August studia anche disegno così da realizzare da solo le ali di Zefiro per il suo debutto a Copenaghen; non manca poi di visitare il Louvre, la Camera dei Deputati, i bagni pubblici lungo la Senna, mentre copia con avidità la musica dei balletti di successo e impara anche le parti femminili dei *pas* di repertorio. Partecipa alle feste popolari e istituzionali, compra scarpe da danza e le *Lettres à Emile* di Jean-Jacques Rousseau. Naturalmente frequenta tutte le proposte teatrali della metropoli parigina, seguendo anche le repliche, ma con una attenzione analitica solo per alcuni atti, una volta vista la prima

⁸⁴ Fridericia, Allan, *August Bournonville: balletmesteren som genspejlede et århundredes idealer og konflikter*, København, Rhodos, 1979, p. 81.

⁸⁵ Bournonville, August, *Lettres à la maison, de son enfance/Breve til barndomshjemmet*, cit., vol. II, p. 33.

rappresentazione per intero. Cerca anche quei cataloghi d'uso nei teatri di provincia, quali *Critique authentique & officielle*, che possano fornire indicazioni per organizzare le programmazioni con i prodotti più appetibili. La guida paterna lo instrada lungo una vocazione consapevole di tutte le dinamiche relazionali, commerciali e politiche da affrontare per costruirsi una professione internazionale.

Negli anni successivi, dal 1824 al 1830, August affronta in solitudine il viaggio di perfezionamento, finanziato nuovamente dal re, ma anche sostenuto moralmente ed economicamente dai genitori, ai quali non manca di scrivere lunghe lettere di rendiconto dei suoi progressi, della sua vita quotidiana e della malattia che lo coglie poco prima di debuttare all'Opéra. I *dagbøger* di questi anni sono stati distrutti, sostituiti nella memoria personale dall'autobiografia di *Mit Teaterliv* e poi dalla costruzione culturale delle *Lettres à la maison de son enfance*. Se per la loro funzione pratica i diari hanno uno stile secco, sono altamente informativi e poco comunicativi, a metà strada tra il libro contabile e la guida turistica, le lettere ai genitori hanno invece una funzione fatica, servono a mantenere il contatto attraverso la descrizione dei progressi e dei giudizi di valore sulle relazioni vissute all'interno del mondo della danza parigino. La forma epistolare mette in primo piano la cornice affettiva e di riconoscenza, che serve quasi più ad August per ricordare i propositi e darsi coraggio.

Come in un archivio, la lettura della corrispondenza permette di recuperare la sincronia degli eventi, a volte estratti violentemente per la costruzione di storie disciplinarmente sistematiche, non lasciando emergere la percezione della vita con le sue infinite sfumature esistenziali: la componente religiosa, ad esempio, permea l'attenzione al dettaglio e al controllo di sé, la ritualizzazione delle pratiche di vita quotidiana, la cura di una memoria genealogica familiare, tutti elementi che la studiosa Béatrix Le Wita ha riconosciuto essere propri della nascente cultura borghese⁸⁶.

⁸⁶ Le Wita, Béatrix, *Ni vue ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1988; Cuche, Denys, *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 100 (ed. or. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Éditions La Découverte, 2001).

In questa prospettiva tutte le descrizioni dell'albero genealogico, che compaiono trasversalmente nella letteratura intima di August, si collegano ai biglietti di auguri per i numerosi famigliari o alle lettere d'intenti che anche per il proprio compleanno vengono scritte al padre come promessa per il futuro e conferma del cammino intrapreso lungo una traiettoria di ascesa sociale che non ammette errori.

Risulta così più comprensibile la distruzione dei diari di questo periodo di formazione che si chiude pubblicamente con il ritorno a Copenaghen dell'ormai adulto August, rinvigorito dal successo dei debutti parigini, dalla *tournée* inglese, della negoziazione con il re e con il condirettore del *Kongelige Teatret* Frederik Conrad von Holstein sul compenso che desidera ricevere in patria⁸⁷. Inoltre, il *Bildungsroman* è coronato dal fidanzamento ufficiale con la svedese Helena Frederika, che la madre di August aveva pianificato meticolosamente, senza sapere che il figlio nel frattempo aveva avuto una relazione amorosa a Parigi, conclusa con la nascita di una bambina⁸⁸. L'auto-censura si manifesta pesantemente negli scritti autobiografici e solo l'ultimo biografo di Bournonville, Jürgensen, racconta il senso di colpa che attraversa la vita di August, il quale, per la sua funzione pubblica di *Balletmesteren*, non rivelerà mai il segreto in patria, ma continuerà a prendersi cura economicamente della figlia illegittima⁸⁹.

Quasi un risarcimento immaginario sembra costituire la recente traduzione in inglese delle lettere *My dearly beloved Wife!*, edite da Jürgensen, che raccoglie la corrispondenza dalla Francia e dall'Italia di August, esiliato nel 1841 per aver osato rivolgere la parola al re al fine di placare le contestazioni durante un balletto⁹⁰.

⁸⁷ Krogh, Karen, *Tidens teater. Fri forfatning og "enevalde" på Kongens Nytorv*, in Aschengreen, Erik - Hallar, Marianne - Heiner, Jørgen, (a cura di), *Perspektiv på Bournonville*, København, Nordisk Forlag Arnold Busck, 1980, pp. 39-92: pp. 63-65.

⁸⁸ Non mancano monografie sulle relazioni conflittuali fra il *balletmesteren* e le sue ballerine: Andrea Krætzmer, Lucile Grahn, Augusta Nielsen e Caroline Fjeldsted. Jürgensen sottolinea che il teatro dell'epoca era un'istituzione monarchica, non una impresa privata, e che il 'potere assoluto' di Bournonville sulle ballerine andrebbe quindi compreso in una prospettiva di 'unità artistica', più che chiamare in causa relazioni sessuali, dovute a quel *droit de seigneur* ampiamente diffuso nella società patriarcale del tempo. Cfr. Jürgensen, Knud Arne, *The Bournonville Tradition*, cit., pp. 38-40.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 20-21.

⁹⁰ Bournonville, August, *My dearly beloved Wife! Letters from France and Italy 1841*, a cura di Knud Arne Jürgensen, traduzione di Patricia N. McAndrew, London, Dance Books, 2005.

Se gli studiosi danesi hanno operato nella direzione di valorizzazione della personalità sfaccetta e complessa di questo danzatore intellettuale, anche una straniera come Patricia McAndrew, traduttrice appassionata della autobiografia bournonvilliana e delle lettere, ha rispettato il linguaggio intimo della confessione, preferendo non rendere «accademico»⁹¹ un lavoro di traduzione e di interpretazione che rischia di perdere l'intensità di una scrittura di sé nata dalla circolazione virtuosa di pensiero e corpo danzante.

⁹¹ Mc Andrew, Patricia N., *Translator's Note*, in Bournonville, August, *My Theatre life*, cit., p. XVIII.