

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 8, n. 2

dicembre 2019

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 8, n. 2
dicembre 2019

direttore **Alessandro Pontremoli**
vicedirettore **Antonio Pizzo**

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino
Alessandro Pontremoli Università degli Studi di Torino
Kris Salata Florida State University
Annamaria Sapienza Università di Salerno
Carlo Sini Università degli Studi di Milano
Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani
Edoardo Giovanni Carlotti
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli
Annamaria Sapienza

segreteria di redazione

Giacomo Albert, Emanuele Giannasca,
Leonardo Mancini, Matteo Tamborrino

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2019 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN PDF 978-88-31978-94-1

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis8-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 8, 2 (dicembre 2019)

EDITORIALE

- Ancorati alla traccia
Alessandro Pontremoli 5

SAGGI

- L'Italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd
Antonio Attisani 7

- Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies
Il caso di *Jackie the Baboon*
Laura Budriesi 31

- Danza e museo, un'osmosi culturale
Jérôme Bel al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci
Gaia Clotilde Chernetich 55

- Il *Bildungsroman* di August Bournonville
Studi di danza e identità in movimento
Rita Maria Fabris 67

PUNTI DI VISTA

- Festival, Antenne del contemporaneo
Una giornata di riflessione tra studiosi e operatori della danza in Italia
Fabio Acca 89

- Tracce di un'esperienza, memoria di uno spettacolo
Cosa resta di *Café Müller* di Pina Bausch nei ricordi degli spettatori
Susanne Franco 103

- Il pubblico del festival Torinodanza (2018)
Teorie, rilevamento e prospettive di ricerca
Emanuele Giannasca 135

LETTURE E VISIONI	
Eimuntas Nekrošius. Echi di un'eredità teatrale <i>Aurora Egidio</i>	157
La questione autoctona e l'eredità coloniale del Canada. Appunti su <i>Kanata</i> , di Robert Lepage <i>Grazia D'Arienzo</i>	167
RICEVUTI E IN LETTURA	175
ABSTRACTS	179
GLI AUTORI	183
MIMESIS JOURNAL BOOKS	187

Il *Bildungsroman* di August Bournonville

Studi di danza e identità in movimento*

Rita Maria Fabris

Introduzione

Sulla scorta dei nuovi studi culturali sugli ego-documenti, quei testi cioè scritti in prima persona che possono assumere la forma di lettere, racconti di viaggio, diari e autobiografie¹ a partire dal volume canonico di Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*,² che si interroga sull'autobiografia come testo letterario e costruzione del mito dell'io nella civiltà occidentale, attraverso l'analisi del patto che si crea fra autore e lettore, tutto giocato sull'intenzione di dire la verità, procedendo con lo studio scandinavo di Allan Fridericia³ e tedesco di Mary Fulbrook e Ulinka Rublack,⁴ che allargano la visione dell'io alla sua componente sociale, fino ad arrivare al best-seller italiano di Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*,⁵ il presente articolo intende dare un contributo a quel capitolo lasciato in sospeso dal volume *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* di Susanne Franco e Marina Nordera sulle «memorie dei danzatori [...] spesso usate come strumento di legittimazione professionale e luogo di aggregazione delle rappresentazioni culturali e delle ideologie [...] che in virtù del patrimonio simbolico che portano con sé fungono da catalizzatori di memorie (e di mitologie) collettive».⁶

* Questo intervento approfondisce il mio precedente articolo *Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento. Danza e scrittura di sé*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi e visioni» Speciale. La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie, 6 (2015), pp. 66-77.

¹ Peter Burke, *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 114-117 (ed. or. *What is Cultural History?*, Polity, Cambridge 2004).

² Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975).

³ Allan Fridericia, *August Bournonville: balletmesteren som genspejlede et århundredes idealer og konflikter*, Rhodos, København 1979. Il volume si basa sugli ego-documenti di August Bournonville e costituisce il punto di partenza dell'articolo.

⁴ Mary Fulbrook, Ulinka Rublack, *In Relation: The 'Social Self' and Ego-Documents*, «German History», 28, 3 (2010), pp. 263-272.

⁵ Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001⁴ [1995].

⁶ Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della*

Gli studi della danza danese ottocentesca costituiscono un caso internazionale di notevole rilevanza per l'analisi dei progetti di costruzione identitaria basati sulla memoria culturale e sugli archivi del noto danzatore, coreografo e intellettuale August Bournonville (Copenaghen 1805-1879). Per non disperdere la propria opera e per fare guadagnare all'arte della danza e ai suoi artisti uno statuto sociale riconoscibile, Bournonville mette a punto un sistema di notazione coreografica, scrivendo e selezionando per tutta la vita memorie, lettere, saggi, articoli, lasciando un'eredità di enormi proporzioni.⁷ Tale eredità, accanto alla tradizione orale trasmessa ai danzatori di generazione in generazione, grazie alle caratteristiche conservative e isolazioniste della società danese e all'attenzione nei confronti del proprio patrimonio culturale, è stata riscoperta nel secondo dopoguerra a livello internazionale nel generale ritorno all'ordine della danza classica, come patrimonio culturale dell'Occidente, e dalla fine degli anni Sessanta del Novecento anche dalle istituzioni accademiche danesi, inizialmente a partire dall'analisi del contesto socio-culturale con i lavori storici di Torben Krogh (1895-1970), fondatore del Dipartimento di Teatrets Æstetik og Historie presso la Københavns Universitet nel 1953, di Svend Kragh-Jacobsen (1909-1984), Erik Aschengreen e Allan Fridericia (1921-1991),⁸ fino allo studio delle fonti e delle problematiche relative alla

storia (Tracce di Tersicore n. 6), Utet Università, Torino 2008, pp. XXXIII-XXXIV. Per una ricognizione italiana degli studi autobiografici di danza e di teatro si vedano: Silvia Carandini, *Tersicore racconta. L'autobiografia di Loie e Isadora*, in Franca Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 53-63; Marco De Marinis, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Editori Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 143-171; Elena Cervellati, *Scrivere la propria danza: Claudina Cucchi*, in Stefano Colangelo, Tadahiko Wada (a cura di), *Culture allo specchio. Arte, letteratura, spettacolo e società tra il Giappone e l'Europa*, Emil di Odoya, Bologna 2012, pp. 73-81; Elena Cervellati, *Scrivere la propria danza: Maria Taglioni e Cristina Rizzo*, «Italogramma», numero monografico, vol. 2, 2012, pp. 123-134, online: <<http://italogramma.elte.hu>>.

⁷ Fondamentale per una descrizione generale dei documenti conservati e una catalogazione esauriente degli stessi, oltre ai riferimenti agli altri luoghi di conservazione del materiale relativo a Bournonville è Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition. The First Fifty Years, 1829-1879*, Dance Books, London 1997, voll. 2.

⁸ Torben Krogh ha dato avvio alle ricerche accademiche sulla danza danese pubblicando con il critico teatrale Svend Kragh-Jacobsen (1909-1984), *Den kongelige Danske Ballet*, Selskabet til Udgivelse af Kulturskrifter, København 1952. Ci sono voluti però una ventina di anni perché la danza fosse riconosciuta nella sua autonomia disciplinare, grazie al lavoro di Kragh-Jacobsen e di Erik Aschengreen, con il volume collettivo di *Theatre Research Studies II - Teatervidenskabelige studier II*, Copenhagen University, The Institute for Theatre Research, Copenhagen 1972 (Det Teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet, København 1972); Erik Aschengreen, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, «Dance Perspectives», 58 (Summer 1974), pp. 1-52; Allan Fridericia, *August Bournonville* cit.; Erik Aschengreen, Marianne Hallar, Jørgen Heiner (a cura di), *Perspektiv på Bournonville*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1980.

ricostruzione della tradizione storica e coreografica con il monumentale lavoro archivistico di Knud Arne Jürgensen,⁹ sulla scia del successo internazionale dei festival di danza dedicati a Bournonville nel 1979, 1992 e 2005,¹⁰ che hanno stimolato critici e storici di lingua inglese a riscoprire un testimone oculare del balletto classico-accademico, attraverso un sistematico lavoro di traduzione delle opere principali, l'autobiografia e i libretti di ballo stampati,¹¹ oltre a diffonderne in Occidente l'esperienza storica di pedagogia e rappresentazione e soprattutto la tradizione vivente che non ha conosciuto interruzioni sul suolo danese.¹² Sul versante degli studi teatrali italiani Franco Perrelli ha messo in luce l'apporto di Bournonville alla protoregia europea.¹³

Nell'introduzione in francese e in danese alla raccolta delle lettere giovanili di Bournonville, Svend Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring scrivono che le (allora)

⁹ Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Ballets – a Photographic Record 1844-1933*, Dance Books, London 1987; Id., *The Bournonville Heritage – a Choreographic Record 1829-1875: Twenty-four Unknown Dances in Labanotation*, Dance Books, London 1990; Vivi Flindt, Knud Arne Jürgensen, *Bournonville Ballet Technique, Fifty Enchaînements*, Dance Books, London 1992; Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition* cit.

¹⁰ La pubblicazione degli atti dei convegni bournonvilliani del 1979, 1986, 1992 e 2005 è avvenuta rispettivamente con Ebbe Mørk (a cura di), *Salut for Bournonville i 100-året for hans død*, Statens Museum for Kunst, København 1979; con Ole Nørlyng, Henning Urup, *Bournonville. Tradition. Rekonstruktion*, C.A. Reitzels Forlag AS, København 1989; con Marianne Hallar, Alette Scavenius (a cura di), *Bournonvilleana*, Rhodos, Copenhagen 1992; nel numero monografico di «Dance Chronicle», 29 (2006).

¹¹ August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre life*, translated by Patricia N. McAndrew, Wesleyan University Press, Connecticut 1979; Patricia N. McAndrew, *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part One*, «Dance Chronicle», III, 2 (1979), pp. 165-219; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Two*, «Dance Chronicle», III, 3 (1979), pp. 285-324; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Three*, «Dance Chronicle», III, 4 (1979), pp. 435-475; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Four*, «Dance Chronicle», IV, 1 (1980), pp. 46-75; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Five*, «Dance Chronicle», IV, 2 (1980), pp. 155-193; Ead., *The Ballet poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Six*, «Dance Chronicle», IV, 3 (1980), pp. 297-322; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Seven*, «Dance Chronicle», IV, 4 (1980), pp. 402-451; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Eight*, «Dance Chronicle», V, 1 (1981), pp. 50-97; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Nine*, «Dance Chronicle», V, 2 (1981), pp. 213-230; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Appendix One*, «Dance Chronicle», V, 4 (1982), pp. 438-460; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Appendix Two*, «Dance Chronicle», VI, 1 (1983), pp. 52-78.

¹² A partire da Walter Terry, *The King's Ballet Master. A Biography of Denmark's August Bournonville*, Dodd, Mead & Company, New York 1979, fino alla pubblicazione bilingue più ampia del critico e storico danese Ole Nørlyng (a cura di), *Dansen er en kunst. Bournonville – den levende tradition/ Dance is an Art – August Bournonville – the living tradition*, Ålborg Symfoniorkester og Schönberg, Århus 2005.

¹³ Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet Libreria, Torino 2005; Id., *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, Bonanno, Acireale-Roma 2012.

recenti tournée in Europa e in America del Kongelige Danske Ballet (Balletto Reale Danese) hanno consentito il recupero della tradizione francese del primo Ottocento, in una prospettiva dichiaratamente franco-centrica e di imperialismo di ritorno¹⁴. Tale assiduità nella scrittura di sé e della danza all'interno del panorama del primo Ottocento risulta una straordinaria novità dal punto di vista dei danzatori, che in questo modo cercano di guadagnare un proprio spazio nella cultura intellettuale, sulla scia delle *Lettres sur la danse et sur le ballets* di Jean-Georges Noverre (1767),¹⁵ inesauribile pietra di paragone per le nuove generazioni alla ricerca di affermazione identitaria, personale e sociale.¹⁶

Il corpus di fonti si concentra quindi sugli anni di formazione all'estero di Bournonville (1820-1830) ed è costituito innanzitutto dal *dagbog* (diario) del primo soggiorno parigino del 1820 e dalle lettere giovanili selezionate da Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring, che conservano nella pubblicazione «un français quelque peu boiteux» dell'autore¹⁷. In secondo luogo si analizzano le memorie degli stessi anni presenti nell'autobiografia *Mit Theaterliv* pubblicata con la revisione di Hans Peter Holst¹⁸, amico intimo di Bournonville, tradotta nella versione inglese *My Theatre Life* da Patricia N. McAndrew nel 1979, in occasione del primo Festival bournonvilliano, nel tentativo di trasmettere il linguaggio intimo della confessione, senza rendere accademico 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.

Mentre l'analisi della narrazione autobiografica di Bournonville, in danese e in inglese, permetterà di individuare il processo di formazione di una identità danzan-

¹⁴ Cfr. August Bournonville, *Lettres à la maison de son enfance/Breve til barndomshjemmet*, a cura di Svend Kragh-Jacobsen, Nils Schiørring, Munksgaard, København 1969, vol. 1, pp. IX e XXXVIII.

¹⁵ Sulla diffusione europea delle *Lettres* nelle loro diverse edizioni cfr. Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari-Roma 2009, pp. 125-135; José Sasportes, *Noverre in Italia*, «La danza italiana», 2 (1985), pp. 39-66.

¹⁶ Oltre a Carlo Blasis che nel suo *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* del 1820 cita ampiamente le *Lettres* di Noverre (cfr. Flavia Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, LIM, Lucca 2005), Bournonville apre i suoi *Études Chorégraphiques* del 1848 con queste parole: «La première pensée, en lisant le titre de cet opuscule, est sans doute, qu'il existe depuis soixante ans des "Lettres sur la Danse" par le célèbre régénérateur des ballet d'action, Jean Georges Noverre, ouvrage fort réputé, souvent cité, mais généralement peu lu, même par les danseurs, pour qui il avait été écrit» (August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, manoscritto autografo datato «Copenhague le 30 janvier 1848» ora in Id. *Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jürgensen, Francesca Falcone, LIM, Lucca 2005, p. 127.

¹⁷ August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., p. XXXIX. I *dagbøger* dal 1824 al 1830 sono invece stati distrutti, mentre si conservano gli anni 1834, 1836, 1838, 1841 presso la Kongelige Bibliotek di Copenaghen.

¹⁸ Id., *Mit Theaterliv*, C. A. Reizels Forlag, Kjøbenhavn 1848-1878, voll. 3. I manoscritti sono stati organizzati nei seguenti tomi: I *Mit Theaterliv* (La mia vita teatrale), 1848; II *Theaterliv og Erindringer* (Vita teatrale e ricordi), 1865; III, 1 *Theatercrisen og Balletten* (La crisi del teatro e il balletto), 1875; III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder* (Ricordi e immagini del tempo), 1877; III, 3 *Reiseminder* (Memorie di viaggio), 1878. In questo articolo sono stati presi in considerazione i tomi I e III, 2-3.

te che si muove fra corpo vissuto ed interiorizzazione dell'esperienza della danza attraverso la pratica borghese della scrittura, oltre al processo di interpretazione storica degli ego-documenti, la lettura della corrispondenza recupererà 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 borghese.¹⁹

Questa ricerca traccia il *Bildungsroman* di Bournonville che attraversa la capitale della danza del tempo, Parigi, assimilandone il canone della *danse d'école* che poi dissemina traducendolo, incarnandolo e riattualizzandolo a Copenaghen, con l'intento di coglierne le modalità di elaborazione locale in relazione alle pressioni normative globali,²⁰ dove per "globale" si intende nell'Ottocento l'occidente europeo, patriarcale dal punto di vista del comportamento sociale e francese dal punto di vista dell'egemonia culturale.²¹

Il modello culturale di riferimento: il padre precettore

Sulla scia della narrazione del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe (1796), il prototipo dei romanzi di formazione, il primo elemento da rintracciare per la ricostruzione di ogni progetto autobiografico è la vocazione per la danza, a partire dai primi anni di vita impressi nella memoria personale o raccontati necessariamente da altri,

¹⁹ Béatrix Le Wita, *Ni vue ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1988; Denys Cuhe, *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 100 (ed. or. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Éditions La Découverte, Paris 2001).

²⁰ Si usano a questo proposito categorie contemporanee emerse dal dibattito sociologico sulla post-modernità. Cfr. Zygmunt Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Bari-Roma 2001 (ed. or. *Globalization. The Human Consequences*, Blackwell, Cambridge-Oxford 1998).

²¹ Da Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi: saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino 1965 alle proposte di revisione della storia della danza di Marina Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (Tracce di Tersicore n. 1), Utet Libreria, Torino 2005, pp. 203-226. Fra gli studi più interessanti sulla danza francese del primo Ottocento, oltre all'ormai classico Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, London 1980² [1966] si vedano almeno: Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Dino Audino, Roma 2003 (ed. or. *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1996); Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton 2000; Judith Chazin-Bennahum, *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet 1780-1830*, Routledge, New York 2005; Elena Cervellati, *Theophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (Lexis 3, Biblioteca delle arti, 14), CLUEB, Bologna 2007.

come rileva Adriana Cavarero nel suo volume dedicato alla filosofia della narrazione.²² La formazione artistica di August Bournonville nella sua trasferta parigina è molto attenta ai dettagli intimi, come la costruzione narrativa dell'infanzia e della giovinezza della sua *Theaterliv*: in tre introduzioni ai cinque tomi dell'opera, in tre fasi diverse della vita, rispettivamente nel 1848, nel 1865 e nel 1877, Bournonville approfondisce retoricamente la propria vocazione, scrivendo nell'*incipit* che la sua infanzia ha seguito una irresistibile vocazione, «dato che la chiamata per procurare piacere ai propri simili e rallegrarli è estremamente allettante».²³ Alcune pagine dopo, nel capitolo intitolato *Mig selv* (me stesso), con l'intento non di mettersi su un piedistallo, ma di fissare la propria immagine nello specchio della verità, racconta che la propria famiglia, i de Bournonville, doveva vantare nobili origini, benché il nonno, a seguito del fallimento dell'impresa teatrale nella quale si era imbarcato, si comportò ben poco nobilmente, abbandonando moglie e figli, che lavorarono con successo con Noverre all'Hoftheater (Teatro di Corte) di Vienna.²⁴ Il padre, Antoine Bournonville (1760-1843), diventa il grande esempio artistico che August seguirà, sia per l'espressività teatrale, cesellata sui grandi attori inglesi incontrati all'epoca di Noverre e lontana quindi stilisticamente dalla pantomima tragica del *dansedirektor* Vincenzo Galeotti (1733-1816), che aveva diretto il corpo di ballo del Kongelige Teater a cavallo dei due secoli,²⁵ sia per l'adesione ai principi della Rivoluzione francese, sia per la religiosità che lo aveva portato alla pratica protestante, forse anche per opportunità politica, trovandosi a lavorare in Svezia durante il regno di Gustaf III, amante delle arti e del teatro, pugnalato a morte nel 1791. A seguito di questo episodio, entrato nelle leggende melodrammatiche dell'Ottocento, Antoine cerca lavoro altrove e si stabilisce a Copenaghen, come primo ballerino, e sposa la sua partner Mariane Jansen, già incinta e che morirà pochi anni dopo. Per poter provvedere ai figli avuti dal primo matrimonio, convive con la governante svedese Lovisa Sundberg, dalla quale avrà altri tre figli, fra i quali August. Tale situazione familiare non costituiva una eccezione nel panorama dei comportamenti della società nordica, come testimonia August Strindberg (1849-1912), il padre

²² Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 2011⁹ [1997].

²³ «Da det Kald, at behage og glæde sine Medmennesker, er yderkt tillokkende». August Bournonville, *Mit Theaterliv* cit., I, *Mit Theaterliv*, p. 2.

²⁴ Ivi, pp. 24-26. L'albero genealogico inizia con l'organista Jean-Valentine Bournonville, di Amiens (1585-1640), suo nipote è Jacques Bournonville (1676-1758 ca.), dal cui fratello discende Amable Louis Bournonville, che sposa Jeanne Evrard (1727-Kassel 1798). L'unico loro figlio maschio diventato adulto è Antoine-Théodore, nato a Lione. Cfr. August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre Life* cit., pp. 653-654. Non risultano ancora studi che documentino tali informazioni.

²⁵ Knud Arne Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del XVIII secolo*, in José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento* (La danza italiana. Quaderno n. 3), Bulzoni, Roma 2011, pp. 11-44.

della letteratura svedese, che si considera «figlio della serva»,²⁶ con una serie di risvolti di inquietudine psicologica che incidono sulla personalità di Bourmonville e sul suo desiderio di ri-raccontare a più riprese la propria storia di vita.

La madre di August diventerà moglie di Antoine solo nel 1816, quando il ruolo istituzionale del nuovo *dansedirektør* subentrato a Galeotti al Kongelige Teater non gli permetterà più una conduzione familiare così anomala. Dagli scritti autobiografici emergono alcune tracce della percezione di un bambino talentuoso che però ha sofferto per entrare nella casa del padre con pieno diritto. In una lettera scritta da Parigi il 23 maggio 1828, August rimprovera al padre lontano che la sorellastra maggiore «Gustava m'aima avant que je connusse d'autres soeurs [...] et je n'oublierai jamais, que ce fut en parti a son bon coeur qu'a l'age de deux ans (excusez mon souvenir!) je dus le bonheur d'entrer dans la maison de mon père. Ce fut elle, qui en faisant ressortir auprès de vous mes petites qualites & ma gentillesse, causa la predilection que vous eutes pour moi».²⁷

L'immagine del padre regna suprema fin dalle prime impressioni dei ricordi sulla memoria dell'ormai anziano August, perfettamente consapevole che gli episodi che costellano la rievocazione della vita quotidiana sono fittizi ma sicuramente adatti ad una narrazione interessante. Questa volta è un evento pubblico, una scena all'aperto che risuona fra i primi ricordi dell'infanzia come nell'*incipit* di questo nuovo tomo dell'autobiografia,²⁸ il bombardamento di Copenaghen da parte della flotta inglese dell'ammiraglio Nelson nel 1807. August naturalmente ricorda i racconti di quei momenti tragici ma anche le danze con le nacchere dei prigionieri spagnoli che venivano liberati.

La seconda scena viene invece dedicata alle feste familiari e private, come per il compleanno del padre, quando «come l'eroe del giorno, non riceveva doni, ma li distribuiva generosamente a noi», oppure a Natale, quando per la prima volta si sentì innalzare dalla luce del mattino, dai canti e dall'armonia dell'organo nella Helliggeistes Kirke.²⁹ Seguono a questa visione ascensionale, i primi sguardi al teatro che August riesce a lanciare dalle quinte del palcoscenico, suggestioni che si trasformano in una completa illusione quando August riesce finalmente a stare dalla parte del pubblico.

Tre personaggi danzati dal padre, un pescatore inglese, Telemaco ed Enea, anticipano la vocazione teatrale del piccolo August, che si traveste di stracci, canta e recita parti comiche, mentre saltella per casa quando il padre tiene lezioni private. L'autore scrive tuttavia alla madre svedese, seria di temperamento e profondamente religiosa, di aver riconosciuto in lui la miniatura del padre e di aver detto ai figlia-

²⁶ Franco Perrelli, *August Strindberg il teatro della vita*, Iperborea, Milano 2003, p. 55.

²⁷ August Bourmonville, *Lettres à la maison* cit., pp. 186-187.

²⁸ August Bourmonville, *Mit Theaterliv* cit., III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder*.

²⁹ Ivi, p. 5.

stri «che non era impossibile per il piccolo August diventare un giorno il successore del padre», scatenando un grido di protesta generale contro questo pensiero presuntuoso.³⁰ Il padre decide quindi di condurlo con sé all'Hoftheater dove si tenevano le lezioni di danza e le prove degli spettacoli.

Il 2 ottobre 1813 August appare per la prima volta sul palcoscenico nel pantomimisk sørgespil (tragedia pantomimica) *Lagertha* di Galeotti, primo tema della storia nordica tradotto in danza a partire dal testo di Christen Pram, con musica di Claus Shall. August interpreta uno dei figli del protagonista, il leggendario re Regnar Lodbrog che unì i regni di Danimarca e Svezia, sposando la figlia del re dei Goti, Thora, e abbandonando Lagertha che per vendetta vorrebbe uccidere i figli avuti da lui. August rievoca l'eternità trascorsa fra le prove e lo spettacolo, come in un sogno pervaso dal profumo di Madame Schall, che nei panni di Thora cerca di proteggere i figli dalla loro madre infuriata, stringendoli nel suo mantello d'ermellino.³¹

Tale iniziazione al teatro coincide proprio con la celebrazione in danza della storia nazionale, in un periodo storico in cui la Danimarca è in bancarotta a causa delle guerre napoleoniche e si trova quindi a dover elaborare il lutto collettivo per la perdita della Svezia fra i propri territori, che si riducono a Schleswig, Holstein e Lauenburg, oltre alle isole Færøer, Island e Grønland.

La narrazione autobiografica produce infine il riconoscimento pubblico che August è l'incarnazione di suo padre, quando danza nell'assolo ungherese nell'estate del 1814.³²

Nella costruzione dell'immagine di sé come danzatore, August ricorda anche il grande specchio inclinato di fronte al quale poteva provare i suoi primi esperimenti, osservandosi a figura intera, quando si recava d'estate nella fattoria di campagna, a Kastrup, su invito della venditrice di verdura e latte che aveva la bancarella vicino a casa Bournonville. La zona pianeggiante e paludosa di Amager, l'isola a sud di Copenaghen, era cosparsa di fattorie abitate dai discendenti degli olandesi che vi erano immigrati. Già Galeotti era stato ispirato dai contadini di Amager per il suo *divertissement Amor og Balletmesterens Luner* (1786) e Bournonville riconosce come fonti coreografiche le feste danzanti locali, oltre all'episodio storico del corpo dei volontari del re, che nel 1801 si erano distinti coraggiosamente durante l'assedio di Copenaghen, dal quale prenderà spunto uno dei suoi ultimi balletti, *Livjægerne paa Amager* (1871).

La formazione intellettuale viene descritta come fondamentale per i bambini impegnati in teatro, per quanto August si renda conto di aver potuto avere solo un'educazione rudimentale, grazie a tale Flindt, studente di teologia. Anche durante le lezioni teoriche non perde occasione di esibirsi di fronte ai compagni per

³⁰ Ivi, p. 7.

³¹ Ivi, pp. 7-8.

³² Ivi, p. 8. «Min første Applaus modtøg jeg i en ungarsk Solo [...] og det lød da fra alle Kanter, at jeg var "min Papa op ad Dage"».

quell'amor proprio che aveva ereditato dal padre,³³ e si distingue in tutte le materie: religione, geografia, storia, declamazione. Sa sillabare a memoria e scrivere sotto dettatura, ma non studia né matematica né scienze naturali, mentre può leggere dalla biblioteca paterna la letteratura nordica e i padri danesi come Ludvig Holberg (1684-1754) e Adam Oehlenschläger (1779-1850).

Oltre alla danza, August è portato anche per la recitazione, il canto e la musica, ma nell'età adolescenziale le corde vocali subiscono dei mutamenti e una certa balbuzie lo conduce sempre più verso la danza, «una lingua che si comprende in tutto il mondo».³⁴

Il passaggio al Kongelige Teater di artisti virtuosi come Filippo Taglioni conduce sempre più gli sforzi educativi dei Bournonville verso l'estero: August inizia a studiare anche il francese con il fratellastro e ribadisce orgogliosamente che la scuola paterna è comunque superiore agli artisti di passaggio per gusto ed espressione.³⁵

Seguendo i consigli di un amico, i Bournonville richiedono di poter usufruire del «fund ad usus publicos» per un viaggio di formazione a Parigi della durata di sei mesi.

La formazione parigina fra tradizione e innovazione

L'autobiografia bournonvilliana, nella rielaborazione narrativa degli appunti del *dagbog*, ricostruisce drammaturgicamente il viaggio di avvicinamento alla capitale francese attraverso la concatenazione di episodi che si susseguono nelle città toccate, Hamburg, Hannover e Cassel dove il 14 maggio, l'Himmelfartsdag (giorno dell'Ascensione) August e il padre salgono sulla vicina Harzbjerg e ne raggiungono simbolicamente la vetta mentre li raggiunge il suono delle campane distanti, suscitando un fremito di devozione nel padre che stringe il figlio al cuore. Cassel è anche la città dove il padre aveva iniziato a danzare da piccolo, in una accumulazione di ricordi che rinnova la storia della lunga tradizione familiare nel mondo europeo della danza.³⁶

Superata Frankfurt am Mein, a Metz si sentono ormai a casa, in territorio francese, salutati dalla «cara lingua» che li accompagna fino a destinazione, a Parigi, a Rue Notredame des victoires.³⁷

Parigi nel 1820 aveva circa 750.000 abitanti, mentre Copenaghen ne contava solo 100.000. August ne rievoca il ruolo protagonista nella creazione di idee che influenzano irresistibilmente umori e condizioni del resto del mondo civilizzato. La Restaurazione aveva riportato al trono Luigi XVIII, senza sedare i fermenti

³³ Ivi, p. 17. «Hvad Franskmanden kalder "Amour-propre" havde jeg modtaget i Fædrenearv».

³⁴ Ivi, p. 20. «Et Sprog, der forstodes over den hele Verden».

³⁵ *Ibid.* «Smag og Udtryk havde min Faders Skole forud for dette».

³⁶ Ivi, p. 24.

³⁷ Ivi, pp. 26-27: «Det kjære Sprog».

rivoluzionari che si scagliano contro il Duca di Berry, erede al trono, assassinato all'uscita dall'Opéra, e motivo della chiusura del teatro e della sua demolizione. La Salle Favart quindi, inaugurata nel 1785 come *foyer* della Comédie Italienne, diventa la sede temporanea dell'Opéra tra l'aprile del 1820 e il maggio 1821, sostituita successivamente dalla Salle Louvois fra maggio e giugno in attesa della costruzione del nuovo teatro, inaugurato in rue Le Peletier il 16 agosto 1821.

Pierre Gardel (1758-1840) è *maître de ballet* dal 1787 ma, come risulta dai documenti d'archivio, bisogna ricontestualizzare il suo potere assoluto, poiché non è libero di prendere decisioni a sua discrezione,³⁸ dovendo sempre richiedere l'autorizzazione ai vari direttori dell'Opéra che si susseguono, da Viotti a François Habeneck che viene rimpiazzato nel 1824 dal visconte Sosthène de la Rochefoucauld e da Duplantys, dipendente direttamente dal ministro del tesoro particolare del re e intermediario con la corte e il direttore dell'Opéra, finché, dopo la Rivoluzione del 1830 e l'instaurazione della monarchia costituzionale di Louis Philippe, l'Opéra diventa privata. Dal 1827 Emile Lubbert ricopre l'incarico di Duplantys fino all'arrivo nel 1831 del nuovo direttore Louis-Désiré Véron, che lancerà Maria Taglioni (1804-1884) ne *La Sylphide*.

Il repertorio dei ballet-pantomime degli anni Venti comprendeva sia vecchie coreografie di Gardel e Louis Milon (1766-1849), sia novità di Jean Pierre Aumer (1774-1833), Albert (nome d'arte di François-Ferdinand Decombe (1789-1865), André-Jean-Jacques Deshayes (1777-1846), Jean-Baptiste Blache (1765-1834) e August-Anatole Petit (1789-1857), oltre ai *divertissement* delle opere. Durante i cinque mesi di permanenza, da fine maggio a inizio novembre, i Bournonville assistono quindi a rappresentazioni minori e a due nuovi balletti, allestiti sul palcoscenico di dimensioni ridotte della Salle Favart: *Clari ou la Promesse de Mariage* di Milon e *Les Pages du Duc de Vendôme* di Aumer. August nell'autobiografia rielabora il senso di questa diversa visione, perché se da un lato era forte la delusione causata dalla limitatezza del repertorio presentabile su un piccolo palcoscenico, dall'altra però costituiva un'occasione favorevole la rappresentazione di un maggior numero di balletti, oltre alla possibilità di osservare meglio, perché più vicini, i talenti mimici e coreografici di Fanny Bias (1789-1825), Lise Noblet (1801-1852), Emilie Bigottini (1784-1858), Albert, Paul (1798-1871) e di Ferdinand (nome d'arte di Jean La Brunière de Médicis, 1791-1837).³⁹ Alla piccola Salle des Menus Plaisirs si svolgono invece le lezioni che il padre continua ad impartire al figlio sia nella danza sia nello studio del volino.

³⁸ John V. Chapman, *The Paris Opera Ballet School, 1798-1827*, «Dance Chronicle», XII, 2 (1989), pp. 196-220.

³⁹ August Bournonville, *Mit Theaterliv* cit., III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder*, p. 30.

Per analizzare le prime tracce autobiografiche, il *dagbog* del 1820 si presenta come un quaderno di piccolo formato, rilegato con filo bianco e costituito da fogli ripiegati in due dai bordi disomogenei racchiusi da un cartoncino bianco con il titolo e la data. La scrittura è fitta, costituita da frasi brevi di appunti, distinti giorno per giorno, senza a capo, inframmezzati da elenchi di cambi della moneta durante l'attraversamento di diversi stati germanici e poi delle spese mensili relative a vitto, alloggio, vestiario, lezioni, ingressi ai teatri, ai musei, ai bagni pubblici lungo la Senna e a libri.

La narrazione scorre con il passare del tempo, che segnala le ore dedicate alla danza col padre, a vedere le classi di August Vestris (1760-1842), Jean-François Coulon (1764-1836) e Georges Maze e agli spettacoli dei generi più diversi, dai *ballet* ai *vaudeville*, dalle commedie alle tragedie, dalle opere al circo equestre al mimodramma al cosmorama. Per riprendere subito i contatti con amici e conoscenti fondamentali nel mondo istituzionale della danza parigina, i Bournonville vanno a casa di Gardel, Vestris e Albert, che lasciano loro un biglietto da visita, conservato da August per il suo futuro. Inoltre padre e figlio riescono a godere dell'entrata gratuita all'Opéra grazie a Ernst Walterstorff, diplomatico danese in Francia,⁴⁰ pranzano spesso con Peter Funck, violinista al Kongelige Teater e protetto dal *kapelmester* dei teatri reali danesi Claus Schall, anch'egli in viaggio di studio a Parigi.⁴¹

August si esercita nel disegno, riceve degli schizzi di costumi dai Baptist, famiglia di danzatori,⁴² e ne disegna di suoi. Cercano anche un insegnante di disegno, ma non possono assumerlo perché costa troppo. August cerca di preparare da solo il suo costume di Zephyr per il debutto a Copenaghen, copia la musica dei *ballet* nuovi e di quelli vecchi, impara i passi maschili e femminili del *Pas de la Rose* sempre dai coniugi Baptist. Negli ultimi giorni di permanenza, una volta richiesto e ottenuto il prolungamento di un mese, i Bournonville vanno anche a vedere quali macchine sono impiegate nei teatri.

Il diario rivela quindi non solo l'educazione formale ricevuta da August nel campo del teatro e della danza, ma soprattutto la quotidianità informale che si poteva sperimentare nella capitale del tempo, come gli scontri fra militari realisti e liberali, le feste religiose per il Corpus Domini o quelle laiche per il compleanno del re, le visite alla biblioteca nazionale o al Louvre, alla Camera dei Deputati o all'Hôtel des Invalides, i bagni lungo la Senna, le passeggiate accompagnate da pranzi, da momenti di riposo in tutto l'arco della giornata e un numero infinito di gelati per gratificare il giovane promettente dopo tante fatiche.

Il senso di educazione civica e la percezione dei bisogni del corpo, la vita pubblica e la sfera privata non compaiono gerarchizzati nella pratica quotidiana, che, anzi,

⁴⁰ August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., III, p. 80.

⁴¹ Ivi, pp. 79-80.

⁴² Ivi, p. 82.

attraverso la scansione del tempo, concede alle diverse attività un loro tranquillo avvicendamento e soprattutto la possibilità di rielaborare le esperienze attraverso la scrittura e quindi di gustarne gli effetti positivi in termini di progressi formativi e di interessi culturali e salutari coltivati. Lo stile di vita che ne emerge risulta tutt'ora vigente, come rilevano gli studi sui fenomeni di lungo periodo concernenti la privatizzazione della vita, attraverso il rilievo dato alle tecniche del corpo e all'intimità percettiva che ne emerge, a partire da Norbert Elias⁴³ fino a Michel Perrot.⁴⁴

Il debutto di August a Copenaghen dopo le esperienze parigine mette in rilievo la difficoltà di crescita del corpo di ballo, per l'età media piuttosto alta e con dei *mâtres de ballet* non in grado di svecchiare il repertorio di Galeotti, poiché neppure Antoine Bournonville avrebbe saputo riallestire le novità francesi e crearne di nuove drammaturgicamente elaborate sui *vaudeville* secondo i gusti teatrali dell'epoca, come sintetizza August a posteriori.⁴⁵ Inoltre a Parigi si era reso conto che dal punto di vista della «ginnastica della danza e del suo uso d'effetto» era inferiore ai virtuosi che aveva potuto ammirare e ormai gli insegnamenti del padre erano certamente di gusto e corretti, ma statici.⁴⁶

La richiesta di August di soggiornare a Parigi per quindici mesi viene accolta da Frederik VI, che gli concede un anticipo sul salario di danzatore, con la prospettiva quindi di un rientro in ruolo.

Nell'autobiografia, il capitolo dedicato ai sei anni parigini inizia col sottolineare come sia difficile farsi riconoscere dal centro del mondo culturale, Parigi, anche se qui ad ogni passo e ad ogni sguardo si presenta qualcosa di nuovo non solo nel mondo della danza, ma anche negli eventi e nelle percezioni che sono in grado di estendere le loro influenze ben oltre i confini francesi.⁴⁷ L'organizzazione della narrazione prosegue con la descrizione del momento storico-politico, dei protagonisti dell'arte della danza e dei debiti personali di August verso costoro, per concludersi con la vita privata nella sua soffitta, l'ingaggio londinese e i racconti della vita pubblica nel *foyer* dell'Opéra.

⁴³ Norbert Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1988 (ed. or. *Über den Prozess der Zivilisation*, I, *Wandlungen des Verhaltens in den Weltlichen Oberschichten des Abendlandes*; II, *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Suhrkamp, Frankfurt 1969-1980).

⁴⁴ «I modi di mangiare, di lavarsi, di amare – e, di conseguenza, di abitare si modificano in base ad una coscienza di sé che passa attraverso l'intimità del corpo». Cfr. Michelle Perrot (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, in Philippe Ariès, Georges Duby (a cura di), *La vita privata*, Laterza, Bari-Roma 1988, vol. 4, p. 4 (ed. or. *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Editions du Seuil, Paris 1986).

⁴⁵ «Men større dramatiske Combinationer laae udenfor min Faders Omraade». August Bournonville, *Mit Theaterliv* cit., III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder*, p. 48.

⁴⁶ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁷ Ivi, p. 56.

Il *Bildungsroman* epistolare è molto più efficace nel descrivere le difficoltà quotidiane, la rete di relazioni politiche, diplomatiche e commerciali che si estende intorno al centro di potere dell'École de l'Opéra, gli oneri economici e personali che sono messi in causa per seguire questo tipo di carriera. Benché le lettere siano costantemente oggetto di simulazione e dissimulazione di fatti che i documenti d'archivio, esterni alla famiglia di Bournonville, sono invece in grado ricostruire, come la relazione clandestina ricordata da Jürgensen⁴⁸, rivelano comunque nella loro retorica il processo di costruzione del sé che passa attraverso il dialogo a distanza con il padre in francese e con la madre in danese. Mentre gli argomenti trattati sono molto simili, cambia il tono delle comunicazioni, più sostenuto nei confronti del padre, più caloroso verso la madre. Gli *incipit* e le conclusioni sono solitamente frasi benaugurali che invocano la protezione divina e ringraziano la benevolenza dei genitori. In una delle lettere scritte in viaggio verso Parigi, emerge la cornice retorica, psicologica e religiosa che ancora la personalità di August alle convenzioni sociali del tempo:

Je me suis levé de bon matin pour écrire à mon cher papa, un devoir qui m'est si cher & qui seul est en état de pouvoir adoucir la pensée que vous n'etes pas avec moi, mais soyez assuré que les précèptes & les conseils de mes excellens parens seront toujours gravé dans mon cœur & que ma conduite sera telle que vous ne vous repentirez jamais de m'avoir fait tant de bien. Je plusieurs fois relu votre catechisme en bénissant Dieu de m'avoir donné un père qui pense si bien & qui ne desire que le bonheur de ses enfans.⁴⁹

Giunto a Parigi, August riprende subito i contatti con Gardel, portandogli una lettera ed un regalo da parte del padre e ricevendone il permesso desiderato di potersi esercitare all'Opéra. Tuttavia Gardel non può seguire direttamente la formazione del giovane e lo raccomanda a Vestris, che lo accoglie con gran piacere, facendogli pagare per le lezioni 60 franchi al mese.⁵⁰ August accetta questa proposta, anche se avrebbe preferito il vecchio maestro Maze, al quale era rimasto affezionato dal viaggio precedente, ma non ha osato urtare Gardel con un rifiuto. La formazione con Vestris per preparare i debutti all'Opéra si concentra su *aplomb*, *pirouettes* e *bras*, i punti deboli del giovane August dal punto di vista tecnico. Tali studi sono fondamentali perché vengono trascritti sotto forma di esercizi e importati nella scuola danese fino ad essere celebrati nel *vaudeville-ballet Konservatoriet* (1849), che con le sue lezioni di danza rievoca l'esperienza francese e ne trasmette la

⁴⁸ Jürgensen racconta il senso di colpa che attraversa la vita di August, che non rivelerà mai in patria il segreto di avere avuto una bambina a Parigi, ma continuerà a prendersi cura economicamente della figlia illegittima. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition* cit., pp. 20-21.

⁴⁹ *Le 30 avril 1824 à 6 heures du matin*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 2-3.

⁵⁰ «Il à parlé avec Mr. Vestris qui me prend avec le plus grand plaisir pour 60 fr par mois». Ivi, p. 7.

memoria corporea nel repertorio danese, diventato internazionale, come già scritto, nel secondo dopoguerra.⁵¹

La disseminazione della *koiné* linguistica della *danse d'école* sembra però trasformarsi in un metodo d'insegnamento canonico proprio fra il 1820 e il 1830, se prendiamo in considerazione non solo i principi simili presenti sia nel *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* di Blasis (1820) sia nel *Nytaarsgave For Danse-Yndere* (Omaggio agli appassionati di danza per il Nuovo Anno, 1829) di Bournonville, ma anche le parole trasmesse oralmente da Pierre Gardel sulla modalità di giudicare un buon danzatore, riportate quasi identiche nelle due pubblicazioni.⁵² Lo stesso Gardel, inoltre, paventa che la frequentazione delle classi di Vestris nel *foyer de la danse* dell'Opéra da parte di studenti provenienti dai teatri stranieri o dalle province, possa portare all'appropriazione indebita di idee di danza o di mimica emerse durante il corso della lezione.⁵³ Da una parte quindi è evidente l'interesse economico di attirare da ogni dove studenti, dall'altro emerge il timore del plagio di una professione liquida, che si trasmette repentinamente, entrando in concorrenza con il maggiore centro di produzione artistica dell'epoca, per quanto, il territorio maggiormente cosperso di teatri che producono e mettono in circolazione la danza sembri essere, nell'Ottocento, proprio l'Italia.⁵⁴

I primi mesi di permanenza sono molto intensi per August, sia per gli allenamenti domenicali sia per la costante attenzione alle spese di vitto e alloggio, che lo portano a cercare un affitto più economico, a richiedere un prestito al padre e a non frequentare i danesi a Parigi perché teme di spendere troppo. Ugualmente, non dipinge e non suona perché non se lo può permettere. I miglioramenti nella tecnica di danza sono però progressivi, finché Vestris invita Gardel a vedere il giovane nel *pas de Persée*.

Le lettere sono sempre punteggiate anche dalle cronache sulle vite degli artisti: agli attori non viene concessa degna sepoltura, la danzatrice Fanny Bias muore a seguito di una gravidanza, Gardel ha una paralisi all'occhio destro. Non mancano poi i rilievi sulle nuove produzioni e il loro esiti: *Jocko ou le singe du Brésil* al Porte St. Martin ha fatto furore con Charles Mazurier, l'opera *Pharamond* sulla storia dei re di Francia, per celebrare l'incoronazione del nuovo re Carlo IX, si

⁵¹ Vivi Flindt, Knud Arne Jürgensen, *Bournonville Ballet Technique* cit.

⁵² Charles Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, Milan 1820 (rist. anast. Forni, Bologna 2000), p. 24; August Bournonville, *Nytaarsgave for Danse-Yndere eller Anskuelse af Dansen som skøn Kunst og behagelig Tidsfordriv*, C. A. Reizels Forlag, Kjöbenhavn 1829, p. 18.

⁵³ Paris, Archives Nationales, A. J.13, no. 116, doss. III, citato da Vivi Flindt, Knud Arne Jürgensen, *Bournonville Ballet Technique* cit., pp. XIII-XIV.

⁵⁴ Questa la tesi dello studioso europeo ed ex diplomatico portoghese José Sasportes. Cfr. Rita Maria Fabris, *L'Ottocento. Il balletto romantico*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011, pp. 183-247.

preannuncia di una noia mortale.⁵⁵ Cerca inoltre di operare come mediatore degli ingaggi di artisti francesi per Copenaghen.

Oltre alla sfera pubblica, le lettere testimoniano la rete di relazioni personali che sostiene August nella formazione: Gardel gli presta degli spartiti per permettere l'esercizio col violino, Paul gli regala le sue scarpette da danza, che usa una sola volta e che gli vengono fornite in abbondanza grazie al suo contratto con l'Opéra. In questo modo August spera, con i risparmi, di poter comprare un pianoforte per sentirsi meno solo.⁵⁶ Tuttavia, mentre sta pensando al *pas* da presentare al suo debutto, che Paul suggerisce poter essere *Zephyr* di Didelot, l'estate parigina e l'intensità degli allenamenti lo fanno ammalare di febbre reumatica. Il giovane si sente disperato di non riuscire a portare a termine quanto si era prefissato, ma riesce a rimettersi soggiornando in campagna ospite di Nivelon, vecchio amico del padre, che lo sostiene con prestiti economici per le cure mediche, oltre che fungere da figura paterna sostitutiva.

La lettera del 30 agosto è particolarmente acida nei confronti di Vestris, perché non solo durante il mese di malattia è andato a trovarlo una volta sola, considerandolo un allievo ormai perso quando August si è permesso di chiedere di mantenergli il posto a lezione, ma soprattutto perché per il debutto dovrà sicuramente presentare un regalo, poiché Vestris non fa niente per niente.⁵⁷

Ai primi di ottobre August riprende gli allenamenti, per poter realizzare i suoi intenti di gloria e di riconoscimento artistico come debuttante. Il padre gli chiede di scrivere all'amministrazione danese per chiedere il prolungamento del congedo, ma il figlio rimane dell'idea di farlo solo dopo il debutto, per timore di dover rientrare prima in un paese che crede che gli artisti che non hanno la fortuna di andare da loro muoiano di fame.⁵⁸ L'orgoglio del giovane convalescente, fiducioso delle sue possibilità di successo e anche bisognoso di avere un riconoscimento ufficiale prima di rientrare in patria, si manifesta attraverso una presa di posizione contro i consigli paterni. Inizia inoltre a pensare che dopo il debutto, gli emolumenti che riceverà nell'anno nuovo potranno saldare i debiti contratti e garantire anche delle rendite per la madre e per la dote delle sue «pauvres petites soeurs»,⁵⁹ quasi si sentisse in dovere di sostenere la seconda famiglia del padre, rivelando sia le convenzioni sociali che vivevano gli adulti maschi del tempo sia la propria particolare sensibilità familiare e il proprio orgoglio di figlio in grado di riscattare le sue origini servili. Fino a quel momento, però, per far fronte ai necessari regali di Natale, ha bisogno ancora del sostegno economico del padre.

⁵⁵ *Paris ce 9 Juin 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 65.

⁵⁶ *Paris ce 12 avril 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 55.

⁵⁷ *Paris ce 30 aout 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 81-82.

⁵⁸ *St. Martin ce 3 octobre 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 88.

⁵⁹ *Paris ce 10 Janvier 1826 – à 2 heures –*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 103.

Alle 11 del 10 marzo 1826 supera finalmente l'esame con giudizio favorevole unanime dell'amministrazione e del comitato di artisti,⁶⁰ danzando il *grand pas* di Albert nel ruolo di Paris e il *pas* di Paul in *Nina*. Se per convenzione ogni debutto consiste in due *pas* di bravura e in una scena pantomimica, Bournonville farà invece il suo debutto ufficiale nella pantomima solo in occasione del conferimento dell'incarico di *premier remplacement d'èmi caractère* nell'aprile del 1829, attendendo ben tre anni un posto fisso nel tempio della danza, che gli potesse garantire quella scurezza economica alla quale aspirava.

Anche per i debutti, la spesa economica non è indifferente: inizialmente August pensa di regalare a Vestris un orologio, mentre il maestro preferisce i contanti. Finalmente però con il riconoscimento ufficiale, che passa anche attraverso la stampa, incominciano ad arrivare a Bournonville proposte di lavoro allettanti e, rifiutato un contratto a Vienna, accetta l'ingaggio all'Opéra a 2400 franchi all'anno, inclusa la lezione, gratuita, di Vestris e la lezione di pantomima di Milon. Inoltre si riserva di informare la direzione teatrale danese, spavalamente, che potrà accettare un ingaggio di 4000 franchi. Scrive chiaramente al padre che non è più responsabile per le sue decisioni, poiché la carriera parigina è la sola a poter garantire una fama internazionale e una prospettiva economica di lungo termine. Spera infatti di arrivare a 40 anni con una rendita dagli 8000 ai 10000 franchi all'anno.⁶¹

La relazione fra padre e figlio è ormai cambiata, la presa di potere e di autonomia del giovane di successo si esprime anche nel numero inferiore di lettere scritte: Antoine rimprovera August di non aver chiesto il permesso all'amministrazione teatrale danese prima di accettare il contratto con l'Opéra, August rinfaccia al padre, retoricamente, di scrivergli troppo poco, mentre si sente solo al mondo, e protesta di non meritarsi l'appellativo di «tête esaltée [*sic!*]» e neppure di «fils ingrat & dénaturé».⁶²

Fra gli argomenti trattati compare, a carriera ormai avviata, la relazione sentimentale fra August e Julie Rongsted, conosciuta prima di partire da Copenaghen. I genitori sono contrari a questa «innocent [*sic!*] inclination» e August sostiene di non aver promesso nulla, se non di aver richiesto ai genitori di lei di poterle scrivere. Le obiezioni a questa relazione sono che Julie è piccola, magra, tistica, non conosce le lingue, non ha talenti ed è più vecchia di August di sei anni. Tutte accuse che il giovane cerca di smentire, rilevandone la similitudine con la madre, oltre al fatto che sta studiando francese e che sa suonare e fare di conto, tutte virtù domestiche. Scrive ancora August:

⁶⁰ Cfr. Id., *Mit Theaterliv*, III, 2 *Erindringer og Tidbilleder* cit., p. 102.

⁶¹ *Paris ce 26 août 1826*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 131.

⁶² *Paris ce 15 novembre 1826* e *Paris ce 15 decembre 1826*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 139-143.

Je vous prie encore d'être persuadé que votre volonté sera ma loix, si dans notre prochaine lettre vous me prouvez votre assertion sur l'âge & la mauvaise constitution de santé de la personne [...]. L'attachement que j'ai pour elle n'a jamais été une passion, mais l'idée de lui consacrer ma vie & lui faire partager en réalité ma fortune avenir comme elle à partagée la joie de mes progrès & de ma réussite; [...] cependant je sens que mon amour pour mes parens est toujours plus fort que tout autre & que je saurois vaincre la peine de toutes les sacrifices ils en ont tout faites pour moi!!!⁶³

Nelle relazioni affettive l'autonomia di August non si distacca, pubblicamente, dalle convenzioni familiari e quindi interrompe la conversazione epistolare con Julie e accetterà di buon grado la fidanzata svedese, Helena Frederika, presentatagli dalla madre, non senza mettere in chiaro i valori fondanti del matrimonio e la percezione dei ruoli all'interno della coppia, in un ultimo confronto con il vecchio Nivelon e la sua mentalità, che sicuramente «il droit à moi & a tout le monde que je suis un insensé d'épouser une personne qui ne m'apporte ni dot ni grand talent, il compteroit a peu pres pour rien, ses vertus domestique, son estime pour moi, sa veneration pour mes parens & le bonheur insigne pour un mari de se sentir la principal source de prosperité».⁶⁴

Il bisogno del sostegno e del riconoscimento paterno si rende sempre più evidente nel 1827, quando August immagina ad occhi aperti il sospirato viaggio del padre a Parigi, dove – scrive – basteranno 1000 franchi di spesa, perché dormirà da lui, che gli ha già procurato biglietti per l'Opéra o per altri teatri. Potrà andare poi a trovare in campagna il suo vecchio amico Nivelon per la stagione delle fragole e poi in quella delle pesche. Parigi, invece, apparirà come una città nuova. La mattina il padre potrà vedere le lezioni di danza o andare ad un *cabinet litteraire*. Potranno suonare insieme se porterà il violino, mentre la musica si procurerà *in loco*. Le sere nelle quali August non avrà spettacolo passeranno parlando della mamma, della famiglia e di Copenaghen «& vous aussi mon cher Papa trouverez en moi un fils tel que vous le desirez, mon caractère à bien changé à mon avantage, plus de cette opiniâtreté scolastique, de cette irritabilité & susceptibilité que je tenais un peu de mon pays».⁶⁵ Qualche lettera successiva serve a persuadere il padre a non scegliere di andare a trovare la figlia maggiore, Gustava, e i nipotini in Svezia, perché le economie e la salute non glielo consentirebbero e August si sente di meritare «une preuve de votre amour paternel» che lo ricompensi dei sacrifici fatti in tre anni di solitudine a Parigi.⁶⁶

Il riconoscimento che August desidera non è solo però quello familiare, ma

⁶³ Ivi, p. 146.

⁶⁴ *Paris ce 12 Mars 1830*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 251.

⁶⁵ *Paris ce 15 février 1827*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 154-157.

⁶⁶ *Paris ce 23 mars 1827*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 158.

soprattutto quello professionale della patria e continua a lamentarsi che le proposte che vengono dall'amministrazione teatrale danese siano sintomo di scarsa considerazione. Nel frattempo, però, riceve una proposta di ingaggio a Londra con una *troupe* di danzatori dell'Opéra, un'occasione per imparare l'inglese e guadagnare successi e fama, oltre che per rafforzare la propria autostima. Nonostante l'infatuazione non corrisposta per la partner inglese, Louise Court, si sente ben accolto dalle famiglie inglesi e dai colleghi francesi, tanto che scrive al padre «Vous voyez que les deux divinités humaines, la *petit personne* & le *petit amour-propre* vont le mieux du monde». ⁶⁷

Di ritorno a Parigi, la consapevolezza dei propri progressi tecnici portano August a richiedere alla direzione dell'Opéra un posto fisso, anche rinunciando per orgoglio professionale ad aumenti di stipendio, ventilando, almeno nelle righe scritte al padre, che eventualmente andrà a cercare fortuna all'estero. Quanto alle trattative danesi, che gli richiedono di spiegare in che cosa potrà essere utile al suo paese, risponde presuntuosamente che prima vuole essere utile a se stesso e Copenaghen gli sarà utile quando gli farà guadagnare e non andrà certo a chiedere l'elemosina in patria. ⁶⁸

La prospettiva di diventare *premier sujet* all'Opéra si fa però attendere troppo a lungo, mentre la direzione danese invia delle lettere di riavvicinamento ad un artista che è stato ben finanziato con risorse pubbliche e che ormai è professionalmente attrezzato per assumere incarichi di responsabilità nella produzione di danza al Kongelige Teater. August ne riporta il tono in questa, fittizia, citazione: «S'il vous etois possible de revenir l'automne prochaine on differreroit le moment d'un changement dans l'état de notre ballet desirant preferablement travailler a une réorganisation, avec un indigène de votre mérite». ⁶⁹ Confida quindi al padre che non ammetterà sconti per il suo ritorno, anzi, conoscendo a fondo le questioni in gioco, scrive:

J'ai proposé à la Direction de partager entre les trois charges de Hier Danseur, Maitre de perfection (de cinq elevés) & Maitre à danser de la cour la somme de 1400 species ou un peu plus que 7000 francs, me reservant le droit au bout de quinze années de services, de me retirer avec une pension de 800 Rigsbankdaler Rede Sølv, que je pourrai manger ou bon me semblera, joint a cela les benefices d'usage & la permission de m'absenter pendant les mois de cloture. ⁷⁰

Tuttavia tale proposta esorbitante non viene neppure presentata al re, ma in risposta a tale rifiuto, August non si lascia minimamente persuadere a negoziare, ed esclama orgogliosamente: «Bon soir a Copenhague comme danseur, mais

⁶⁷ *Londres ce 22 Janvier 1827*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 173-174.

⁶⁸ *Paris ce 28 Avril 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 180-183.

⁶⁹ *Paris ce 22 juin 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 188.

⁷⁰ *Ivi*, p. 189.

plus che jamais salut comme citoyen independant; dans quelques années je montrerai au danois ce que c'est qu'un artiste & le sort qu'il merite mon talent est mon bien, je veux le fertiliser, au fait!», perché se non gli viene accordato quanto richiesto, ne va dell'avvenire economico di tutta la famiglia.⁷¹

Fermamente risoluto a guadagnare con il suo lavoro l'indipendenza economica, rimprovera il padre di cercare un compromesso con «eux qui regardent tout au plus un artiste comme un valet du roi & non comme un citoyen laborieux».⁷²

Nella lunga attesa del posto fisso all'Opéra, dove non sembrano esserci necessità, cerca comunque di dare la propria disponibilità per altri ingaggi brevi a Cassel, Berlino o San Pietroburgo, nei periodi di congedo. Finalmente, grazie anche alla raccomandazione di Jean Aumer, arriva la sospirata promozione, che viene presentata come l'esito finale delle manovre di auto-promozione di August, nella lettera datata significativamente il sabato santo del 18 aprile 1829:

1° Engagement à Berlin pour 6 mois ou trois ans à ma volonté à des conditions fort honorables. – 2° Démarchés de la part de l'Administration de l'Opéra pour me conserver. – 3° Urgence dans les roles de pantomime de Mr Ferdinand. – 4° Ma promotion au grade de Premier Remplacement de Paul, obligé de jouer le repertoire de Ferdinand. – Signature definitive d'un engagement de trois ans, avec deux congés dont le premier cette année di lier Aout au 15 Novembre & le second dans la deuxième ou troisième année de mon engagement selon que je le jugerai plus avantageux.⁷³

Il ritorno in patria

Anche se poi l'ingaggio berlinese preventivato non va in porto, August può esclamare con soddisfazione che «tout m'a reussi à la longue», perché ha trovato il modo di fare accettare le proposte di spettacolo a Copenaghen, alle sue condizioni economiche, durante i mesi di congedo dall'Opéra, da agosto a ottobre.⁷⁴ Porterà a Copenaghen coreografie imparata a memoria a Parigi e che saranno adattate al corpo di ballo. Comunica inoltre ai famigliari che preferisce non alloggiare da loro, ma avere un paio di stanze per poter accogliere visite e preparare la propria toilette in completa autonomia.

Il successo del ritorno in patria, la professionalità messa in gioco come *maître de ballets*, la consapevolezza acquisita in autonomia nel teatro di 'casa', emerge però nei mesi successivi trascorsi a Parigi, dove con una maggiore

⁷¹ *Paris ce 19 Juillet 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 191.

⁷² *Paris ce lier Octobre 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 198.

⁷³ *Paris ce 18 avril 1829 Samedi sainte*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 210-211.

⁷⁴ *Paris ce 24 juin 1829*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 222.

maturità professionale, Bournonville scrive al padre di aver osservato i difetti delle lezioni di Vestris, che oltretutto, indispettito dall'evidente desiderio di August di accettare le proposte dell'amministrazione danese, non gli rivolge la parola.

Come in occasione dei debutti aveva inviato al padre gli articoli di giornale sulle sue esibizioni, così manda alcuni articoli dal «*Courrier des théâtres*» del 5 dicembre 1829 sulla recensione della tournée danese: «*Le jeune Bournonville, l'un des danseurs de l'Opéra qui promettent le plus, est de retour de Copenhague, sa ville natale, où il a été passer le temps de son congé. Outre la danse, il s'y est essayé dans la pantomime. On nous rapporte qu'il a joué le rôle d'Edmond dans la Somnambule, celui que Ferdinand rend si bien, et il paraît que sa réussite n'a pas été seulement un succès de famille*».⁷⁵

Rescisso quindi il contratto con l'Opéra, August torna a Copenaghen per firmare un contratto come *danser* (ballerino), *dansedirektør* (direttore di balletto) e *balletmester* (maestro di danza) presso la corte reale, che durerà diciotto anni, fino al 1848. Infine sposa Helena il 23 giugno 1830, coronando la drammaturgia del *Bildungsroman* con un lieto fine.

August farà tesoro di tutta questa esperienza giovanile trasmettendola paternalmente al suo primo allievo e collega, Ferdinand Hoppe (1815-1890), «che viaggia da solo nel mondo», attraverso un manuale di istruzioni manoscritte dal titolo *Raad og Levereleger fra En ældre til en yngre Ven – En Mester og hans Elev* (Consigli e norme di vita da un anziano ad un giovane amico – Un maestro e il suo allievo), del 1837.⁷⁶ Si tratta non solo di indicazioni pratiche di viaggio, ma anche di schemi riassuntivi della mitologia e della storia politica danese, delle letture consigliate di classici europei, da Omero a Shakespeare a Goethe, da Ariosto a Racine, Voltaire, Scott e Schopenhauer alla storia delle arti: la danza, il teatro, la musica, l'arte visuale, dai Greci a Thorvaldsen. Nell'*incipit* sono enunciati sette principi fondamentali, parole chiave per avviarsi sulla strada della realizzazione, valori della borghesia danese in ascesa: *Gudsfrøgt* (devozione), *Ære* (onore), *Flid* (zelo), *Sparsommelighed* (parsimonia), *Driftighed* (intraprendenza), *Beskedenhed* (discrezione) e *Eftertanke* (riflessione).⁷⁷

⁷⁵ *Paris ce 9 Decembre 1829*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 231. Su *La Sonnambule* a Copenaghen cfr. Rita Maria Fabris, «Ispirato a...» *La via italiana alla ricostruzione del teatro di danza di primo Ottocento. Bournonville e il monopolio francese*, in Cecilia Nocilli, Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Atti del Convegno internazionale, Valladolid, Universidad de Valladolid, 27-29 novembre 2008, Aracne, Roma 2010, pp. 235-250.

⁷⁶ August Bournonville, *Raad og Levereleger fra En ældre til en yngre Ven – En Mester og hans Elev*, a cura di Knud Arne Jürgensen, Gyldendal, København 1989, p. 53: «der reiser allene ud i Verden».

⁷⁷ Ivi, p. 54.

Conclusione

Ricostruire la specifica modalità etica ed estetica con la quale il corpo vivente e danzante si presenta e si rappresenta in un contesto culturale periferico come Copenaghen, risulta più agevole per il confronto con gli studi di danza più accessibili sulla realtà parigina. Il recupero delle fonti locali permette di rimettere in questione il canone dei materiali franco-centrici spesso reimpiegati a livello internazionale, come prospetta la studiosa svedese Lena Hammergren nell'indicare le possibilità di ricerche nuove e complementari offerte dai documenti regionali e nazionali⁷⁸.

Nella stessa direzione si colloca la ricerca di Jürgensen, che sostiene la validità del materiale documentario conservato negli archivi danesi e non ancora oggetto di studi specifici di ricostruzione (e decostruzione) storica e scenica, poiché sarebbe in grado di affiancare la tradizione vivente per farne emergere e approfondire quei dettagli corporei, che nella globalizzazione ed omogeneizzazione della trasmissione di Bournonville, si stanno perdendo insieme con i significati di un corpo vivente e danzante sempre culturalmente e storicamente determinato⁷⁹. Se un valore etico ancora oggi si può cercare al di fuori delle mode commerciali delle scene della danza internazionale, esso andrebbe rintracciato nell'incarnazione della sensibilità «borghese» di Bournonville nei personaggi dei suoi balletti⁸⁰, in quei sintomi fisiologici, in quelle partiture corporee e sistema di relazioni che il grande viaggiatore aveva potuto osservare e vivere durante i suoi soggiorni all'estero, dove nascono le lunghe e approfondite narrazioni dei suoi *dagbøger*, delle sue lettere e della sua costruzione autobiografica.

⁷⁸ Lena Hammergren, *Many Sources, Many Voices*, in Alexandra Carter (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, Routledge, London-New York 2004, pp. 21-22.

⁷⁹ Conversazione con Knud Arne Jürgensen, Copenaghen, 17 marzo 2014.

⁸⁰ Erik Aschengreen, *Bournonville, Biedermeier and French Romanticism*, in Svend Kragh-Jacobsen, Erik Aschengreen (a cura di), *Theatre Research Studies II* cit., p. 24.