



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Quadriennale in Lettere

Tesi di Laurea

La Sylphide di Filippo Taglioni.
*Ricostruzione, fonti e concezione estetica
del primo balletto romantico*

Relatrice
Prof.ssa Elena Randi

Laureanda
Silvia Zanta
n° matr. 460904 / LT

Anno Accademico 2021 / 2022

Agli aironi

Indice

Introduzione.....	3
Il balletto romantico a Parigi (1830-1840)	13
1. Linee generali	14
2. Balletto e Romanticismo	16
Maria Taglioni	35
1. Infanzia di una ballerina	35
2. All'Opéra: il grande debutto.....	44
<i>Robert le Diable</i>	51
1. Una collaborazione d'eccezione.....	51
2. La prima opera lirica romantica.....	58
3. Il <i>Ballet des Nonnes</i>	63
3.1. Scenografia e luci	66
3.2. Costumi.....	71
3.3. Musica	73
3.4. Disegno coreografico.....	77
<i>La Sylphide</i> : dal libretto alla messinscena.....	85
1. Il primo balletto romantico	85
2. La ricostruzione della coreografia (il <i>répétiteur</i> di Bartholomin)	101
3. Il libretto di Nourrit. Indagine testuale	141
4. La fonte letteraria.....	152
5. «M ^{lle} Taglioni, c'est la poésie, c'est l'image, c'est l'idéal»	161
6. Una nuova concezione estetica.....	179
Ringraziamenti	193
Bibliografia.....	195

Introduzione

Il 12 marzo del 1832 viene messa in scena per la prima volta all'Opéra di Parigi *La Sylphide*, balletto che, considerato la chiave di volta della nuova scuola di matrice romantica, marca un momento cruciale nel processo di rivitalizzazione che caratterizza l'arte coreica intorno agli anni Trenta e Quaranta del secolo ed inaugura quella che oggi è ampiamente riconosciuta come l'età d'oro del balletto romantico francese.

Coreografo è l'italiano Filippo Taglioni; librettista il celebre tenore Adolphe Nourrit; compositore della musica Jean Schneitzhoeffter; scenografo il grande Pierre-Luc-Charles Ciceri; responsabile dei costumi Eugène Lami; interprete protagonista è la prima ballerina Maria Taglioni, figlia di Filippo Taglioni, la quale, grazie proprio all'interpretazione del personaggio della Silfide, in cui trova il suo avatar, ottiene un trionfo senza precedenti divenendo una *étoile* di prima grandezza e l'artefice indiscussa della rivoluzione romantica.

Questo studio costituisce un parziale tentativo di ricostruzione – da un punto di vista storico, testuale e scenico – del celebre balletto, la cui coreografia, nonostante il successo ottenuto, una volta uscita dal repertorio dell'Opéra nel 1858, è andata, purtroppo, perduta.

Il primo capitolo delinea un essenziale inquadramento storico-culturale, all'interno del quale collocare la genesi del balletto romantico in Francia.

Se il Romanticismo affonda le proprie radici nell'ultimo scorcio del XVIII secolo, serve attendere fino agli anni Venti dell'Ottocento per poter parlare di una vera e propria scuola romantica francese: dal 1824 la prestigiosa biblioteca dell'Arsenal, di cui Charles Nodier è direttore, diventa, infatti, il quartiere generale del nuovo movimento culturale, dove si riuniscono grandi personalità come Victor Hugo, Alfred de Vigny, Honoré de Balzac, Eugène Delacroix, Hector Berlioz, e, tra gli altri, anche i più autorevoli recensori, nonché sostenitori del balletto romantico, quali Jules-Gabriel Janin e Théophile Gautier.

È in questo clima di rinnovamento generale che ha inizio il processo di rivitalizzazione che caratterizza l'arte coreica.

Nel 1830, in seguito alla Rivoluzione di luglio, l'assetto amministrativo dell'Opéra subisce un radicale cambiamento: da istituzione statale, ricca e privilegiata, diventa un'impresa privata, a capo della quale viene nominato, in qualità di primo direttore, Louis Véron, abile uomo d'affari, che apre le porte del teatro parigino al nuovo ceto medio borghese ed incoraggia una programmazione atta a favorire la dimensione visiva e spettacolare degli eventi teatrali, introducendo ufficialmente le nuove tendenze romantiche - che già abitavano i teatri dei *boulevards* - nel grande tempio dell'opera e del balletto parigino.

Da una parte, quindi, si inizia ad attribuire maggiore importanza all'apparato scenotecnico: si sperimentano marchingegni assai sofisticati che permettono le mutazioni a vista, come far volare o sprofondare i personaggi, vengono introdotte le luci a gas che permettono effetti inediti e le scenografie si fanno sempre più complesse, tanto che diventa necessario modificarle a sipario abbassato. Dall'altra, viene favorita la produzione ballettistica: la prima stella promossa dal nuovo direttore è la giovane Maria Taglioni, la quale, nel 1827, aveva debuttato sul palcoscenico dell'Opéra, riscuotendo un tale successo, che Véron decide, nel 1831, di ingaggiarla come prima ballerina con un contratto, mai visto prima, della durata di sei anni.

A lei è dedicato il secondo capitolo, che tratta, nello specifico, il percorso artistico della giovane fino al debutto parigino.

Figlia primogenita del milanese Filippo Taglioni e della svedese Sophie Karsten, ella inizia a prendere lezioni di danza a Parigi, ormai adolescente. Due sono le figure fondamentali per la sua formazione coreutica: Jean-François Coulon, che era stato precedentemente maestro anche del padre Filippo, e il padre stesso, il quale la accompagna durante tutta la carriera ideando appositamente per lei sequenze coreografiche atte a metterne in luce le singolari doti fisiche e tecniche, a partire dal balletto *La réception d'une nymphe au temple de Tersichore*, con il quale ella debutta, nel 1822, al Teatro Imperiale di Vienna.

La stampa riconosce fin da subito il carattere rivoluzionario della sua danza. Una rivoluzione che riesce ad attuare nonostante, o forse proprio grazie, ad una struttura corporea inusuale: insolitamente longilinea, con le spalle spioventi, il busto incurvato in avanti, un po' ingobbito e incorniciato da braccia piuttosto lunghe, la Taglioni incanta

con i marmorei *aplombs* sulla punta del piede e con le sospensioni aeree degli ampi salti, dispiegando quella qualità *aérienne* che diviene suo tratto peculiare.

Non è la prima a salire sulle punte; ma è la prima, che, grazie ad una padronanza inedita, riesce ad esaltarne la componente artistica e simbolica, facendone un mezzo per rendere l'idea dell'ascensione e per esprimere un tipo di femminilità disincarnata ed eterea.

La sua danza rappresenta l'apice del perfezionamento tecnico che aveva caratterizzato le decadi passate riuscendo ad unire grazia ed eleganza ad una eccezionale facilità di esecuzione in grado di nascondere lo sforzo anche nei passi più difficili. La capacità di andare oltre il virtuosismo le conferisce la naturalezza necessaria per creare l'illusione convincente d'essere davvero il personaggio interpretato, non solo una danzatrice che recita una parte. Pertanto, la maestria è tale da riuscire a combinare insieme padronanza tecnica ed espressività in un linguaggio cinetico rivoluzionario.

Lei, quindi, non solo è l'artefice di uno sviluppo e di un rinnovamento di alcuni aspetti più specificatamente tecnico-stilistici della danza teatrale del primo Ottocento, ma, soprattutto, si fa portatrice di una nuova concezione dell'arte tersicorea, secondo la quale la danza diventa un linguaggio simbolico.

Il primo balletto in cui tale rivoluzione inizia ad essere evidente è il *Ballet des Nonnes*, celebre *divertissement* coreografato da Filippo Taglioni e contenuto nel terzo atto dell'opera in musica di Giacomo Meyerbeer *Robert le Diable*, nel quale la Taglioni interpreta il personaggio protagonista della badessa Hélène.

Questo balletto, che marca un momento cruciale nella storia della danza in quanto rappresenta il prototipo di quel *ballet blanc* etereo e ultraterreno che diventa una costante del balletto ottocentesco, è il principale oggetto di analisi del terzo capitolo.

Rappresentata per la prima volta il 21 novembre del 1831, l'opera di Meyerbeer si rivela uno dei maggiori successi nella storia dell'Opéra del XIX secolo.

Il libretto, scritto da Eugène Scribe e Germain Delavigne, consacra sul palcoscenico più convenzionale di Parigi i *tòpoi* tipici della letteratura gotica: ispirato ad una leggenda medievale, narra le vicende di Robert, duca di Normandia, il cui padre è un emissario del diavolo che, sotto le sembianze dell'amico Bertram, cerca di corromperlo verso la via del Male.

Le scenografie rappresentano l'aspetto più convincente e innovativo, soprattutto per quanto riguarda quelle del *Ballet des Nonnes*, che, contrariamente alla prassi dell'epoca,

vengono ideate e realizzate *ex-novo*. Concepito originariamente secondo gli stilemi classico-mitologici convenzionali, grazie all'iniziativa di Henri Duponchel, audace innovatore a capo del *Comité de mise en scène pour l'Académie Royale de Musique*, e alla creatività di Ciceri, il balletto delle monache si trasforma in una scena dall'effetto prodigioso, che si apre all'interno del porticato del chiostro abbandonato di S. Rosalia, tra le tombe di un cimitero in rovina illuminato dal chiarore della luna. Qui, Bertram invoca gli spiriti delle monache defunte, le quali in vita erano venute meno ai loro voti religiosi, ed affida a loro il compito di persuadere il figlio a prendere il magico ramoscello sempreverde che la statua di S. Rosalia tiene tra le mani, compiendo così il fatale sacrilegio. Le monache escono dalle tombe, prendono gli oggetti delle passioni profane - anfore, dadi, coppe - e si abbandonano alle danze, incitate dalla badessa Hélène, la quale, fatalmente, lo seduce.

A differenza dei *divertissements* convenzionali che venivano inseriti come intermezzi e non avevano nessun legame con l'azione drammaturgica, il *Ballet des Nonnes* è perfettamente integrato allo svolgimento della vicenda, all'interno della quale gioca, per di più, un ruolo cruciale: rappresenta, infatti, il momento chiave della storia, quello in cui Robert commette, tra molte esitazioni, il fatale sacrilegio, schierandosi così dalla parte del Male.

È una scena carica di *suspence*, in cui registro narrativo e scenico corrispondono. La scenografia, caratterizzata da una composizione leggermente decentrata, che la discosta dalle proiezioni simmetriche dei *décors* classici, presenta un aspetto maestoso e imponente, dato dall'arco a tutto sesto in primo piano che sovrasta il pubblico e sembra quasi schiacciarlo, e crea, grazie ad un uso magistrale dell'illuminotecnica - per la prima volta luci a gas vengono posizionate dietro e all'interno dell'allestimento scenico - sapienti giochi prospettici e suggestivi contrasti di luce e ombra che sembrano riflettere la psicomachia di Robert.

La coreografia - la cui ricostruzione passa attraverso l'allestimento danese di Auguste Bournonville del 1848, che, se pur diverso dall'originale, sembra essere la versione esistente meno dissimile a quella di Filippo Taglioni - presenta una forte carica erotico-demoniaca: dopo la *Procession des Nonnes*, che funge in un certo senso da prologo, e che costituisce il momento in cui le monache entrano in scena, segue il *Bacchanale*, la *Séduction par l'ivresse*, la *Séduction du jeu* e, infine, la *Séduction de l'amour*, che

coincide con l'assolo di Hélène, oltretutto essere il momento cruciale della coreografia. La musica, in stretta relazione con la coreografia, la commentata e la valorizza, contribuendo a rendere significati fondamentali dell'azione drammatica attraverso suoni lugubri, cupi e solenni. A ciò si aggiungono i costumi delle monache, ideati da Guillaume Lépaulle: per la prima volta nella storia del balletto l'intero corpo di ballo appare in un abito estremamente semplice, di un tessuto leggero, traslucido, di colore bianco, dal forte impatto visivo e tale da evocare, ad ogni movimento, l'inconsistenza propria degli spettri e da condurre lo spettatore in una dimensione esoterica ed eterea.

Tutti i singoli coefficienti scenici, pertanto, non sono più semplici componenti decorative, prive di risonanza, ma diventano, in completa fusione con l'intreccio, parti integranti ed essenziali dello spettacolo; sono, in altri termini, elementi significativi che vengono abilmente orchestrati insieme per supportare la creazione dell'illusione generale della scena.

La Sylphide, a cui è riservato il quarto capitolo, consacra gli stilemi tipicamente romantici presenti *in nuce* nel *Ballet des Nonnes* diventando l'archetipo di molti lavori successivi, primo fra tutti di *Giselle*, il capolavoro di Jean Coralli, Jules Perrot, Adolphe Adam e Théophile Gautier, con il quale, circa dieci anni dopo, il balletto romantico raggiunge il suo apogeo.

Il libretto racconta la storia di James, un giovane contadino scozzese, che dovrebbe sposare Effie, ma si innamora di una creatura soprannaturale, una silfide, e decide di seguirla attraverso i boschi abbandonando la promessa sposa proprio nel giorno delle nozze. La Silfide è, però, per sua stessa natura inafferrabile. Non importa quanti tentativi faccia il giovane innamorato per catturarla, lei, comunque, elude ogni suo contatto e vanifica ogni suo sforzo. Fingendo di volerlo aiutare, la strega Madge gli regala una sciarpa assicurandogli che, una volta messa sulle spalle della creatura aerea, lei avrebbe perso le ali. In questo modo James avrebbe potuto finalmente farla sua. Senonché, una volta perse le ali, la Silfide perde anche la vita. James sviene per la disperazione mentre, in lontananza, sfila il corteo delle nuove nozze di Effie con il rivale Gurn.

La *fabula* è ispirata al racconto fantastico *Trilby, ou le Lutin d'Argail*, scritto da Charles Nodier nel 1822, nel quale la bella Jeannie, moglie del pescatore Dougal, si innamora fatalmente del folletto Trilby.

Al di là del fatto che il libretto di Nourrit inverte le relazioni di genere e sorvola sull'aspetto più strettamente religioso - che è, invece, molto forte in *Trilby* -, chiare sono le corrispondenze tra le due opere, le quali, oltre alla comune ambientazione scozzese, narrano entrambe la storia dell'amore impossibile tra una creatura soprannaturale e un essere umano e fanno ricorso alla figura di un *medium* - il monaco Ronald e la strega Madge - quale intermediario in grado di agire sull'essere ultraterreno. Anzi, si può ragionevolmente affermare che i personaggi principali della Silfide e di James sembrano quasi ricalcare, rispettivamente, quelli nodieriani di Trilby e di Jeannie. Come Trilby, infatti, la Silfide è una creatura fantastica che si manifesta attraverso il mondo dei sogni e presenta un'indole ambigua: se da una parte, similmente al genio domestico, ha come dimora d'elezione il focolare e si prende cura dell'amato, dall'altra, presenta un lato più misterioso, sensuale e provocante, quasi demoniaco. A sua volta James, allo stesso modo di Jeannie, è un'anima inquieta e tormentata che subisce il fascino del mondo ultraterreno cadendo vittima del proprio conflitto interiore.

Attraverso l'analisi del libretto emerge una struttura binaria in cui ad ogni personaggio, luogo, concetto se ne contrappone un altro antitetico e complementare. Struttura che iscrive nello spazio scenico l'essenza stessa del balletto romantico, ovvero la dialettica tra terreno e sovraterreno, grottesco e sublime.

Ad un primo atto che si apre all'interno dello spazio caldo e accogliente di una cascina scozzese da intendersi quale riproduzione del quotidiano e del reale, segue un secondo atto ambientato nello spazio esterno del bosco, luogo misterioso e poco rassicurante, connotato quale regno dell'immaginario, del fantastico e del demoniaco. Tra questi due mondi, che sono la rispettiva emanazione di Effie e della Silfide, si dipana il conflitto interiore di James: nonostante l'affetto provato per Effie, donna fatta di carne e, pertanto, personificazione del reale e metafora dell'amore legittimo e legittimato, ha sogni e fantasie che lo portano ben oltre la semplice esistenza mondana, ad evadere, irrimediabilmente, in un mondo altro rappresentato dalla Silfide.

Si vengono a delineare, quindi, due dimensioni semantiche parallele e contrapposte: l'elemento onirico si viene ad opporre al reale generando un conflitto che si rivela impossibile da sanare e che porta, ineluttabilmente, ad un finale tragico: la morte della Silfide, ossia il suo essere intrinsecamente inafferrabile, è la chiara metafora

dell'incapacità di James, e quindi dell'uomo romantico, di conciliare la realtà con la natura impalpabile del sogno, ossia dell'impossibilità di raggiungere il desiderio.

Benché il titolo stesso del balletto dichiari la centralità del personaggio della Silfide, in realtà, il vero protagonista della *fabula* è il giovane James. Se il balletto porta il nome dell'essere aereo è, presumibilmente, perché la Silfide rappresenta il punto d'arrivo a cui James tende invano in quello che può essere visto come il suo viaggio di iniziazione, la sua *quête* romantica, che si risolve in un totale fallimento: egli, infatti, perde non solo la Silfide, ma anche Effie decretando il trionfo di Gurn, ossia del quotidiano e del reale.

Tale tematica viene resa attraverso significativi espedienti tecnici che, come nel *Ballet des Nonnes*, sono segni significanti intesi a supportare la *fabula* e a suggerire l'idea stessa dell'immaterialità, della trascendenza e del sogno.

In primo luogo, l'apparato scenico vede il ricorso ad appositi marchingegni che permettono alla Silfide non solo di apparire e sparire magicamente, ma anche e soprattutto di volare insieme alle sue consorelle. Voli audaci si erano già visti all'Opéra, ma questi sono di una complessità inedita: non solo voli singoli e dritti, ma anche multipli e soprattutto in cerchio, come mostra il finale del balletto, quando il corpo della silfide senza vita viene portato via tra gli alberi. Inoltre, vale la pena segnalare anche l'inizio del secondo atto quando, conclusa la scena delle streghe, una fitta nebbia inizia a dissolversi gradualmente con il far del giorno e il pubblico si trova immerso in un'atmosfera rarefatta, dal carattere fortemente evocativo: assieme a James lo spettatore si allontana dalla quotidianità della vita contadina e si inoltra in un mondo magico e misterioso in cui giochi di ombre e di luce rendono l'ambientazione immateriale ed evanescente.

In secondo luogo, l'uso delle punte da parte della Silfide e del suo corteo non è per nulla mero strumento virtuosistico, quanto, invece, mezzo inteso a rendere l'idea della tensione verso l'alto e verso un altrove ideale, immateriale e irraggiungibile a cui contribuisce anche l'impiego della candida e leggera gonna di mussola.

Infine, la pantomima e i codici della tecnica accademica - primo fra tutti la frequente sospensione del movimento in vaporosi *arabesques*, che indicano, ancora una volta, l'idea del volo - si caricano di un forte potere evocativo.

Musa e protagonista indiscussa è Maria Taglioni: il personaggio della Silfide non solo viene ideato appositamente per lei dal celebre tenore, ma viene anche costruito su di lei dal padre Filippo, per fornirle l'occasione di mostrarsi in tutto il suo talento. Il successo

è tale che ballerina e personaggio diventano uno il sinonimo dell'altro: Maria Taglioni è la Silfide e la Silfide è Maria Taglioni.

La stampa è inondata da un profluvio di articoli, recensioni, commenti scritti in suo elogio. Jules-Gabriel Janin, il quale inizia a scrivere per il «Journal de Débats» nel 1832, poco dopo la *première* della *Sylphide*, si rivela un suo sostenitore appassionato, tanto da distinguersi come il critico taglionista per eccellenza.

A lui va il merito non solo di avere riconosciuto fin da subito la portata rivoluzionaria della sua danza, ma anche di avere dato voce alla nuova estetica romantica, contribuendo, così, a consacrarne i tratti fondamentali. Attraverso le recensioni di Janin si viene a delineare, infatti, un nuovo modo di intendere l'evento coreico nel quale alla pantomima e alla ferrea logica narrativa viene anteposta la creazione di immagini suggestive e affascinanti capaci di far godere gli occhi e di trasportare lo spettatore nella dimensione del sogno. Compito del balletto diventa, in altri termini, stimolare l'immaginazione e sollecitare i sensi attraverso un linguaggio evocativo ed immaginifico, diventando così uno strumento di evasione.

Per quanto riguarda la ricostruzione scenica e coreografica, fondamentale è stato il confronto tra il *violon répétiteur* del 1832 conservato all'Opéra in forma manoscritta, la partitura per orchestra, sempre conservata all'Opéra e datata 1832, e lo spartito per due violini, usato, molto probabilmente, dal danzatore e *maître de ballet* Victor-Claude Bartholomin nel 1835 per l'allestimento della *Sylphide* al teatro La Monnaie di Bruxelles, proveniente dalla collezione privata del defunto Alexander Bennett, che si suppone essere uno dei primi *répétiteurs* prodotti dai copisti dell'Opéra e che, di conseguenza, costituisce un documento fondamentale per la ricostruzione della produzione originale della *Sylphide* di Filippo Taglioni del 1832.

Le altre fonti prese in esame sono, in primo luogo, il libretto, nell'edizione del 1836, che, pur non fornendo indicazioni precise sulla coreografia, dà informazioni sull'ambientazione e sulla *fabula* rappresentata, costituendo una testimonianza tangibile di un evento per sua stessa natura fugace ed effimera, e, poi, la copiosa documentazione contenuta nel Fonds Taglioni, conservato alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi.

Tale materiale, organizzato in ottantasette sezioni numerate da R1 a R87 (R15 mancante), include documenti stampati e manoscritti - redatti soprattutto in francese, tedesco, russo, ma anche in inglese, italiano, svedese e polacco - e raccoglie le memorie

di Maria Taglioni, oltre alle numerose recensioni della stampa dell'epoca, organizzate per città e per anno, e ai documenti della carriera della Taglioni riguardanti gli ingaggi nelle varie città.

Il balletto romantico a Parigi (1830-1840)

Il 23 luglio del 1827 Maria Taglioni debutta sul palcoscenico dell'Opéra di Parigi.

Correcte sans roideur, aérienne sans efforts, voluptueuse et chaste, toute de grâce et de poésie, sa danse parlait à l'âme, tandis que *la vieille danse* ne parlait pas même aux sens, et ne s'adressait qu'aux yeux. Avant Taglioni, la danse n'était qu'un métier, le métier de sauter le plus haut possible, de pirouetter comme un toton [*sic*]. Elle paraît, et le métier devient un art, la vieille école s'écroule; Flora et Zéphire disparaissent, le ballet entre dans un monde nouveau, dans le monde idéal des fées, des lutins et des génies¹.

Le parole di Charles De Boigne sintetizzano magistralmente la forza rivoluzionaria della ballerina italo-svedese, con la quale si impone definitivamente un nuovo modo di danzare, una nuova poetica e una nuova estetica.

Il debutto della Taglioni segna un momento cruciale per quanto riguarda la storia dell'arte coreica: è l'inizio della fase d'oro del balletto romantico².

¹ «Corretta senza rigidità, aerea senza sforzi, voluttuosa e casta, piena di grazia e poesia, la sua danza parlava all'anima, mentre *la vecchia danza* non parlava nemmeno ai sensi, ma si rivolgeva solo agli occhi. Prima di Maria Taglioni, la danza non era che un mestiere, il mestiere di saltare il più in alto possibile, di piroettare come una trottola. Apparve lei, e il mestiere diventò arte. La vecchia scuola crollò. Flora e Zefiro sparirono e il balletto entrò in un nuovo mondo, nel mondo ideale delle fate, degli gnomi e dei geni». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, pp. 43-44. Da qui in avanti, dove non diversamente specificato, la traduzione dei testi citati è a cura della scrivente.

² «Her name was Marie Taglioni, and the sensation she created was so immediate that if any moment can be selected to mark the beginning of the golden age of Romantic ballet, it must be this». «Il suo nome era Maria Taglioni, e la sensazione che creò fu così immediata che se qualche momento può essere scelto per segnare l'inizio dell'età d'oro del balletto Romantico, deve essere questo». IVOR GUEST, *The Romantic ballet in Paris*, London, Pitman and sons, 1966, p. 1.

1. Linee generali

Il balletto romantico è solo un aspetto del movimento culturale straordinariamente complesso e poliedrico che coinvolge l'Europa nella prima metà dell'Ottocento, e che ne influenza in modo decisivo l'arte, la letteratura, la filosofia, l'ideologia e il costume quotidiano. Il Romanticismo, dal punto di vista storico, affonda le proprie radici negli ultimi anni del XVIII secolo, quando l'Europa è attraversata da una fase di grande fermento e di forti contestazioni socio-politiche: sono gli anni della Rivoluzione Francese e dell'affermazione dei nuovi ideali di uguaglianza, fraternità e libertà, che scardinano le strutture dell'Antico Regime e portano ad un cambiamento radicale e irreversibile all'interno del tessuto sociale europeo con l'affermarsi della classe media borghese e dei suoi nuovi valori.

Nato già alla fine del Settecento in terre tedesche³ e anglosassoni⁴, il Romanticismo si diffonde solo più tardi in Francia e in Italia, assumendo varie sfumature a seconda dei diversi contesti nazionali.

Movimento rivoluzionario contrapposto e allo stesso tempo complementare al Neoclassicismo, il Romanticismo rifiuta gli ideali di compostezza, armonia, equilibrio e perfezione formale della tradizione accademica, legittimando di contro la libertà del genio dalle regole classiche e riconoscendo il valore dell'emotività, della fantasia, dell'immaginazione e dell'individualità di ogni artista. Viene inaugurata una nuova visione della natura, intesa non più come realtà statica o mossa da leggi esterne e meccaniche, ma come un organismo vivente, che muta nel tempo e che si fa specchio dei sentimenti e delle passioni dell'uomo. Viene riscattata l'importanza dell'età medievale, i cosiddetti "secoli bui", riconosciuti quale momento cruciale per il processo di formazione

³ Il Romanticismo tedesco affonda le sue radici in un movimento della seconda metà del Settecento, lo *Sturm und Drang*, che annovera tra i principali esponenti Goethe e Schiller. In seguito, si identifica con il gruppo di Jena, il primo a designarsi esplicitamente e consapevolmente romantico, che si raccoglie intorno a scrittori quali i fratelli Schlegel, Novalis, Tieck, ed ha come organo programmatico la rivista «Athenaeum» (1798); accanto, ma distinto da questo, si forma il gruppo di Heilideberg, costituitosi tra il 1804 e il 1806 attorno a Von Chamisso e Brentano.

⁴ Anche in Inghilterra soggetti di tipo romantico si affermano già a partire dalla fine del Settecento. Ricordiamo tra i più noti Wordsworth, Coleridge, Blake, Keats, Byron e Walter Scott con il quale nasce uno dei generi fondamentali della letteratura romantica, il romanzo storico.

e differenziazione delle singole coscienze e identità nazionali. Si privilegia la dimensione fantastica e onirica. Viene riscoperto l'aspetto religioso, spirituale e superstizioso. Si guarda a tutto ciò che è oscuro, nascosto, misterioso: la notte, i paesaggi lunari e tempestosi, i fantasmi del sogno nonché dell'incubo. Viene delineato il nuovo eroe, identificato con la figura del ribelle, con un uomo dalle passioni e dai sentimenti intensi, alla ricerca dell'irraggiungibile, e protagonista di amori impossibili perlopiù con esseri soprannaturali. Se da una parte si evade in luoghi lontani nel tempo e nello spazio, in mondi medievali ed esotici, tra boschi incantati, cattedrali gotiche e ambientazioni orientali, dall'altra si scopre l'importanza della storia nazionale, acquistano valore i caratteri peculiari di ogni popolo attraverso il patrimonio storico-culturale e il folklore locale, e si inizia ad affermare il concetto stesso di nazione.

In Francia il Romanticismo si diffonde a partire dal secondo decennio del XIX secolo: al 1810 risale infatti la pubblicazione del *De l'Allemagne* di Madame de Staël, opera di fondamentale importanza nella diffusione del movimento romantico in territorio francese e italiano, dove la tradizione classica è fortemente radicata e di conseguenza reticente nei confronti di cambiamenti e novità. Ma si deve attendere fino agli anni Venti per poter parlare di una vera e propria scuola romantica francese che coincide con il cenacolo di Charles-Emmanuel Nodier, il quale, nominato nel 1824 bibliotecario del conte d'Artois, il futuro Carlo X, presso la biblioteca dell'Arsenal, fa di questo luogo letterario il quartiere generale del Romanticismo francese, dove si riuniscono pittori del calibro di Géricault e Delacroix, scrittori come Lamartine e Hugo, musicisti come Berlioz⁵.

È in questo clima di rinnovamento generale che il balletto trova nuova linfa e recupera forza, vigore e popolarità come forma d'arte⁶. Tale svecchiamento porta grandi cambiamenti e novità nell'estetica e nel gusto stesso coinvolgendo non solo gestualità e composizione coreografica, ma anche allestimento scenografico, uso delle luci, musica e costume.

⁵ LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni, ou la vie d'une danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 194.

⁶ ERIK ASCHENGREEN, *The beautiful danger: facets of the Romantic ballet*, in «Dance Perspectives», n. 58, Summer 1974, p. 2.

2. Balletto e Romanticismo

Pur essendo un fenomeno di scala europea, il balletto romantico ha come patria d'elezione Parigi, che, per quasi tutto l'Ottocento, è l'epicentro culturale d'Europa. Definita l'«Athènes moderne»⁷ da Théophile Gautier⁸, è la città all'avanguardia per eccellenza dove si respira un'aria effervescente e ricca di stimoli, dove vengono dettate le nuove tendenze e le nuove mode. È il centro del divertimento e dell'incontro mondano, il regno dei teatri e della vita notturna. Altezzosa e superba, la capitale francese considera con sufficienza tutto ciò che è fuori dai suoi confini:

Nous sommes un peu là-dessus comme les Grecs, qui traitaient toutes les autres nations de barbares - et nos marchandes d'herbes sont choquées par le plus léger accent - et par provinciale nous entendons tout ce qui n'est pas de Paris, aussi bien de Londres, Saint-Petersbourg, que Carpentras ou Montmartre⁹.

Parigi ha il privilegio esclusivo di consacrare i nuovi talenti e di imporli ai primi posti della scena artistica europea:

Tout brevet de talent qui n'est pas contresigné de la main de Paris a un vice de forme: il manque quelque chose à son authenticité. L'approbation de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, ne suffisent pas à rassurer sur sa valeur réelle l'artiste à renommée exotique; car, en matière d'art, toutes les capitales sont, relativement à Paris, un peu

⁷«Atene moderna». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: La fille de marbre*, in «La Presse», 25 octobre 1847, in IVOR GUEST (par), *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 203.

⁸ Théophile Gautier è una delle figure principali del Romanticismo francese. Letterato di grande fama, è un esponente di primo piano del balletto romantico, di cui non solo diventa un importante critico, ma a cui si dedica direttamente scrivendo il libretto di *Giselle* (1841), balletto con cui il Romanticismo raggiunge l'apogeo.

⁹ «Noi siamo come i greci, che trattavano da barbare tutte le altre nazioni – e le nostre fruttivendole sono urtate dall'accento più leggero – e per provinciale intendiamo tutto ciò che non è di Parigi, che sia di Londra o S.Pietroburgo, ma anche di Carpentras o Montmartre». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: débuts de Tatiana Smirnova*, in «La Presse», 15 juillet 1844, in IVOR GUEST (par), *Écrits sur la danse*, cit., p. 165.

villes de province, et il y a souvent à rabattre de l'enthousiasme de Naples, de Vienne et de Londres¹⁰.

Ma, d'altra parte, ha anche il potere di distruggerne la fama creata altrove o da essa stessa, soprattutto nel momento in cui vuole vendicarsi di qualche artista che non le dimostra la dovuta riconoscenza:

Paris est la ville la plus essentiellement oublieuse. Tant que vous êtes là, c'est bien. Vous partez: bonsoir! Paris, au fond, garde quelque rancune aux gloires qui s'en vont, et qui préfèrent les guinées d'Angleterre et les roubles de Russie à ses applaudissements; et n'a-t-il pas un peu raison? Dès qu'il a tiré de la foule un gosier ou une paire de jambes, voilà que c'est à nos bravos, à nos reclame, à nos feuilletons qu'ils doivent toute leur fortune.

Il est vrai que Paris se venge en inventant tout de suite une autre célébrité; il prend la première venue, l'illumine d'un renard, et l'on ne songe pas plus à la gloire partie en chaise de poste que si elle n'avait jamais existé¹¹.

¹⁰ «Ogni certificato di merito che non è controfirmato dalla mano di Parigi ha un vizio di forma: manca qualcosa alla sua autenticità. L'approvazione dell'Italia, della Germania, dell'Inghilterra non sono sufficienti a rassicurare l'artista di fama internazionale sul suo valore; perché, in materia d'arte, tutte le capitali sono, relativamente a Parigi, un po' provinciali, e bisogna spesso smorzare l'entusiasmo di Napoli, di Vienna e di Londra». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: La fille de marbre*, in «La Presse», 25 octobre 1847, in IVOR GUEST (par), *Écrits sur la danse*, cit., p. 203.

¹¹ «Parigi è la città che più facilmente dimentica. Finché siete là, va tutto bene. Ma quando partite: buona sera! Parigi, in fondo, guarda con rancore alle celebrità che se ne vanno, e che preferiscono le ghinee dell'Inghilterra o i rubli della Russia ai suoi applausi; e non ha un po' ragione? Non appena ha tratto fuori dalla folla comune una voce o un paio di gambe, ecco che questa voce e questo paio di gambe se ne vanno a cantare e ballare per qualcun altro senza riconoscere che il suo successo è dovuto ai nostri applausi, alla nostra pubblicità, ai nostri giornali. È vero che Parigi si vendica inventando immediatamente un'altra celebrità; prende la prima venuta, l'illumina con uno sguardo, e non si pensa più alla gloria partita in diligenza come se non fosse mai esistita». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: retour de Marie Taglioni dans La Sylphide*, in «La Presse», 3 juin 1844, in IVOR GUEST (par), *Écrits sur la danse*, cit., p. 153.

Uno è il palcoscenico più ambito a livello internazionale: quello del teatro dell'Opéra¹², sede privilegiata dell'arte coreica almeno fino agli anni Settanta del secolo, quando poi viene scalzato da San Pietroburgo.

È il teatro ufficiale di Francia, roccaforte del conservatorismo e delle classi aristocratiche, dove si guarda con diffidenza ad ogni tipo di cambiamento e si cerca di arginare in ogni modo la diffusione del Romanticismo. Mentre infatti sul palcoscenico dell'Opéra vengono allestiti sontuosi spettacoli basati soprattutto sulla storia e sulla mitologia antica, e sui moduli e i canoni classici, dei quali si fece garante Pierre Gardel, *maître de ballet* dal 1787 al 1820, nei teatri popolari dei *boulevards*¹³, invece, spiriti, esseri fatati, ambientazioni storiche e tradizioni locali trovano un terreno fertile dove poter nascere e diffondersi, sebbene in modo ancora grossolano. Qui non vigono convenzioni da rispettare, moduli o regole da seguire, condizione che consente una sperimentazione scenica agguerrita. E, inoltre, alcuni di questi teatri sono dotati anche di un corpo di ballo rinomato, da cui provengono alcuni tra i più celebri protagonisti del balletto romantico¹⁴.

I tempi sono ormai pronti: le nuove tendenze incalzano. Il Romanticismo bussa alle porte dell'Opéra.

¹² L'*Académie Royale de Musique*, così chiamata ufficialmente l'Opéra, cambia spesso sede: il 13 febbraio 1820 il duca di Berry, nipote del re, mentre sta accompagnando la moglie a prendere la carrozza appena fuori dalle porte del celebre teatro, viene colpito a morte da un fanatico, Pierre-Joseph Louvel, mosso dall'ossessione di voler liberare la Francia dai Borbone. In seguito all'assassinio, l'edificio, che si trovava allora in rue Richelieu, viene raso al suolo, e la sede dell'Opéra è ospitata per un breve periodo in due sale provvisorie, la Salle Favart e la Salle Louvois, mentre viene costruito il nuovo teatro in rue Le Peletier, che, inaugurato il 16 agosto 1821, è la scena che vede la nascita del balletto romantico. Viene distrutto in un incendio nell'ottobre del 1873. Nel 1875 viene inaugurato l'imponente Palais Garnier, che è ancora oggi una delle due sedi dell'Opéra. Cfr. IVOR GUEST, *Ballet under Napoleon*, London, Dance Book, 2001, pp. 466-473.

¹³ Tra gli altri, la Gaîté, il Cirque-Olympique, l'Ambigu-Comique, e soprattutto il Théâtre de la Porte Saint-Martin.

¹⁴ Nel corpo di ballo del Théâtre de la Porte-Saint-Martin lavora non solo Jean Coralli, ma anche Jules Perrot.

È il 1830 quando scoppia la cosiddetta Rivoluzione di luglio¹⁵: in seguito a ordinanze apertamente reazionarie da parte del re al trono Carlo X, Parigi assiste ad un'insurrezione popolare che dura tre giorni¹⁶, le tre giornate gloriose, che portano alla caduta della monarchia dei Borbone, restaurata dopo la fine dell'impero napoleonico. Sale al trono Luigi Filippo I, della dinastia d'Orléans, il "re borghese", il quale si proclama re dei Francesi, non di Francia, e instaura un regime costituzionale.

Tale rivoluzione è decisiva anche per l'assetto amministrativo dell'Opéra: da istituzione statale, ricca e privilegiata, viene trasformata in impresa privata¹⁷, guidata da uomini di potere scelti da una commissione speciale sotto la supervisione del Ministro degli Interni. Viene nominato primo direttore, dal 1831 al 1835, Louis Véron¹⁸, abile uomo d'affari

¹⁵ Rivoluzione che giunge fino al cuore dell'Opéra: durante le prove del *Guglielmo Tell* infatti, giunti al secondo atto, al grido pronunciato da Tell «Ou l'indépendance, ou la mort!», da dietro le quinte si leva un gran chiasso: le prove si trasformano in una sommossa e molti escono per strada per difendere la causa della libertà. Lo spettacolo viene annullato e l'Opéra rimane chiusa fino al 4 agosto dello stesso anno. Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 100.

¹⁶ 27-28-29 luglio 1830.

¹⁷ «Ma direction succédait immédiatement à une direction toute royale, riche, généreuse; ma subvention était limitée; il fallait donc, par prévoyance, réduire les dépenses inévitables, puisque les recettes pouvaient plutôt descendre que monter». «La mia direzione successe immediatamente a una direzione regale, ricca, generosa; le mie sovvenzioni erano limitate; bisognava dunque, per previdenza, ridurre le spese inevitabili, poiché gli incassi potevano più facilmente diminuire che aumentare». LOUIS VÉRON, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, vol. III, pp. 145-146.

¹⁸ Louis Véron, *self-made man*, inizia la sua carriera come dottore, per poi darsi alla letteratura e fondare la rivista «Revue de Paris» a soli trentadue anni. Uomo dalla personalità forte, brillante ed audace, è invidiato, più che amato, per tutto quello che riesce a realizzare e per i suoi numerosi successi, tra i quali va annoverata proprio l'amministrazione dell'Opéra tra il 1831 e il 1835. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., pp. 105-106.

della classe borghese che, a differenza dei suoi successori¹⁹, riesce a trasformare il teatro in un'azienda di successo²⁰.

Per prima cosa, infatti, si rende conto che una nuova classe sociale si è imposta sulla scena politica ed economica. E ad essa apre le porte del grande teatro: la borghesia, la vera vincitrice della Rivoluzione di luglio, rappresenta un enorme potenziale in quanto ambizioso pubblico pagante, e diventa il nuovo fruitore, nonché destinatario, degli spettacoli.

L'Opéra si trasforma in una Versailles borghese. E tale cambiamento ha un'influenza decisiva nella sostanza e nella forma degli spettacoli, che, in quanto tali, vengono creati per essere visti, e pertanto, in base alla legge della domanda e dell'offerta, non possono non riflettere i gusti e le attitudini di un pubblico nuovo desideroso di riconoscersi nei personaggi rappresentati.

Proprio per questo, il nuovo direttore favorisce la dimensione visiva della rappresentazione teatrale, quella maggiormente spettacolare, legata agli effetti scenici, ai cosiddetti effetti speciali, che costituiscono la maggiore attrattiva per il nuovo pubblico, e che lo portano, pertanto, a promuovere la produzione ballettistica. Osservando gli incassi degli spettacoli passati, Véron delinea la formula del balletto di successo, che deve essere caratterizzato da un intreccio semplice, basato su storie di facile comprensione, che evitano qualsiasi tema serio ed escludono drammi e commedie di maniera, dove la danza si sviluppa dall'azione in modo naturale, accompagnata da una musica varia e avvincente, e con un apparato scenico sempre più importante, complesso e d'effetto; devono essere spettacoli capaci di incuriosire, sorprendere, catturare l'attenzione dello spettatore grazie non solo alla varietà delle scene, ma anche grazie al talento e al carisma di ballerine giovani e avvenenti²¹. La prima stella promossa dal nuovo direttore è la giovane Maria

¹⁹ A Louis Véron (1831-1835) seguono: Henri Duponchel e Léon Pillet (1835-1839); Henri Duponchel e Edouard Monnais (1839-1840); Léon Pillet e Henri Duponchel (1840-1842); Léon Pillet (1842-1847); Henri Duponchel, Nestor Roqueplan e Léon Pillet (1847); Henri Duponchel e Nestor Roqueplan (1847-1849); Nestor Roqueplan (1849-1854); François-Louis Crosnier (1854-1856); Alphonse Royer (1856-1862); Emile Perrin (1862-1871); Eugène Garnier (1871); Emile Perrin (1871); Olivier Halanzier (1871-1879). Cfr. NICOLE WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989, pp. 306-307.

²⁰ LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., pp. 168-169.

²¹ *Ivi*, pp. 157-158.

Taglioni. Nonostante lo straordinario impatto che ottiene il suo debutto e la sua comparsa sulla scena parigina, M^{lle} Taglioni viene assunta, inizialmente, come una delle tante *premiers sujets* a capo del corpo di ballo. Véron, invece, ne riconosce il valore potenziale, e la ingaggia per sei anni con un contratto²² mai visto prima: 30.000 franchi all'anno; tre mesi di congedo annuale; l'esclusiva delle parti interpretate a meno che non fosse impossibilitata; inoltre il diritto e il privilegio di ballare coreografie create dal padre, Filippo Taglioni²³, o da lei stessa nel momento in cui il padre non fosse più presente all'Opéra.

Nel 1834, ormai alla fine dell'incarico, Véron si assicura anche la presenza di un'altra eccellente ballerina: vede Fanny Elssler a Londra, e, sedotto dal suo fascino e dal suo talento, la porta a Parigi assieme alla sorella Thérèse convincendola ad accettare un contratto assai allettante²⁴.

L'abile direttore, inoltre, sa come condire il tutto per ottenere il giusto successo: si avvale da una parte del potente strumento propagandistico della pubblicità, dall'altra della *claque*, cioè di quella parte di pubblico che viene pagata per applaudire a teatro, con lo scopo di rivestire il mondo teatrale di grandi aspettative e attese, e di farlo apparire più importante agli occhi della gente comune e ingenua²⁵. «Certes, il ne manquait ni d'habilité, ni même d'esprit, mais surtout et avant tout il sut admirablement se servir d'un tremplin peu connu encore à Paris: la réclame»²⁶.

²² Ivi, p. 190. «Mademoiselle Taglioni accepta, sous ma direction, un engagement de six ans avec des appointements de trente mille francs par an et trois mois de congé». «La signorina Taglioni accettò, sotto la mia direzione, un ingaggio di sei anni con uno stipendio di trenta mila franchi per anno e tre mesi di congedo».

²³ Filippo Taglioni viene assunto all'Opéra come *maître de ballet* sempre nel 1831, per soli tre anni, a 6000 franchi, più 4000 franchi (royalties) per ogni rappresentazione di una sua opera. Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 109.

²⁴ «Je leur offris cependant, comme je l'ai déjà dit, quarante mille francs par an». LOUIS VERON, *Mémoires [...]*, cit., p. 183-184.

²⁵ Cfr. ANDRÉ LEVINSON, *Marie Taglioni (1804-1884)*, London, Imperial society of teachers of dancing, 1930, p. 39.

²⁶ «Certo, non gli mancava né l'abilità né l'ingegno, ma soprattutto e prima di tutto seppe servirsi di un trampolino poco conosciuto ancora a Parigi: la pubblicità». CHARLES SÉCHAN, *Souvenirs d'un homme de théâtre 1831-1855*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1883, p. 189. Séchan non risparmia nessuna critica a

Viene inaugurata una nuova fase della coreografia francese che ha come protagonisti Filippo Taglioni e Jean Coralli²⁷, il quale, nominato primo *maître de ballet*²⁸ in seguito alle dimissioni di Jean Aumer²⁹, si rivela uno dei coreografi più rappresentativi del periodo romantico.

La prima opera lirica che debutta sotto la nuova direzione di Véron è *Robert le Diable* di Meeyerber, che riscuote un grande successo e apre la strada a quello che diventa l'archetipo del balletto romantico: *La Sylphide*. È Adolphe Nourrit, famoso tenore e protagonista di *Robert le Diable*, a proporre il nuovo libretto: «Nourrit, homme d'esprit et d'imagination, vint un jour m'apporter le petit poème du ballet de *la Sylphide*; l'action était simple, facile à comprendre, le dénouement touchant»³⁰.

Véron, sotto la cui direzione lavora quale *décorateur*; anzi lo descrive come una persona senza principi e privo di nobiltà, che ambisce alla fama e alla ricchezza senza scrupoli, ma al quale riconosce il talento di saper comprendere e soddisfare i gusti del suo secolo, buoni o cattivi che fossero e un innegabile fiuto per gli affari.

²⁷ Nato a Parigi nel 1779 da una famiglia di origine bolognese, Jean Coralli frequenta l'*École de danse* dell'Opéra, e debutta nel 1802. Decide poi di dedicarsi all'arte della coreografia, ma non trovando nessuna opportunità data la giovane età, lascia Parigi per fare esperienza altrove: Vienna, Milano, Lisbona e Marsiglia assistono ai suoi primi lavori. Dal 1825 lavora presso il Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Nel 1831 inizia a lavorare presso l'Opéra, dove rimane fino al 1850. Nel 1841 firma il suo più grande successo: *Giselle*. Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 108.

²⁸ Una precisazione lessicale: nel XIX secolo con il termine *maître de ballet* si indica sia il maestro di ballo che il coreografo. Diversamente, nel XX secolo, tale termine viene usato solo per designare il maestro di ballo.

²⁹ Jean Aumer viene assunto come principale *maître de ballet* dell'Opéra intorno al 1820, al posto di Pierre Gardel e Louis Milon: è una fase di passaggio dai moduli neoclassici dei primi anni del secolo all'imminente rivoluzione romantica. Aumer riporta sulle scene *La Fille mal gardée* e coreografa *La Somnambule* (1827), *La Belle au bois dormant* (1829), *Manon Lescaut* (1830), anticipando così le due principali vie che avrebbe percorso il balletto romantico: il colore locale e il mondo onirico ultraterreno. Cfr. ELENA CERVELLATI, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007.

³⁰ «Nourrit, uomo d'ingegno e d'immaginazione, venne un giorno a portarmi il poemetto del balletto di *La Sylphide*; l'azione era semplice, facile da comprendere, la conclusione commovente». LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., p. 167.

Messo in scena nel 1832, *La Sylphide* è il più grande successo del nuovo direttore e da allora è evidente che una profonda rivoluzione è avvenuta anche nel mondo del balletto³¹.

M^{lle} Taglioni a dansé *la Sylphide*. C'est tout dire. Ce ballet commença pour la chorégraphie une ère toute nouvelle, et ce fut par lui que le romantisme s'introduisit dans le domaine de Terpsichore. À dater de *la Sylphide*, *Les Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphyr* ne furent plus possibles; l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondins, aux salamanders, aux Elfes, aux Nixes, aux Willis, aux Pêris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. Les douze maisons de marbre et d'or des Olympies furent reléguées dans la poussière des magasins, et l'on ne commanda plus aux decorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par le joli clair de lune allemande des ballades de Heinrich Heine. Les maillots roses restèrent toujours roses, car sans maillot point de chorégraphie, seulement on changea le cothurne grec contre le chausson de satin. Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane, les *ombres* se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée³².

Queste famose parole, scritte da Gautier in occasione del ritorno della Taglioni a Parigi nel 1844, dopo un lungo periodo di lavoro in Russia, sono paradigmatiche: dodici anni dopo la prima, infatti, Gautier riconosce alla *Sylphide* un ruolo cruciale in quel processo

³¹ «Filippo Taglioni's ballet *La Sylphide* (1832) was as momentous a landmark in the chronicles of Romantic art as "The Raft of the Medusa" and *Hernani*». «*La Sylphide* di Filippo Taglioni fu una pietra miliare di grande importanza nelle cronache dell'arte romantica come "La zattera della Medusa" e *Hernani*». IVOR GUEST, *The Romantic ballet* [...], cit., p. 5.

³² «M^{lle} Taglioni ha danzato la Sylphide. Questo dice tutto. Questo balletto aprì la porta ad un'era tutta nuova per la coreografia e grazie a lui il Romanticismo entrò nel regno di Tersicore. Dopo *la Sylphide*, *Les Filets de Vulcain* e *Flora e Zefiro* non furono più possibili. L'Opéra fu consegnata a gnomi, ondine salamandre, elfi, ninfe, villi, però, a tutte queste strane misteriose creature che si prestano così meravigliosamente alla fantasia del maître de ballet. Le dodici case di marmo e d'oro dell'Olimpo vennero relegate alla polvere dei magazzini, e gli artisti scenografi furono commissionati di creare solo foreste romantiche e valli illuminate dal chiaro di luna tedesco delle ballate di Heinrich Heine. La calzamaglia rosa rimase rosa, perché senza calzamaglia non poteva esserci coreografia, e ciò che cambiò furono le scarpette di seta al posto dei coturni greci. Questo stile portò un grande abuso di velo bianco, tulle e tarlatana, le ombre si vaporizzarono per mezzo di gonne trasparenti. Il bianco divenne quasi l'unico colore usato». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: représentation au bénéfice de Marie Taglioni*, in «La Presse», 1 juillet 1844, in IVOR GUEST (par), *Écrits sur la danse*, cit., p. 163.

di rivitalizzazione che caratterizza l'arte coreica all'inizio degli anni Trenta e che vede, non solo, l'imporsi di un nuovo modo di danzare grazie a Maria Taglioni, ma anche, un rinnovamento che va a coinvolgere tutti i coefficienti scenici.

La ballerina italo-svedese, infatti, inaugura una nuova danza, fatta di grazia e poesia, di senso del pudore e sensualità, di pose tenute e forti equilibri, di linee armoniche e morbide, dove ogni fatica viene celata nella perfezione e nella leggerezza:

Marie Taglioni parvint à faire une révolution dans le gouvernement de la pirouette, mais une révolution qui s'accomplit avec douceur par l'irrésistible pouvoir de la grâce, de la correction et de la beauté dans l'art. Marie Taglioni détendit les jambes, assouplit les muscles, changea peu à peu, par son exemple, cette routine sans goût, ces attitudes sans style, enseigna l'art des poses séduisantes, des lignes correctes et harmonieuses, et fonda la double royauté de la grâce et de la force, la plus belle, la plus aimable et la plus rare des royautés. Marie Taglioni détrôna M. Albert et M. Paul, et donna le jour à M. Perrot et à son école³³.

La ballerina viene trasformata in uno spirito, in un essere etereo e sovrannaturale, in una figlia dell'aria irraggiungibile e impalpabile. E proprio la ballerina diviene la protagonista indiscussa della scena: una danza tutta al femminile che ridimensiona la figura del ballerino³⁴, ridotto a semplice *porteur*, e che ammette una sola grande eccezione: Jules Perrot³⁵.

³³ «Poi Maria Taglioni apparve e diede inizio alla rivoluzione contro la regola della *pirouette*, ma una rivoluzione che fu compiuta gentilmente, attraverso il potere irresistibile della grazia, della perfezione e della bellezza nell'arte. Maria Taglioni ammorbidì le gambe, sciolse i muscoli, gradualmente cambiò con il suo esempio l'abitudine senza gusto e le posizioni senza stile, insegnò l'arte delle pose seducenti e delle linee corrette e armoniose, e istituì il duplice regno della grazia e della forza, il più bello e il più piacevole e il più raro dei regni. Maria Taglioni depose dal trono M. Albert e M. Paul, e aprì la porta a M. Perrot e alla sua scuola». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Constitutionnel», 27 juillet 1840.

³⁴ Sulla danza maschile nel balletto romantico si segnala l'interessante punto di vista di Marian Smith. MARIAN SMITH, *The disappearing danseur*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 19, n. 1, Mars 2007, pp. 33-57.

³⁵ Nato il 18 agosto 1810 a Lione, Jules Perrot frequenta fin da piccolo il mondo del teatro grazie al lavoro di suo padre, che era capo macchinista al Grand-Théâtre di Lione. Inizia a studiare danza all'età di nove anni e presto rivela il suo talento. Affascinato dalla figura di Mazurier, grande *danseur comique*, assiste a

Prima di Maria Taglioni, infatti, la scena è dominata da figure maschili dai fisici possenti, che con grandi sforzi muscolari fanno della danza una dimostrazione virtuosistica della loro bravura e della loro forza.

En ce temps là le sceptre de la danse était remis aux mains, où plutôt aux jambes de MM. Paul and Albert. C'était une danse de tremplin et de place publique, et les filles de Terpsichore (vieux style) étaient faites à son image. Point d'élégance, point de goût; d'effroyables pirouettes, d'horribles efforts de muscles et de jarrets, des jambes disgracieusement tendues, raides et se tenant toute une soirée à la hauteur de l'œil ou du menton; des tours de force, le grand écart, et le saut périlleux³⁶.

Cambiano anche le tematiche trattate: non si guarda più al mondo mitologico dell'antichità classica, alle divinità immortali e ai suoi eroi governati dal fato, ma si evade in un mondo magico e misterioso, in luoghi irreali e in foreste incantate, illuminate dal chiarore della luna e abitate da esseri soprannaturali. Contadini, madri di famiglia, giovani fanciulle in cerca di marito, e soprattutto spiritelli, silfidi, ninfe dell'acqua, folletti, fatine

molti suoi spettacoli a Lione, e ne studia le movenze e la tecnica tanto da arrivare ad una sorprendente imitazione. Arriva così a debuttare al Théâtre des Célestins in una *pièce* chiamata *Le Petit Carnaval de Venise*. Dato il successo ottenuto e la sua grande ambizione, se ne va a Parigi, dove inizialmente lavora come comparsa in un teatro popolare, per essere poi assunto al Gaîté a 1200 franchi all'anno a soli tredici anni. Debutta il 29 dicembre 1823 in *Le Polichinelle avalé par la baleine*, la risposta del Gaîté alla farsa popolare in scena alla Porte-Saint-Martin, *Polichinel-vampire*, con Mazurier. Ed è un grande successo. Ma non limita la sua carriera all'imitazione e alla rivalità con Mazurier. Affina la tecnica e il talento, e nel 1826 lascia il Gaîté per entrare nel corpo di ballo della Porte-Saint-Martin. Qui lavora sotto Jean Coralli e viene subito notato dalla critica. Inizia a studiare con Auguste Vestris, grande maestro, e il 23 giugno 1830 debutta all'Opéra in un *pas de deux* con Pauline Montessu in *Le Rossignol*. Perrot ottiene un grande successo: non è dotato di grande bellezza, anzi, ma ha una grazia, un'eleganza e una tale fluidità nel movimento da essere chiamato l'*aérien* e da essere considerato l'equivalente maschile della Taglioni. Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet* [...], cit., pp. 101-102.

³⁶ «Durante quel periodo lo scettro della danza era affidato alle mani, o meglio alle gambe, dei signori Paul and Albert. La loro era la danza del trampolino e della piazza pubblica, e le figlie di Tersicore (vecchio stile) erano modellate secondo la loro immagine. Non eleganza, non senso del buon gusto; terribili *pirouettes*, orribili sforzi di muscoli e polpacci, gambe senza grazia, rigide e sollevate al livello degli occhi o del mento per tutta la sera; *tours de force*, *grand écart*, salti azzardati». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Constitutionnel», 27 juillet 1840.

benefiche e streghe malvagie divengono i personaggi principali delle nuove *pièces* teatrali.

Decisiva è l'influenza del Romanticismo tedesco che introduce l'elemento fantastico, e suggerisce il tema tanto caro al balletto romantico della ricerca dell'irraggiungibile, dell'amore impossibile tra un essere mortale e un'entità sovrumana. Il principale punto di riferimento diviene quindi la letteratura romantica, soprattutto tedesca e anglosassone: Heine, Goethe, Scott, Byron diventano i modelli a cui guardare e da cui trarre ispirazione assieme ad una forte ripresa del genio shakespeariano.

Ma chi ha il compito di trovare il soggetto e di dipanare le fila della storia sulla quale si basa lo spettacolo teatrale? Con il Romanticismo si delinea la nuova figura del librettista quale co-autore del balletto. Mentre prima era il coreografo che si occupava di trovare e creare il soggetto della storia, il più delle volte riproducendo in modo più o meno fedele un'opera letteraria³⁷, successivamente, con la distinzione delle due figure del librettista e del coreografo - che, per quanto riguarda Parigi, accade forse per la prima volta nel 1827, quando Eugène Scribe, scrittore e drammaturgo, contribuisce in modo anonimo alla stesura del libretto de *La Somnambule*³⁸ - il balletto non è più la mera imitazione di qualcos'altro, la pedissequa traduzione in passi di danza e elementi scenografici di cose già viste o lette, ma diventa un prodotto originale e distinto dalla matrice letteraria, la quale rappresenta una semplice fonte d'ispirazione e un punto di partenza.

La Sylphide stessa, pur rifacendosi al racconto di Nodier *Trilby, ou le lutin d'Argail*, si sviluppa in modo autonomo e personale.

Tra i più noti autori di libretti ci sono grandi uomini di lettere che mettono il loro talento a servizio di Tersicore e contribuiscono allo sviluppo del balletto romantico, che, in questo modo, ottiene una dignità e un'importanza letteraria tutta nuova.

Ricordiamo Eugène Scribe, drammaturgo molto famoso e prolifico; Saint-Georges, di minore rilievo; e soprattutto Théophile Gautier, figura fondamentale del Romanticismo

³⁷ Di dieci balletti presentati tra il 1820 e la metà del 1827, non meno di otto si basano o su una commedia - *Les Pages du Duc de Vendôme* (1820); *Le Page inconstant* (1823); *Le Sicilien* (1827) - o su una novella - *Clari* (1820); *Aline* (1823) - o su opere comiche - *Cendrillon* (1823); *Zémire et Azor* (1824) e *Astolphe et Joconde* (1827). Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., pp. 7-8.

³⁸ *Ibidem*.

francese, poeta e critico teatrale, grande appassionato di danza, e autore del balletto romantico per eccellenza, *Giselle* (1841), per il quale si ispira alle leggende di Heinrich Heine.

Per quanto riguarda le scenografie è verso gli anni Venti del XIX secolo che, sui palcoscenici dei teatri popolari, vengono realizzate nuove soluzioni scenografiche: grazie all'uso di praticabili, all'invenzione del diorama, alle nuove tecniche di illuminazione³⁹, tra le quali fondamentale è l'introduzione delle luci a gas⁴⁰ che vanno a sostituire le lampade ad olio e rendono possibile una variazione graduale della luce molto più simile a quella naturale e di ottenere rapidamente il buio, diventano possibili scenari inediti. Foreste illuminate dal chiarore della luna, albe, tramonti, rovine gotiche, montagne scoscese, eruzioni vulcaniche, paesaggi tempestosi, atmosfere rarefatte, fedeli ricostruzioni di paesi lontani ed epoche passate diventano le scenografie più frequenti. Per quanto riguarda l'Opéra, solo nel 1827 viene fissata una commissione speciale dedicata all'allestimento scenografico, a capo della quale è designato Henri Duponchel⁴¹, noto come «the Alexander of the *mise en scène*»⁴²: architetto e archeologo, a lui va il merito di aver rinnovato la concezione della scenografia dal punto di vista materiale, tecnico ed estetico, all'interno del grande tempio dell'opera e del balletto parigino.

Prima del 1829 il sipario veniva fatto scendere una sola volta durante tutta la serata, cioè tra l'opera e il balletto, mai tra gli atti. Di conseguenza le scenografie, che erano mobili e costruite in modo piuttosto semplice, venivano cambiate davanti agli occhi degli spettatori, perdendo in naturalezza e verosimiglianza, e interrompendo l'illusione teatrale. Nel 1829, quando viene allestito il *Guglielmo Tell* di Rossini, Duponchel autorizza la costruzione di una scena molto più complessa che viene modificata a sipario abbassato. E così anche la scena dell'Opéra intraprende la sua trasformazione romantica che si realizza pienamente grazie a Pierre-Luc-Charles Ciceri, il più grande scenografo francese

³⁹ La fonte di luce non è più collocata a livello del proscenio, ma in alto, come accade nella realtà, e la luce in sala viene abbassata durante la rappresentazione.

⁴⁰ Le luci a gas entrano all'Opéra nel 1819 dapprima negli spazi dedicati al pubblico, e poi, nel 1822, con *Aladin ou La Lampe merveilleuse*, vengono utilizzate in palcoscenico. Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 43.

⁴¹ Henri Duponchel è nominato direttore nel 1835, dopo Véron, e si dedica all'amministrazione dell'Opéra fino al 1849.

⁴² IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 14.

del primo Ottocento. Ingaggiato all'Opéra nel 1809, e, l'anno successivo, a ventotto anni, nominato *décorateur-en-chef*, trasforma l'arte della scenografia in un elemento fondamentale dell'allestimento di uno spettacolo. Nel 1831 realizza il suo capolavoro, sviluppando un'idea di Duponchel: la scena cupa e misteriosa del chiostro del terzo atto di *Robert le Diable*, con la quale consacra la scenografia alle nuove tendenze romantiche e a cui si ispira, successivamente, per creare la scenografia del secondo atto della *Sylphide* e, quasi dieci anni dopo, di *Giselle*.

Anche i costumi di scena subiscono l'influenza del nuovo gusto romantico, il quale porta, per prima cosa, ad un progressivo alleggerimento⁴³: gli abiti pesanti, ampi, lunghi, di velluto, ricchi di ornamenti e di pizzi, le tuniche che si rifacevano ai costumi greco-romani, le scarpe con il tacco e gli alti coturni, le ingombranti parrucche e le maschere⁴⁴ lasciano il posto a costumi pensati e confezionati appositamente per la scena, che agevolano il movimento e che permettono di danzare passi sempre più veloci e precisi, sempre più complicati e tecnici: sono costumi ispirati alla realtà quotidiana e soprattutto alle tradizioni popolari locali, sono gonne sempre più corte e fatte di tessuti leggeri, vaporosi e trasparenti quali il tulle, la mussola, il taffetà e la tarlatana, gonne che costituiscono i primi prototipi del ben noto tutù.

A ciò va aggiunto il perfezionamento dell'uso delle scarpette da punta⁴⁵ che, per quanto fossero già usate in precedenza⁴⁶, diventano uno dei simboli del balletto romantico:

⁴³ Già nel 1791 si assiste ad un'importante innovazione nel costume: nell'opera *Corisandre* di De Linières e Le Bailly, messa in scena l'8 marzo all'Opéra, Didelot, nella parte di Zefiro, appare in una delle danze vestito con una tunica trasparente. Cfr. CYRIL W. BEAUMONT, *The ballet called Giselle*, London, Putman, 1948, p. 11.

⁴⁴ Maximilien Gardel è il primo danzatore a comparire in scena senza maschera nel 1772. Noverre mette sotto accusa l'uso delle maschere in quanto impedimento all'espressione dell'azione.

⁴⁵ Gergalmente chiamata *chausson*, la scarpetta da punta è composta, all'epoca, da una tomaia di seta morbida, bianca o color carne, e da una suola di pelle; all'interno, la punta viene rinforzata con strati di cartone che ogni ballerina sagoma in base al proprio piede, mentre all'esterno viene rammendata e resa pertanto più solida attraverso cuciture soprattutto sui bordi.

⁴⁶ Le prime testimonianze dell'uso della scarpetta da punta sono legate a *Flora e Zefiro*, balletto di Didelot messo in scena all'Opéra nel 1815, e che ha come protagonista Geneviève Gosselin, grande ballerina morta prematuramente nel 1818 alla quale Maria Taglioni viene in seguito paragonata. Risalgono al 1821 alcune stampe che raffigurano Fanny Bias, nella parte di Flora, e M^{lle} Méès, molto probabilmente nello stesso

l'elevarsi sulle punte non è più solo un semplice espediente virtuosistico, ma diventa segno significante che materializza la tensione verso l'alto e verso l'infinito, la ricerca dell'irraggiungibile e dell'impossibile, il desiderio di staccarsi dalla terra e dalla materia per un altrove ideale, in altri termini, diventa un mezzo per esprimere l'*envol de l'âme* che costituisce un tratto essenziale della visione romantica⁴⁷.

personaggio, in una posa in punta. Nel 1823 la ballerina italiana, Amalia Samengo Brugnoli, danza sulle punte nel balletto, *La Fée et le Chevalier*, creato da Armand Vestris. Inoltre Adam Glushkovsky, *maître de ballet* russo, dichiara di aver visto Avdotia Istomina, la prima grande stella del balletto russo in ascesa, ballare sulla punta a Pietroburgo tra il 1816 e il 1820. La tecnica sulle punte non è una scoperta o un'invenzione, ma il risultato di uno sviluppo graduale: inizialmente sono per lo più pose tenute per qualche momento sulla punta del piede, poi progressivamente si sperimentano nuove possibilità e si affina la tecnica. Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., pp. 17-18. Sia la Gosselin che la Brugnoli provengono dalla scuola di Jean-François Coulon, che è insegnante anche della Taglioni. «In base a tale considerazione il merito dell'innovazione indirettamente potrebbe anche risalire a questo maestro abbastanza oscuro». CALENDOLI GIOVANNI, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 170-172

⁴⁷ Se da una parte, come attestano i manuali teorico-tecnici del primo Ottocento, salire sulla punta dei piedi è una pratica ormai consolidata nell'allenamento del danzatore degli anni Trenta del secolo, dall'altra, le annotazioni coreografiche di questo periodo possono essere fuorvianti a causa delle differenze nella terminologia di allora e di oggi. Mentre dalla fine dell'Ottocento in poi, l'espressione *sur les pointes* indica il salire completamente sulle punte dei piedi grazie all'uso di scarpette rinforzate sull'estremità, nel primo Ottocento l'analisi della trattatistica teorica e tecnica coeva rivela importanti distinzioni nell'uso dei termini *demi-pointes*, *pointes* e *orteils*. Sandra Noll Hammond, nell'articolo *Searching for the Sylph: Documentation of Early Developments in Pointe Technique*, indaga il significato dei vari termini usati per indicare la tecnica sulle punte passando attraverso l'opera di E. A. Thélour *Letters on dancing* (1831), i trattati di Carlo Blasis *Traité élémentaire theorique et pratique de l'art de la danse* (1830) e *The Code of Terpsichore* (1828-1830) e i taccuini scritti tra il 1829 e il 1831 da Michel Saint-Léon, padre e primo insegnante di Arthur Saint-Léon, e concludendo che «it appears that by the end of the third decade of the Nineteenth century, three positions or levels could be used: half or *demi-pointe* (as illustrated and described by Thélour as “on the balls of the feet”), a high three-quarter *pointe* (as illustrated and described by Blasis as “*sur les pointes*” or “on the toes”), and a full *pointe* (as described by Thélour as “on the pointes of the toes” and termed “*sur les orteils*” by Michel and his son⁴⁷). «Sembra che verso la fine della terza decade dell'Ottocento si usassero tre posizioni o livelli: mezza o *demi-pointe* (come illustrato e descritto da Thélour con l'espressione “on the balls of the feet”), una punta alta tre quarti (come illustrato e descritto da Blasis come “*sur les pointes*” o “on the toes”), e una punta piena (come descritto da Thélour con l'espressione “on the pointes of the toes” e chiamato “*sur les orteils*” da Michel e suo figlio». Cfr. SANDRA NOLL

Il colore dominante è il bianco, simbolo di purezza e spiritualità, già di moda precedentemente per la sua valenza politica; bianco è infatti lo stendardo della casata dei Borbone. Bianche sono le tuniche indossate dalle monache nel *Ballet des nonnes* in *Robert le diable*; bianco è il costume della Silfide, con la gonna di mussola a corolla; e ancora bianchi sono gli abiti delle villi in *Giselle*, tanto che viene coniato appunto il termine *ballet blanc*. Dal palcoscenico alla vita reale e mondana il passo è breve: il bianco diventa il colore più in voga nell'abbigliamento femminile di tutti i giorni, e le ballerine più celebri vengono scelte come modelli estetici da imitare per molte donne. Tra i costumisti più noti di questo periodo citiamo Eugène Lami, ideatore dei costumi della *Sylphide*, Paul Lormier e Alfred Albert.

Dotata di un forte potere evocativo, la musica è un elemento molto importante nel balletto romantico, nonostante nell'evento coreico sia considerata la serva delle altre arti: il compositore, infatti, non solo è, tendenzialmente, l'ultimo ad essere preso in causa nella realizzazione del balletto, ma deve anche soddisfare le molteplici richieste del librettista, del coreografo e soprattutto dei ballerini:

In olden days, the scenarist began by finding a choreographer [...]. Between the poet and the dancer a close collaboration was formed. Once the plan of the piece and the dances were arranged, the musician was called in. The ballet-master indicated the rhythms he had laid down, the steps he had arranged, the number of bars which each variation must contain – in short, *the music was arranged to fit the dances*. [...] I forgot to say that even after having servilely done everything the ballet-master had demanded, the composer had to pay attention to the advice of the principal interpreters. So he had to have much talent, or at least great facility, to satisfy so many exigences, and, I would add, a certain amount of philosophy⁴⁸.

HAMMOND, *Searching for the Sylph: Documentation of Early Developments in Pointe Technique*, «Dance Research Journal», vol. XIX, n. 2, 1987-1988, p. 27-31. Citazione alla p. 27.

⁴⁸ «Nei giorni antichi, il librettista iniziava trovandosi con il coreografo [...]. Tra il poeta e il ballerino si formava una stretta collaborazione. Una volta che veniva deciso lo schema della *pièce* teatrale e delle danze, veniva chiamato il musicista. Il *ballet-master* indicava il ritmo che aveva scelto, i passi che aveva arrangiato, il numero di battute che ogni variazione avrebbe dovuto contenere – in breve la musica si adattava alla danza [...]. Mi sono dimenticato di dire che anche dopo aver servilmente fatto tutto ciò che gli veniva richiesto dal *ballet-master*, il compositore doveva badare ai consigli degli interpreti principali. Così doveva avere un grande talento, o per lo meno una grande abilità, nel soddisfare così tante esigenze,

Anche se scrivere musica per balletto è un'occupazione considerata di poco conto per un compositore, la qualità di questa migliora sensibilmente dopo il 1820⁴⁹: se prima, infatti, è per lo più un insieme di melodie già sentite che vengono prese in prestito da altre composizioni, successivamente i compositori iniziano a sviluppare idee personali e originali, senza attingere a spartiti già confezionati, tanto che sono accusati di volere conferire al balletto un'importanza che non gli appartiene e di rendere le scene di difficile comprensione⁵⁰.

Uno dei primi compositori romantici è Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, meglio conosciuto all'Opéra come Chênecerf, visto che è un nome assai difficile da pronunciare per un francese⁵¹. Il suo più grande successo è la musica per *La Sylphide*, ma ricordiamo anche: *Proserpine* (1818), *Le Séducteur du village* (1818), *Zémire et Azor* (1824), *Mars et Vénus* (1826), *La Tempête* (1834), *Le Sicilien* (1827).

Altra figura importante è Ferdinand Herold, che contribuisce in modo essenziale allo sviluppo della musica per balletto creando una musica espressiva, che si fa specchio dei sentimenti dei personaggi. Direttore di coro all'Opéra, sue sono le musiche di *Astolphe et Joconde* (1827), *La somnambule* (1827), *Lydie* (1828), di una rivisitazione di *La Fille mal Gardée* (1828), e di *La Belle au bois dormant* (1829).

François Halévy e Ambroise Thomas compongono balletti per l'Opéra nei primi anni della loro carriera: il primo scrive la musica di *Manon Lescaut* (1830), il secondo partecipa a *La Gipsy* (1839) e compone interamente le musiche di *Betty* (1846).

e, vorrei aggiungere, un bel po' di filosofia». ALPHONSE DUVEMOY, in «L'art du théâtre», janvier 1903, in IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 11.

⁴⁹ Ivi, p. 10. «The standard of ballet music improved considerably after 1820». «Lo standard della musica per balletto migliorò considerevolmente dopo il 1820».

⁵⁰ Ivi, p. 11. «The critics of this development gleefully pointed out that ballets such as Gardel's *Psyché*, *Le jugement de Pâris* and *Paul et Virginie*, and Milon's *Nina*, in which the action was accompanied by known musical themes, were superior to those whose mime passages were played to "a sort of orchestral tum-ti-tum"». «I critici di questo sviluppo allegramente mostrarono che i balletti come *Psyché* di Gardel, *Le jugement de Pâris* e *Paul et Virginie*, e la *Nina* di Milon, nei quali l'azione era accompagnata da motivi musicali noti e riconoscibili, erano superiori a questi in cui la musica era una sorta di tum-ti-tum». Per ulteriori approfondimenti sulla questione della musica nel periodo romantico cfr. MARIAN SMITH, *Borrowings and original music: a dilemma for the ballet-pantomime composer*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», vol. IV, n. 2, Autumn 1998, pp 3-29.

⁵¹ *Ibidem*.

Ma il più prolifico e rappresentativo è Adolphe Adam, l'autore della musica di *Giselle*, nel quale il Romanticismo raggiunge il culmine dell'espressione. Sue le musiche di: *La Fille du Danube* (1836), *Les Mohicans* (1837), *La Jolie Fille de Gand* (1842), *Le Diable à quatre* (1845), *Griseldis* (1848), *La Filleule des fées* (1849), *Orfa* (1852) e *Le Corsaire* (1856).

Accanto a Maria Taglioni, Fanny Elssler: accanto alla ballerina cristiana, eterea e impalpabile, quella pagana, passionale e terrena⁵².

Accanto a folletti, silfidi e chiari di luna, l'esotico, il folklore e le tradizioni popolari.

È l'altra faccia del Romanticismo e del balletto romantico stesso: è l'aspetto più luminoso, la riscoperta del colore locale e delle tradizioni popolari, la rivalutazione del divenire storico.

Si comincia a guardare al passato con occhi nuovi, recuperando l'importanza della storia, non solo nazionale – *Alfred le Grand* (1822) di Aumer, *Manon Lescaut* (1830) di Scribe – ma anche di altri paesi: *La Révolte au sérail* (1833) è ambientato durante la guerra dei Mori in Spagna; *La Gipsy* (1839) durante il regno di Carlo II ad Edimburgo; *Lady Henriette* (1844) nell'Inghilterra della regina Anna; *Paquita* (1846) durante l'occupazione napoleonica in Spagna; *Betty* (1846) nell'Inghilterra di Carlo I; *Ozaï* (1847) nella Francia e nei mari del sud di Luigi XVI. A questi viaggi nella storia e nel tempo si mescola il recupero del colore locale e del patrimonio tradizionale: lo spettatore viene portato in terre lontane e presso altri popoli, alla scoperta delle loro tradizioni, delle loro danze, dei loro usi e costumi: vengono messe in scena danze spagnole⁵³, molto conosciute in questo periodo, costumi orientali e scenari esotici: *L'Orgie* (1831) e *Le Diable Boiteux* (1836) sono ambientati in Spagna; *Nathalie* (1832) in Svizzera; *La Tarentule* (1839) in Italia; *La Jolie Fille de Gand* in Ghent; *Le Diable à quatre* (1845) in Polonia; *Les Mohicans* (1837) in America; *La Chatte métamorphosée en femme* (1837) in Cina; *La Volière* (1838) a Santo Domingo; *La Péri* (1843) in Egitto⁵⁴.

⁵² Cfr. THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: retour de Fanny Elssler dans La Tempête*, in «La Presse», 11 septembre 1837, in IVOR GUEST (par), *Écrits sur la danse*, cit., p. 41

⁵³ Celebre la *cachuca* di Fanny Elssler.

⁵⁴ Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 9.

Il balletto si rivela un linguaggio adeguato ad esprimere la poetica e l'estetica del Romanticismo: dal libretto alla musica, dalla scenografia alla coreografia, dalla tecnica al costume, tutto contribuisce a creare la magia dell'illusione, un mondo altro dove potersi rifugiare, un luogo di evasione abitato dalla fantasia e dall'impossibile, dove riprendono vigore le tradizioni locali.

Maria Taglioni

1. Infanzia di una ballerina

Il padre di Maria, Filippo Taglioni (1777-1871), è uno dei maggiori protagonisti del balletto romantico: ballerino e coreografo di fama internazionale, la sua figura è strettamente collegata a quella della figlia, per la quale compone appositamente sequenze coreografiche che ne mettono in luce le singolari doti fisiche e tecniche. Figlio d'arte, debutta come ballerino nel 1794 a Pisa, e nei cinque anni che seguono si distingue in vari teatri italiani: è ancora adolescente quando ottiene il ruolo di primo ballerino, o piuttosto di prima ballerina: grazie alla sua bellezza, ai capelli biondi, alla carnagione chiara e alla giovane età, si presta infatti senza difficoltà al travestimento: il ruolo *en travesti* è una pratica assai diffusa in un'epoca in cui le donne calcano raramente il palcoscenico. Nel 1799 decide di trasferirsi a Parigi per perfezionare la tecnica coreutica sotto la guida di Jean-François Coulon⁵⁵ ed entra nel corpo di ballo dell'Opéra. Un evento fortuito lo consacra ufficialmente alle scene e dà inizio alla sua, sia pur discussa, carriera:

Un soir, au moment d'entrer en scène, un des premiers danseurs fut pris d'une indisposition subite. Déjà l'orchestre avait commencé la ritournelle du pas, et il n'était plus temps de faire une annonce. Philippe se trouvait là, justement, près de M^{me} Gardel, qui le poussa vivement sur la scène, lui disant: "Profitez de l'occasion!". Une fois sur

⁵⁵ Jean-François Coulon (1764-1836), in seguito alla carriera come ballerino conseguita all'Opéra di Parigi, fonda, all'inizio del XIX secolo, una scuola coreutica distinguendosi come uno dei più famosi insegnanti di danza d'Europa e contribuendo, soprattutto, allo sviluppo della tecnica sulle punte. Tra i suoi studenti: Geneviève Gosselin, Pauline Leroux, Pauline Duvernay e Filippo e Maria Taglioni.

le plateau, il lui fallut bien danser. Il s'agissait d'un pas seul. [...] Philippe se tira bien de l'aventure et obtint enfin ses débuts, qui furent très brillants⁵⁶.

Nel 1802 viene ingaggiato quale *premier danseur* al teatro di Stoccolma, tempio di una danza ormai desueta e legata ancora a vecchi stereotipi, dove sono ancora di moda la ciaccona e la sarabanda, e dove Zefiro è ancora vestito con una camicia di seta blu o rosa, con dei calzoncini corti e degli stivaletti con i tacchi, e con un giustacuore sopra il quale vengono attaccate le ali tipiche del personaggio.

Aussi peut-on facilement se figurer l'espèce de révolution que produisit sur la scène l'apparition de mon père, vêtu d'une légère tunique à la grecque, les ailes fixées sur un maillot couleur chair et paraissant ainsi adhérer aux épaules, la chaussure fine et légère. La sensation fut tout à son avantage, il faut dire aussi qu'il était très beau, admirablement bien fait, avait un profil parfait, une taille moyenne et très élancée. Tous les artistes (hommes) étaient furieux ne pouvant disconvenir qu'il ne fut très bien ainsi, mais ils prétendaient que ce costume de Zéphire, était fort inconvenant, ayant l'air d'avoir été certain vêtement par-dessus le pantalon. Malgré leur critique, ils l'imitèrent, mais ne purent imiter sa grâce, sa légèreté et la perfection de sa danse, mon père avait un charme extrême dans toute sa personne et une grande distinction⁵⁷.

⁵⁶ «Una sera, al momento d'entrare in scena, uno dei primi ballerini si sentì male all'improvviso. L'orchestra aveva già cominciato il ritornello del passo, e non c'era più il tempo di dare la notizia. Filippo si trovava là, per l'appunto, vicino a M^{me} Gardel, che lo spinse vivamente sulla scena, dicendogli: "Approfittate dell'occasione!". Una volta sul palcoscenico, doveva danzare bene. Si trattava di un assolo. [...] Filippo se la cavò bene, e ottenne infine il suo debutto, che fu un grande successo». LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni, ou la vie d'une danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 22.

⁵⁷ «Così si può facilmente immaginare la specie di rivoluzione che generò sulla scena la comparsa di mio padre, vestito con una tunica leggera alla greca, le ali fissate a una maglia color carne e che sembrava aderire alle spalle, la scarpa sottile e leggera. L'opinione pubblica fu tutta a suo vantaggio. Occorre dire anche che era molto bello, ben fatto, con un profilo perfetto, di corporatura media e molto slanciata. Gli artisti (maschi) erano furiosi di non poter mettere in discussione la sua fisicità, ma sostenevano che quel costume di Zefiro fosse sconveniente, poiché un tale vestito sembrava esser stato messo sopra i calzoncini. Malgrado le critiche, lo imitarono; ma non poterono imitarne la grazia, la leggerezza, né la perfezione della danza, mio padre aveva un fascino estremo in tutta la persona e una grande signorilità». Dal diario di Maria Taglioni, conservato alla Biblioteca dell'Opéra di Parigi, Fonds Taglioni, R17-R23, «Suède Stockholm 1802 puis 1841», p. 88. Data la scarsa leggibilità del manoscritto ci siamo avvalsi della copia dattiloscritta previo confronto con l'originale manoscritto. Da qui in avanti segneremo il numero di pagine del

Qui conosce Cristoff Karsten, famoso cantante d'opera svedese e si innamora di sua figlia, Sophie Edwige, artista e talentuosa suonatrice d'arpa. Si sposano e il 23 aprile 1804 nasce la primogenita: Maria.

Per esigenze lavorative del padre, la famiglia Taglioni non ha fissa dimora. Maria ha appena compiuto un anno quando da Stoccolma si trasferisce a Vienna, dove Filippo viene incaricato di allestire, per la prima volta, un balletto⁵⁸. Da lì si spostano a Kassel, in Westfalia, dove in seguito il padre lascia il resto della famiglia per seguire una carriera itinerante che lo porta in tutta Europa, per trasferirsi, soprattutto in Italia, Austria, Svezia, Danimarca e Germania⁵⁹. A causa del pericolo delle guerre napoleoniche. M^{me} Taglioni decide di scappare con i figli alla volta di Parigi. Qui Maria trascorre l'infanzia. All'età di circa undici o dodici anni, inizia a frequentare le lezioni di danza – e di buone maniere - con lo stesso insegnante del padre, Monsieur Coulon.

dattiloscritto. A tal proposito segnaliamo l'edizione a cura di Bruno Ligore, che raccoglie i celebri *Souvenirs* di Maria Taglioni: BRUNO LIGORE (a cura di), *Maria Taglioni, Souvenirs: le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Roma, Gremese, 2017.

⁵⁸ Decide di mettere in scena *La Dansomanie* di Gardel, in cui egli stesso aveva interpretato il personaggio principale a Parigi, e, come a Parigi, anche a Vienna è un successo. Cfr. Fonds Taglioni, «Souvenir de mon enfance», R19-20, p. 1.

⁵⁹ Nel 1813 egli è interprete principale del *Nuovo Pigmalione* di Salvatore Viganò alla Scala di Milano e, in seguito, riveste ruoli di primo piano anche a Firenze, Venezia e Torino. Dal 1817 la sua carriera prende una piena visibilità internazionale, come attestano i dettagliati diari in cui, proprio a partire da quell'anno, egli annota con asciutta precisione ingaggi, compensi, titoli interpretati o creati (diari che sono conservati a Parigi, alla Biblioteca dell'Opéra di Parigi, Fonds Taglioni, R85). Continua l'attività di ballerino in ruoli di primo piano, affiancandola a quella, sempre più intensa, di coreografo, a Monaco di Baviera, Amburgo, Stoccarda, Berlino, Stoccolma, Copenaghen e Napoli. A Vienna lavora tra il 1819 e il 1824, dapprima come danzatore e poi come *maître de ballet*, subentrando a Jean-Pierre Aumer; qui, nel 1822, debutta la figlia Maria. Nel 1827 i Taglioni si spostano a Parigi. Ingaggiato con la figlia nel massimo teatro francese, Filippo firma le creazioni che lo resero celebre: *Le Dieu et la Bayadère* (1830), il *Ballet des nonnes* nel *Robert le Diable* (1831), *La Sylphide* (1832), *La fille du Danube* (1836). La carriera internazionale di coreografo prosegue perlopiù in supporto di quella della figlia, sempre interprete principale delle sue creazioni. Al ritiro di Maria dalle scene, avvenuto nel 1847, il percorso professionale del coreografo settantenne prosegue comunque, tra Russia, Germania, Austria e Polonia. Trascorre la vecchiaia in Italia, sul lago di Como. Muore a Como, l'11 febbraio 1871.

Ella balla non solo durante le classi di danza, ma anche a casa, quando sua madre si mette a suonare l'arpa o per intrattenere le amiche che vanno a farle visita: esegue i passi imparati a scuola dal maestro e si fa guidare dalla musica, la sua principale fonte d'ispirazione, in modo libero e spontaneo, emozionando molto spesso il suo pubblico ristretto:

Souvent des amies venaient passer la soirée chez nous; on ne manquait jamais de me faire danser, ce qui me faisait grand plaisir; je m'habillais avec ma robe courte. Alors je composais une quantité de pas, assurant que mon professeur me les avait enseignés; tous étaient ravis, émerveillés, je ne sais vraiment pas ce que j'exécutais devant eux, mais souvent je les faisais pleurer. J'avais aussi l'habitude, lorsque ma mère jouait de la harpe de me mettre à danser et à mimer; mes inspirations venaient d'après le sentiment de la musique et ce sentiment m'est toujours resté, il m'a beaucoup aidée à varier ma danse⁶⁰.

È una bambina dalla corporatura sottile e minuta, con le spalle che cadono in avanti, e dalla postura ingobbita: nessuno avrebbe mai pensato potesse diventare la famosa ballerina che invece si rivelò. È sua madre l'artefice del suo destino: è proprio lei che molto probabilmente interpreta le attenzioni di Coulon come qualcosa di più di un semplice incoraggiamento che premia l'impegno dell'allieva, e sempre lei che, tessendo le lodi della figlia, spinge il marito a trovarle un ingaggio, nonostante Maria non fosse ancora pronta per sostenere il ruolo di *première danseuse*⁶¹.

⁶⁰ «Spesso delle amiche venivano a trascorrere la serata da noi; non si perdeva mai l'occasione di farmi danzare, cosa che mi faceva molto piacere; indossavo il mio vestito corto. Allora componevo una quantità di passi, assicurando che il mio maestro me li aveva insegnati; tutti erano entusiasti, incantati, io non so veramente che cosa eseguivo davanti a loro, ma spesso li facevo piangere dall'emozione. Avevo anche l'abitudine, quando mia mamma suonava l'arpa, di mettermi a danzare e mimare; l'ispirazione veniva in seguito alla sensazione che mi dava la musica, e questa sensazione m'è rimasta tuttora, mi ha aiutato molto a variare la mia danza». In Fonds Taglioni, «Souvenir de mon enfance», R19-R20, pp. 23-24.

⁶¹ *Ivi* pp. 29-30. «Chaque fois que ma mère écrivait à son mari, elle ne tarissait pas sur mon merveilleux talent; mon père ajoutait foi sans doute à son dire, car un beau jour il nous annonça qu'il venait de signer pour moi un engagement de première danseuse au Théâtre Impérial de Vienne. Ma mère à cette nouvelle fut aux anges, moi j'en fus consternée; je savais parfaitement que je n'étais pas en état de tenir la place de premier sujet». «Ogni volta che mia madre scriveva a suo marito, non si tratteneva dall'insistere sul mio

Il debutto viene fissato il 10 giugno 1822 al Teatro Imperiale di Vienna. Lo stesso Coulon rimane perplesso alla notizia dell'ingaggio ed esprime il suo disappunto: Maria ha sì notevoli capacità, ma non tali da poter sostenere un ruolo tanto impegnativo; ma ormai tutto è deciso e non si può più tornare indietro.

Non tutti, però, vedono il talento potenziale di Maria e i pareri sono assai contrastanti: Aumer, giunto a Parigi per reclutare giovani ballerini per il King's Theatre di Londra, le consiglia di andare a fare la sarta perché, secondo lui, non sarebbe mai diventata una brava ballerina. Di parere contrario è, invece, M^{me} Gardel: in un giorno in cui Coulon aveva fatto venire la commissione dell'Opéra ad esaminare alcuni allievi pronti per un eventuale debutto, Maria si trova a sostituire una compagna in un passo a tre e M^{me} Gardel la trova incantevole, piena di modestia e grazia, profetizzandole una carriera di successo.

Nel dicembre del 1821 lascia Parigi alla volta di Vienna. Giunta nella capitale austriaca, incontra il padre che si occupa personalmente del suo debutto sottoponendola ad un metodo di allenamento particolarmente severo. Le lezioni iniziano il 15 gennaio del 1822 in una sala preparata appositamente per lei⁶². Si allena sei ore al giorno: due alla mattina, due prima di cena e due alla sera. Nelle prime due ore si dedica ad una serie di esercizi per sciogliere i muscoli e allentare la rigidità, che la portano a conseguire quella straordinaria naturalezza, agilità e flessuosità tipica del suo modo di ballare; esercizi che continua a fare anche una volta raggiunto il successo⁶³. Nelle seconde due ore si concentra

meraviglioso talento; mio padre prestava fede con ogni probabilità alle sue parole, giacché un bel giorno ci annunciò che aveva appena firmato un ingaggio per me come prima ballerina al Teatro Imperiale di Vienna. Mia madre a questa notizia fu al settimo cielo, io ne fui costernata; sapevo perfettamente di non essere nella condizione di sostenere il ruolo di prima ballerina».

⁶² «Mon père donc me fit venir dans cette salle, pour me donner ma première leçon, j'étais très émue et tremblante, car je me savais loin des perfections dont ma bonne mère m'avait gratifiée». «Mio padre dunque mi fece venire in questa sala, per darmi la prima lezione, io ero molto emozionata e spaventata, perché sapevo di essere lontana dalla perfezione che mi aveva attribuito mia madre». In Fonds Taglioni, «Vienne 1822 à 1824», R21, p. 32.

⁶³ *Ivi*, p. 34. «Dans ces six heures, deux au moins étaient employées rien qu'à des exercices, dont des milliers pour chaque pied. C'était extrêmement pénible, aride et ennuyeux, et cependant c'est le seul moyen d'assouplir les nerfs, de les fortifier et arriver à une certaine perfection. Aussi à mon plus grand apogée, ne les ai-je jamais négligés. Ils m'ont donné une grande souplesse et rendu faciles toutes les difficultés». «In queste sei ore, due almeno erano impiegate per fare esercizi, migliaia per ciascun piede. Era estremamente

su esercizi di equilibrio, i cosiddetti adagio: sviluppa molto lentamente delle posizioni in *relevé* su un piede solo, e cerca di tenerle il più a lungo possibile contando fino a cento prima di lasciarle. In questi lunghi e difficili esercizi eccelle, tanto che con il tempo tenere queste pose non le richiede nessuna fatica, e anzi, quando è in scena, rappresentano dei momenti di riposo, con i quali riesce a prendere fiato⁶⁴. Nel diario, scritto intorno al 1876, non risparmia nessuna critica alla nuova moda e alle due sorelle che vengono considerate le iniziatrici del «mauvais goût»⁶⁵: Thérèse Elssler, la più vecchia, si traveste da uomo data la sua fisicità e fa volteggiare la sorella più giovane, creando sicuramente un effetto singolare, ma che «on ne pouvait pas appeler [...] de l'art»⁶⁶. In questo modo la ballerina esegue l'adagio con l'aiuto di un'altra persona, che le fa appunto da supporto, la sposta a destra e a sinistra, la fa girare come una trottola e la solleva con la forza delle braccia, ma ciò non rivela nessuna bravura, trattandosi solo di un *escamotage* spettacolare per aggirare la difficoltà tecnica del passo.

doloroso, ostico e noioso, ma era l'unico modo per sciogliere i nervi e per fortificarli e arrivare ad una certa perfezione. Anche quando fui al culmine della carriera, non li ho mai trascurati. Mi hanno fornito una grande scioltezza e hanno reso facili tutte le difficoltà».

⁶⁴ *Ibidem*. «Puis deux autres heures étaient employées à ce que j'appellerai des aplombs, ou adagio. Ainsi je prenais des poses me tenant sur un seul pied, qu'il fallait développer doucement. Lorsque la pose offrait de grandes difficultés, je tâchais de la garder et je comptais jusqu'à cent avant de la quitter, avec cette persévérance j'en devenais tout à fait maîtresse, ces poses doivent être faites en se tenant sur la demi-pointe d'un pied, c'est à dire relever le talon de façon à ce qu'il ne touche pas la terre, c'est une étude très difficile, et très intéressante; dans ces poses il faut faire pivoter le corps avec beaucoup de grâce, d'aplomb et d'assurance, j'étais parvenue à une très grande perfection dans ce genre c'est une étude d'après l'antique, cela m'a beaucoup servi et plaisait infiniment au public, je recourais à ces poses lorsque j'avais besoin de repos, tandis que pour les autres artistes, c'est généralement une fatigue». «Poi altre due ore venivano impiegate per ciò che chiamerò equilibri o adagio. Così prendevo delle pose tenendomi su un piede solo, che bisognava sviluppare lentamente. Quando la posa offriva grandi difficoltà, cercavo di tenerla e contavo fino a cento prima di lasciarla. Con questa perseveranza, ne diventavo di fatto maestra. Queste pose dovevano esser fatte sulla mezza punta del piede, cioè alzando il tallone in modo che non toccasse per terra. È uno studio molto difficile, e molto utile; in queste pose si fa girare il corpo con molta grazia, equilibrio e padronanza di sé. Io avevo raggiunto un elevato grado di perfezione in questo genere. È uno studio antico, che mi è servito molto e piaceva molto al pubblico, e a cui ricorrevo quando avevo bisogno di riposo, mentre per gli altri ballerini era generalmente una fatica».

⁶⁵ *Ivi*, p. 35. «Cattivo gusto».

⁶⁶ *Ibidem*. «Non si poteva chiamare [...] arte».

Le ultime due ore sono dedicate ai salti: «Que c'est difficile, dangereux et fatigant!»⁶⁷. In primo luogo, esegue una lunga serie di esercizi per fortificare i muscoli e ammorbidire i tendini: compie dei lenti e profondi *pliés*, fino a toccare per terra con le mani senza piegare la schiena, e da qui sempre lentamente si alza in *relevé* sulla punta del piede. Solo in seguito comincia a saltare. Lo slancio deve partire dai talloni, senza muovere il resto del corpo:

À force de sauter, on finit par trouver des élans de biche. Pour moi, je sais que je pouvais me lancer à travers la scène en un ou deux bonds, m'enlever en me tournant sur moi-même d'une façon qui surprenait beaucoup. Dans tous mes mouvements, j'étais droite, sans raideur, on ne m'entendait pas retomber, car c'était toujours la pointe de mon pied qui arrivait la première, et mon talon redescendait doucement à terre. J'adorais ces pas où j'avais des élans dans lesquels je ne sentais presque pas la terre. Réellement, je vibraais dans l'air⁶⁸.

Anche in questo caso sferra una forte critica al nuovo modo di saltare in voga: per dare l'impressione di elevarsi di più da terra, infatti, è diventata prassi piegare le ginocchia durante il salto, cosa da lei giudicata orribile.

Se da una parte è dotata di gambe lunghe e ben fatte, di piedi piccoli e graziosi, dall'altra è consapevole che la parte superiore del corpo lascia a desiderare: minuta senza essere magra, ha le spalle che cadono in avanti e suo padre spesso la rimprovera di non essere abbastanza dritta con il busto. Un giorno accusa un dolore al petto che la obbliga a tenere la schiena dritta, e suo padre, che non sa di queste fitte, rimane felicemente sorpreso dalla sua giusta postura. Nonostante Maria preghi Dio di lasciarle quel dolore come monito, guarisce, e impara a star dritta: «Je fus bien persuadée alors qu'il ne s'agissait que de vouloir»⁶⁹.

⁶⁷ *Ibidem*. «Come è difficile, pericoloso e faticoso!».

⁶⁸ *Ivi*, pp. 35-36. «A forza di saltare trovai lo slancio di una cerbiatta. Sapevo che mi potevo lanciare attraverso la scena con uno o due balzi, andarmene via girando su me stessa in modo molto sorprendente. In tutti i movimenti ero dritta e senza rigidità, non facevo rumore quando ricadevo dal salto, perché era sempre la punta del mio piede che arrivava per prima, e il mio tallone scendeva lentamente a terra. Adoravo i passi in cui avevo degli slanci nei quali non sentivo quasi la terra. Realmente, vibravo nell'aria».

⁶⁹ *Ivi*, p. 37. «Fui ben persuasa allora che si trattava solo di volontà».

Presta attenzione ad ogni dettaglio: non solo le braccia devono essere morbide ed eleganti - «jamais ils ne me servaient pour faire un effort»⁷⁰ - e le mani devono muoversi in modo armonioso, ma anche l'espressione del volto non deve essere finta e affettata, ma il più possibile naturale: «ma figure exprimait le bonheur; quand je dansais, je souriais, je ne riais pas, j'étais heureuse»⁷¹.

È ormai pronta per il debutto. Per l'occasione il padre ha composto un «petit ballet» intitolato *La réception d'une nymphe au temple de Tersichore*⁷². Basato su un'idea semplice ma geniale, è l'immagine allegorica della consacrazione della piccola Taglioni all'arte coreutica: una giovane ninfa si presenta a Tersicore accompagnata da Zefiro, il suo maestro, per diventare sua adepta; in qualità di neofita deve sostenere una specie di esame: deve eseguire dei passi di danza di diversi generi che le vengono mostrati dalle giovani ninfe devote alla Musa, e per ultimo un passo compiuto da Tersicore stessa.

Le prove si rivelano un disastro, tanto più che i compagni non mostrano nessun tipo di comprensione nei confronti dell'inesperta debuttante, ma anzi, mossi dall'invidia, la guardano con durezza e severità. La mattina del 10 giugno, il giorno fissato per il debutto, il primo ballerino Rozier le disse:

Votre père a bien tort de vous faire débiter sans vous avoir fait passer, au préalable, un examen devant nous tous. Car vraiment, vous n'êtes pas encore en état de être présentée au public⁷³.

Il giorno del debutto va a teatro accompagnata dalla madre, che si occupa personalmente del vestito: «j'étais très simplement mise, toute en blanc, sur la tête une couronne de roses roses»⁷⁴. Poi, arriva il padre che si occupa del trucco. Si legge nel suo diario:

⁷⁰ *Ivi*, p. 36. «Mai mi servivano per fare uno sforzo».

⁷¹ *Ibidem*. «Il mio volto esprimeva felicità; quando ballavo sorridevo, non ridevo, ero lieta».

⁷² La musica fu arrangiata da Rossini, grande amico di Filippo Taglioni.

⁷³ «Vostro padre ha sbagliato a farvi debuttare senza prima avervi fatto passare un esame davanti a tutti noi. Poiché veramente voi non siete ancora in grado di poter esser presentata al pubblico». In Fonds Taglioni, «Vienne 1822 à 1824», cit., p. 38.

⁷⁴ *Ivi*, p. 39. «Ero vestita in modo semplice, tutta di bianco, e sulla testa una coroncina di rose rosa».

je crois que l'inquiétude que je voyais à mes parents, me donna du courage, puis, je n'avais pas l'idée de ce qu'on pouvait éprouver à paraître sur la scène, aussi je puis dire que ce premier soir je n'eus pas peur⁷⁵.

Tutto è pronto, e poco prima dell'esordio, il padre le ricorda di fare tre inchini di riverenza nel momento in cui il pubblico, nel vederla entrare in scena, applaudisse come da consuetudine: l'orchestra si sarebbe fermata fino alla fine dell'applauso e poi avrebbe ricominciato dall'inizio in modo regolare. La realtà, però, si rileva assai diversa: Maria entra in scena di corsa, si ferma in mezzo al palcoscenico e guarda il pubblico, sente l'applauso e ringrazia per tre volte come le ha detto il padre. Ma il direttore d'orchestra non ferma la musica, forse corrotto dalla gelosia e dall'invidia che suscita la debuttante, la quale a questo punto si trova in difficoltà a ritrovare il ritmo giusto per la coreografia. Non si lascia prendere dal panico. Improvvisa, senza averne piena contezza. Il pubblico applaude. Balla, segue la musica. «Continue, c'est très bien»⁷⁶, la rassicura il padre da dietro le quinte. E Maria continua la sua improvvisazione fino all'entrata di Zefiro, interpretato non a caso da Filippo. Da qui con grande sollievo ritrova i passi e la coreografia. È un successo immenso, tanto da ottenere un ingaggio di due anni. «Tu aurais eu vingt ans de théâtre, que tu n'aurais pas pu avoir plus de présence d'esprit que tu n'en as montré ce soir»⁷⁷, le confessa il padre.

Il 12, il 14, il 20 e il 27 giugno il pubblico conferma il successo della giovane ballerina. Nei due anni in cui rimane a Vienna prende parte a diversi balletti, danzando anche passi che poco si adattano alle sue doti, come ne *La belle Arsène*, dove danza con Rozier un passo composto da lui stesso. Nel diario racconta che, data la scarsa simpatia tra i due, Rozier la obbliga a fare, per dispetto, tutte cose che sa bene non rientrare nel suo genere e quindi non piacerle.

Il 31 dicembre 1823 Maria Taglioni assiste alla prima rappresentazione del balletto *La Fée et le Chevalier*, composto da Armand Vestris, per il debutto di Amalia Brugnoli:

⁷⁵ Ivi, p. 40. «Credo che l'inquietudine che vedevo nei miei genitori, mi abbia dato coraggio, poi non avevo idea di cosa si potesse provare ad apparire sul palcoscenico, sicché posso dire che quella prima sera non ebbi paura».

⁷⁶ Ivi, p. 41. «Papà non so più cosa fare». «Continua, va molto bene».

⁷⁷ Ivi, pp. 41-42. «Avresti potuto avere venti anni in più di teatro alle spalle, ma non avresti potuto avere più presenza di spirito di quella che hai dimostrato stasera».

M^{lle} Brugnoli était une danseuse qui apportait un genre nouveau; elle faisait des choses très extraordinaires sur la pointe du pied, qu'elle avait mince et long, très avantageux pour ce genre de danse. Elle était maigre, assez petite, pas très jolie, mais agréable, je ne la trouvais pas gracieuse, parce que, pour se relever sur les pointes, elle était obligée de faire de grands efforts avec ses bras; cependant, c'était une artiste de beaucoup de talent⁷⁸.

È la scoperta della danza sulle punte, che implica un'arte tutta nuova di cui Maria Taglioni sarà maestra.

2. All'Opéra: il grande debutto

Dopo un breve soggiorno a Monaco, nel 1824 la famiglia Taglioni si trasferisce a Stoccarda, dove Maria raccoglie molti consensi. Provvidenziale è l'arrivo in città nel 1826 del barone Laflèche, vecchio amico parigino, che dopo averla vista danzare, rimane impressionato dalla sua eleganza e modestia, tanto che si offre di intercedere presso il nuovo direttore dell'Opéra affinché la giovane ballerina possa calcare il palcoscenico più rinomato d'Europa. Padre e figlia hanno già tentato la sorte due anni prima, ma senza successo: se ne erano andati indignati dall'insolenza del direttore di allora; e di Parigi non se ne era più parlato fino al gennaio del 1827, quando Maria riceve la notizia dell'ingaggio per sei debutti⁷⁹, alle esatte condizioni stabilite dal padre, e cioè senza dover fare l'esame

⁷⁸ *Ivi*, p. 44. «M^{lle} Brugnoli era una ballerina che portava un genere nuovo; faceva cose straordinarie sulla punta del piede, che aveva magro e lungo, cosa molto vantaggiosa per questo genere di danza. Era magra, abbastanza piccola, non molto bella, ma piacevole, io non la trovavo graziosa perché per alzarsi sulle punte, era obbligata a fare degli sforzi molto vistosi con le braccia; tuttavia, era un'artista di grande talento».

⁷⁹ Dall'agenda di Filippo Taglioni: «Le 23 juillet. - La I représentation dans *Le Sicilien* par un pas de deux solo de violon, le début s'est fait sans examen et par le pas de ma composition. Réussite complète. Le 27, la II représentation dans *Cedrillon*, le même pas. Le 3 août 1827. - La III représentation dans l'opéra *La Vestale*, par le pas de deux de l'opéra avec M. Pillain après dans le ballet de *Mars et Vénus*. Un nouveau pas avec Paul. Le 6. - La IV représentation dans l'opéra de *Fernand Cortez*, avec le premier pas de deux du solo de violon. Le 8. - La V représentation dans l'opéra des *Bayadères*, avec le pas du shal. Réussite

di ammissione ed eseguendo passi coreografati solo da lui. A giugno, si trasferiscono a Parigi. Iniziano subito le prove per il debutto: ogni mattina Maria e il fratello Paul frequentano la classe del loro vecchio maestro, tra la curiosità di tutti gli allievi che vogliono vedere quale talento abbia acquisito la giovane promessa dopo la partenza da Parigi: in Germania ha sì ottenuto un grande consenso, ma quello non è ritenuto il pubblico competente per poter dare giudizi equi, e, inoltre, si vocifera che il suo successo sia frutto di grandi protezioni e non dovuto ad effettiva bravura.

Un giorno Coulon, dopo aver visto il passo di danza con il quale Maria avrebbe debuttato, le consiglia di non farlo vedere a nessuno, di indicare semplicemente il tempo durante le prove con l'orchestra, e di fare un'unica prova generale assistita solo dal direttore dell'orchestra, che è una persona molto discreta e intelligente. Altrimenti non avrebbe avuto luogo nessun debutto: avrebbero fatto di tutto per impedirglielo.

Giunse il 23 luglio: Maria va in scena assieme al fratello Paul su un assolo di violino composto da Mayseder, che viene inserito in un balletto «assez mauvais»⁸⁰: *Le Sicilien, ou L'Amour peintre*. Come entrano in scena, si alza un mormorio di incanto e interesse: sorpresero la nobiltà del portamento, l'eleganza e la modestia dei modi, il fascino della persona e dei grandi occhi⁸¹:

plus que complète. Le 10. – La VI représentation dans *Le Carneval de Venise*, avec le pas de deux de *Mars et Vénus*, dernière représentation. On a jeté une couronne à Marie après son pas». «Il 23 luglio. – La prima rappresentazione in *Le Sicilien* con un passo a due su un assolo di violino, il debutto si fa senza esame e con passi coreografati da me. Un successo completo. Il 27, la II rappresentazione in *Cedrillon*, lo stesso passo. Il 3 agosto 1827. – La III rappresentazione nell'opera *La Vestale*, con il passo a due dell'opera con Pillain poi nel balletto di *Mars et Vénus*. Un nuovo passo con Paul. Il 6. – la IV rappresentazione nell'opera *Fernand Cortez*, con il primo passo a due dell'assolo di violino. L'8. – La V rappresentazione nell'opera di *Bayadères*, con il pas du shal. Un successo più che completo. Il 10. – La VI rappresentazione in *Le Carneval de Venise*, con il passo a due di *Mars et Vénus*, ultima rappresentazione. Venne gettata una corona a Maria dopo il suo passo». LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni [...]*, cit., p. 126.

⁸⁰ «Abbastanza brutto». In Fonds Taglioni, «Paris 1827», R22, p. 81.

⁸¹ «Le visage de M^{lle} Taglioni, d'un caractère de beauté qui n'a rien de français; ses grands yeux largement ouverts et un peu fixes, tenaient les spectateurs sous le charme et comme en arrêt». «Il viso di M^{lle} Taglioni era di una bellezza che non aveva nulla di francese; i grandi occhi largamente aperti e un po' fissi, affascinavano il pubblico che era come ipnotizzato». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Constitutionnel», 28 juillet 1827.

Les formes de la demoiselle présentent un heureux assemblage de plusieurs dons naturels, de beaux yeux, l'air noble et touchant, et beaucoup de charme dans ce gracieux ensemble. [...] La danse de M^{lle} Taglioni est un composé ravissant de tout ce que ce genre de mérite peut réunir de séduisant et d'extraordinaire. Son inconcevable facilité donne à se bras une aisance et à toute sa personne un attrait enchanteurs. Elle exécute des choses neuves et difficiles avec une sûreté, un aplomb dont on ne peut se faire une idée qu'en la voyant⁸².

È un successo immenso. La stampa sottolinea la novità e l'originalità del suo modo di danzare, completamente diverso da quello in voga allora:

Ces deux jeunes danseurs ont obtenu un brillant succès, et ils le doivent surtout à l'espèce de variété que leur manière a fait remarquer. Il y quelque chose de nouveau dans leur talent; leur école est sans doute au dessous de la nôtre, mais ce n'est pas la même; il y a diversité dans leur pose et dans l'enchaînement de leurs pas⁸³.

È una rivoluzione nell'arte coreutica: «C'est le romantique appliqué à la danse»⁸⁴ scrive «Le Figaro». «M^{lle} Taglioni a un talent d'un caractère particulier, qu'elle ne danse point comme telle ou telle autre, mais comme l'art et surtout la nature ont voulu qu'elle dansât», si legge in «Le Moniteur»⁸⁵: è una danza costruita su di lei, sulle sue caratteristiche fisiche e le attitudini naturali, fatta di una grazia inesprimibile, di un'armonia e di un'eleganza

⁸² «Le forme della signorina sono un felice insieme di più doni naturali, gli occhi belli, l'aria nobile e commovente, e molto fascino nell'insieme grazioso. [...] La danza di M^{lle} Taglioni è un insieme incantevole di tutto quello che questo genere può riunire di affascinante e straordinario. La sua inconcepibile facilità dona alle braccia una tale fluidità e a tutta la persona un fascino incantevole. Esegue delle cose nuove e difficili con una sicurezza, un equilibrio tale che non si può immaginare». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courier des théâtres», 24 juillet 1827.

⁸³ «Questi due giovani ballerini hanno ottenuto un brillante successo, e lo devono soprattutto a una specie di varietà che ha messo in evidenza il loro modo. C'è qualcosa di nuovo nel loro talento; la loro scuola è senza dubbio al di sotto della nostra, ma non è la stessa; c'è della diversità nelle loro pose e nella concatenazione dei loro passi». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Pandore», 25 juillet 1827.

⁸⁴ «Era il romantico applicato alla danza». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Figaro», 13 août 1827.

⁸⁵ «M^{lle} Taglioni ha un talento tutto particolare, infatti non balla come quella o quell'altra, ma come l'arte e soprattutto la natura hanno voluto che ballasse». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Moniteur», 13 août 1827.

senza pari, non si vede fatica e sforzo, ma tutto risulta semplice e privo d'artificio, i movimenti sono estremamente fluidi e morbidi, ed esprimono un certo pudore e decoro anche nelle pose più voluttuose: «Ce qui distingue le talent de cette charmant danseuse, c'est un caractère particulier de grâce, une sorte de pudeur dans l'abandon, qu'on recontre rarement à l'Opéra»⁸⁶.

In «La Réunion» del 26 luglio si legge che «Le principal mérite de M^{lle} Taglioni [...] est de se tenir sur la pointe des pieds»⁸⁷: è dai tempi di M^{lle} Gosselin che non si vede una ballerina restare in equilibrio sulla punta dei piedi così a lungo⁸⁸, cosa che tuttavia non è la sua specialità, ma diviene un tratto peculiare del suo stile aereo e spirituale. Immediato è, quindi, il paragone con la grande ballerina della generazione precedente, Geneviève Gosselin, come scrive anche il «Journal des Débats»:

On se rappelle M^{lle} Gosselin l'aînée, l'étonnante flexibilité de ses membres, sa puissance musculaire, qui lui permettoit de rester suspendue pendant une minute ou deux sur l'extrémité des ses pieds, la légèreté de ses évolutions chorégraphiques, l'élégance de sa taille, et enfin cette facilité prodigieuse à faire choses difficiles avec cet air d'abandon, de naturel et de mollesse qui étoit le triomphe de l'art, et sous lequel l'art disparoissoit entièrement. M^{lle} Gosselin n'est plus [...]. M^{lle} Taglioni paroît plus spécialement destinée à réparer la perte de l'excellente danseuse qui fut depuis M^{me} Martin. Le caractère de sa danse a beaucoup d'analogie avec celle de sa devancière. C'est à peu près la même élévation dans la taille, la même hardiesse dans les poses, la même souplesse dans les mouvements⁸⁹.

⁸⁶ «Ciò che distingue il talento di questa incantevole ballerina, è un tipo particolare di grazia, una sorta di pudore nell'abbandono, che si trova raramente all'Opéra». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Réunion», 3 août 1827.

⁸⁷ «Il merito principale di M^{lle} Taglioni [...] è di tenersi sulla punta dei piedi». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Réunion», 26 juillet 1827.

⁸⁸ «Se tient sur la pointe des pieds avec un aplomb vraiment extraordinaire. Depuis Mlle Gosselin aucune nymphe de Tersichore n'a su conserver aussi long-temps une semblable attitude». «Si tiene sulla punta dei piedi con un equilibrio veramente straordinario. Dal tempo di M^{lle} Gosselin nessuna ballerina ha saputo tenere così a lungo tale posizione». [Autore ignoto], [Titolo ignoto], in «La Réunion», 30 juillet 1827.

⁸⁹ «Tutti si ricordano di M^{lle} Gosselin, la maggiore delle due sorelle, la sorprendente flessibilità delle sue membra, la sua potenza muscolare, che le permetteva di restare sospesa per un minuto o due sull'estremità dei piedi, la leggerezza delle sue evoluzioni coreografiche, l'eleganza della sua statura, e infine quella facilità prodigiosa a fare cose difficili con una certa aria di abbandono, di naturalezza e di vaghezza che era

Tutto questo successo provoca, d'altra parte, anche forti critiche: fino ad ora la giovane debuttante si è cimentata sempre in passi creati appositamente per lei e che pertanto ne mettono in luce le doti. Sarebbe stata in grado di sostenere un pezzo di repertorio? Lubbert, il direttore dell'Opéra, manda a chiamare Filippo e gli comunica che, per mettere a tacere le malelingue che dubitano della competenza tecnica della figlia, si deve esibire in una coreografia più convenzionale; Filippo accetta alla condizione che la stessa sera ella possa anche ballare un passo coreografato da lui. Il primo agosto⁹⁰, in una calda serata d'estate, l'Opéra dichiara il tutto esaurito; Maria balla il passo conosciuto come *Le Prix de la Danse* dell'opera *La Vestale* e supera in modo eccellente il nuovo esame, nonostante ci sia chi complotta contro di lei: alla fine dello spettacolo, infatti, un *habitué*, seduto vicino al palcoscenico, le rivela che c'era del sapone sul palcoscenico, e che alcune ballerine del corpo di ballo sono scivolose prima della sua entrata. Seguono altri tre debutti che sono la conferma del suo trionfo⁹¹ e che segnano definitivamente la storia del balletto: la sua forza non sta tanto nella difficoltà tecnica dei passi, quanto nella novità, nella diversità del suo modo di danzare⁹²: diviene il nuovo modello da imitare, a cui tutte le ballerine si ispirano e viene addirittura coniato il termine *taglioniser* per indicarne lo stile.

il trionfo dell'arte, e sotto la quale l'arte spariva interamente. M^{lle} Gosselin non c'è più [...]. M^{lle} Taglioni sembra destinata a prendere il posto della più grande ballerina che esistente da M^{me} Martin. Il carattere della sua danza è molto simile a quello di colei che la precedette. Ha quasi la stessa altezza, la stessa audacia nelle pose, la stessa morbidezza nei movimenti». C., *La Vestale - M^{lle} Taglioni - Les Filets de Vulcain*, In «Journal des Débats», 3 août 1827, p. 1.

⁹⁰ Segnalo la non corrispondenza della data del terzo debutto, che Filippo Taglioni fissa al 3 agosto, mentre la stampa al primo agosto 1827.

⁹¹ Henri Duponchel, futuro direttore dell'Opéra, alla fine dell'ultimo debutto, lancia una corona di rose bianche in omaggio alla giovane debuttante. Cosa mai successa prima e che pertanto fece notizia in tutti i giornali.

⁹² «Car il n'est plus question ici de vigueur, d'élan, de légèreté, d'ascension et d'essoufflement; l'imitation exacte des pas et des poses de M^{lle} Taglioni, est sans doute chose très-facile, pour les pieds accoutumés à faire des pirouettes, des triples volte-face, des crochets et des entrechats; eh bien, vous verrez qu'il fallait outre ces pieds légers, une certaine taille, une certaine souplesse, un genre d'expression, un genre de mouvemens, un genre de sourire, un genre de gestes que pouvait seule réunir la jeune et jolie danseuse, cause innocente de tout ce beau tumulte». «Poiché qui non è più questione di vigore, di slancio, di leggerezza, d'ascensione e d'affanno; l'imitazione esatta dei passi e delle pose di M^{lle} Taglioni, è senza dubbio cosa molto facile, per piedi abituati a fare pirouettes, triple voltefaccia, crochets e entrechat; bene,

Il 17 agosto, il giorno dopo la sua partenza da Parigi, «Le Courier des Théâtres» spiega così l'immenso successo ottenuto dalla giovane debuttante:

Le talent de cette virtuose diffère de celui qui est mécaniquement consacré sur notre scène, en ce qu'il offre le charmant assemblage des grâces d'habitude au théâtre, et de celles qui sont obligées dans le monde. Sa danse est tout ensemble celle de l'Opéra et la danse des salons de la meilleure compagnie. [...] En un mot, rien qui sente le travail d'une profession, les artifices d'un métier, ou les choses caractéristiques d'une école. Douée d'un extérieur parfait, en ce qu'il est juste ce qu'il faut qu'il soit, et que ses proportions sont pleines d'harmonie, M^{lle} Taglioni dessine, dans son ensemble, des contours délicieusement arrondis, ou des lignes d'une pureté admirable. C'est une jeune personne bien élevée, modeste, décente et gracieuse sans affectation, qui danse sur un théâtre comme elle danserait au bal, chez sa mère, et qui en sait plus qu'une autre pour laquelle cet exercice aurait toutes les nécessités d'un état. Voilà, ce nous semble, le mystère de ce grand succès expliqué⁹³.

Il 6 settembre 1827 Maria firma il suo primo contratto triennale con l'Opéra: una volta finita la stagione a Stoccarda, nell'aprile del 1828 intraprende la carriera parigina dapprima come *remplaçant*, poi come *premier sujet* e contemporaneamente inizia anche

vedrete che oltre a questi piedi leggeri c'è bisogno di una certa figura, di una certa flessuosità, di un tipo d'espressione, di un tipo di movimenti, di un modo di sorridere, di un genere di gestualità, che può riunire solo la giovane e bella ballerina, causa innocente di tutto questo bel tumulto». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Corsaire», 12 août 1827.

⁹³ «Il talento di questa virtuosa è diverso da quello che è meccanicamente consacrato sulla nostra scena, in quanto offre un affascinante insieme della grazia di tradizione a teatro, e di quella che è d'obbligo nella vita quotidiana. La sua danza riunisce sia quella dell'Opéra sia quella dei salotti della migliore compagnia. [...] In una parola, niente che faccia vedere la fatica della professione, l'artificio del mestiere, o le cose caratteristiche di una scuola. Dotata di un aspetto perfetto, relativamente a quanto serve e di proporzioni piene di armonia, M^{lle} Taglioni disegna, nel suo insieme, contorni deliziosamente arrotondati, o linee di una purezza ammirabile. È una giovane fanciulla ben educata, modesta, decorosa e graziosa, senza affettazione, che balla su un teatro come ballava alle feste, da sua madre, e che ne sa più di un'altra per la quale questo esercizio avrebbe l'obbligatorietà di un mestiere. Ecco, secondo noi, spiegato il mistero di questo grande successo». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courier des théâtre», 17 août 1827.

la carriera internazionale nei più famosi teatri europei diventando una *étoile* di prima grandezza⁹⁴.

⁹⁴ Nel 1830 Maria Taglioni debutta al Her Majesty's Theatre di Londra. L'anno seguente il nuovo direttore dell'Opéra, Louis Véron, le propone un contratto eccezionale di sei anni. Dal 1837 al 1842 viene regolarmente ingaggiata per la stagione invernale a S. Pietroburgo. Nei suoi frequenti spostamenti tocca Vienna (1839-40), Varsavia (1840), Stoccolma (1841), Londra (1839-45). Tra il 1841 e il 1846 giunge in Italia: danza tra Milano, Trieste, Vicenza, Bologna e Roma. L'ultima esibizione pubblica avviene il 21 agosto 1847, a Londra, con *Le jugement de Pâris*, coreografia di Jules Perrot. Trascorsi alcuni anni lontano dalle scene, a Blevio sul lago di Como, tra il 1858 e il 1870 rientra a Parigi, dove ottiene l'incarico di *inspectrice des classes et du service de la danse* nella scuola dell'Opéra; per il medesimo teatro coreografa *Le papillon* (1860), interpretato da Emma Livry, scomparsa tragicamente. In seguito, si trasferisce a Londra, dove tra il 1871 e il 1880 si dedica all'insegnamento della danza presso famiglie della buona società. Muore il 22 aprile del 1884 a Marsiglia.

Robert le Diable

1. Una collaborazione d'eccezione

Robert le Diable, l'opera in musica in cinque atti di Giacomo Meyerbeer, messa in scena per la prima volta sul palcoscenico parigino più prestigioso d'Europa il 21 novembre del 1831, si rivela non solo un momento fondamentale della rivoluzione romantica, ma anche uno dei maggiori successi nella storia dell'Opéra del XIX secolo: nel giro di un anno dalla prima rappresentazione viene messo in scena a Londra, Liegi, Berlino, Strasburgo, e Dublino, nel 1833 ad Anversa, Vienna, Bruxelles, e Copenaghen, nel 1834 sbarca a New York, e poi a Budapest, a S. Pietroburgo, a L'Aia e ad Amsterdam. Nel 1841 conta già duecentotrenta rappresentazioni solo a Parigi. Nel 1872, quarant'anni dopo la prima, Edgar Degas gli dedica una tela, ora conservata a Londra presso il Victoria and Albert Museum, che raffigura il balletto delle monache, contenuto nell'opera. Nel 1893 l'opera in musica viene definitivamente sospesa, ma solo dopo esser stata messa in scena più di settecentocinquanta volte sul palcoscenico dell'Opéra e dopo aver conosciuto un'enorme fama a livello internazionale.

Tale successo è il risultato di una collaborazione d'eccezione: Meyerbeer compone la musica, Eugène Scribe e Germain Delavigne firmano il libretto, Henri Duponchel e Pierre-Luc-Charles Ciceri si occupano delle scenografie, Filippo Taglioni crea le coreografie, tra le quali il celebre *divertissement* del terzo atto, il *Ballet des Nonnes*, che ha come interprete principale la figlia Maria, e che segna un momento cruciale nella storia della danza⁹⁵: rappresenta infatti il prototipo di quel *ballet blanc* etereo e ultraterreno che diventa una costante del balletto ottocentesco.

⁹⁵ Secondo Levinson la coreografia della scena d'apertura del *Ballet des Nonnes* viene messa a punto da Jean Coralli. Sebbene non sia stata ancora trovata alcuna conferma, questa affermazione potrebbe indicare

Un trionfo, quindi, a dispetto delle tensioni e delle preoccupazioni che riempiono gli animi degli autori e degli organizzatori dello spettacolo nel giorno della prima, e soprattutto a dispetto delle perplessità di Véron, eletto direttore dell'Opéra proprio qualche mese prima. Non si può infatti prestare fede a ciò che scrive nei suoi *Mémoires* venticinque anni dopo il trionfo di *Robert*: «Je fus frappé de la grandeur et de l'originalité du sujet; tous les rôles me parurent intéressants, ce qui est toujours d'un bon présage pour le succès d'une œuvre dramatique»⁹⁶. Non solo si dichiara felice di aver messo in scena un tale capolavoro, ma dice anche di aver contribuito al successo dell'opera, consigliando tra le altre cose agli autori del libretto e a Meyerbeer stesso la sostituzione di Dabadie con Levasseur per il personaggio di Bertram⁹⁷. «*Doctus post eventum*, cher docteur!»⁹⁸. Secondo le testimonianze di alcuni suoi contemporanei, infatti, Véron non crede affatto al successo di quest'opera, la cui musica, tra l'altro, trova «détestable»⁹⁹, e accetta contro voglia di metterla in scena, «comme un locataire subit une servitude qui lui est imposée par son bail»¹⁰⁰. La programmazione dell'Opéra, quella fissata dalla precedente amministrazione di Lubbert, prevedeva infatti la messinscena di *Robert le Diable*; e, come prova una lettera conservata presso gli Archives Nationales¹⁰¹, il nuovo direttore, che si vede costretto ad acconsentire - molto probabilmente perché, in caso contrario, il governo avrebbe dovuto risarcire Meyerbeer con una cospicua somma di denaro¹⁰² - chiede e

che Coralli compose il passo chiamato *Procession des Nonnes* che anticipa il balletto vero e proprio. Cfr. ANDRÉ LEVINSON, *Marie Taglioni*, cit., p. 40. Inoltre nel «Journal des Débats» del 23 novembre 1831, viene citato lo stesso Coralli per i balletti, mentre Filippo Taglioni non viene neppure nominato. Cfr. X.X.X, *Robert le Diable*, in «Journal des Débats», 23 novembre 1831, pp. 1-3.

⁹⁶ «Fui colpito dalla grandezza e dall'originalità del soggetto; tutti i personaggi mi sembrarono interessanti, che è sempre di buon presagio per il successo di un'opera drammatica». LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., p. 150.

⁹⁷ *Ivi*, p. 151.

⁹⁸ «*Doctus post eventum*, caro dottore!». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit., p. 11.

⁹⁹ «Detestabile». CATHERINE JOIN-DIÉTERLE, *Robert le Diable: le premier opéra romantique*, in «Romantisme: revue de la société des Études Romantique», n. 28/29, 1980, pp. 147-166. Citazione alle pp. 148-149.

¹⁰⁰ «Come un locatario subisce un vincolo che gli viene imposto dal contratto di affitto». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit., p. 11.

¹⁰¹ Cfr. *Archives nationales* di Parigi, AJ 13 201, *Robert le Diable*.

¹⁰² Cfr. CATHERINE JOIN-DIÉTERLE, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 148.

ottiene dal ministro del Commercio e delle Belle-Arti, il conte d'Agout, un'indennità supplementare di centomila franchi: è evidente che non ha nessun interesse ad investire del denaro in un'opera in cui non crede e in questo modo si tutela da un eventuale fallimento¹⁰³.

È sulla scenografia che l'amministrazione decide di confidare come punto di forza. Véron, astutamente, diffonde la voce che il *budget* calcolato per l'allestimento scenico dell'opera ammonta a cinquantamila franchi: una somma enorme, al limite dello scandalo, soprattutto se la si confronta con le spese sostenute nel 1826 per *Siège de Corinthe*, ventisettemilaquattrocentosedici franchi, o nel 1829 per *Guillaume Tell*, trentamila franchi. Solo nel 1835 *La Juive*, con più di quarantacinquemila franchi, e nel 1836 gli *Huguenots*, con quarantaduemilanovecentouno franchi, presentano cifre paragonabili¹⁰⁴. E ciò è motivo di gran chiasso e molta curiosità, ma non rispecchia la realtà dei fatti. Analizzando i tre preventivi conservati presso gli Archives Nationales e il *Mémoire des peintures*, è possibile infatti ripercorrere l'evoluzione della messinscena. Prima del mese di febbraio 1831, la direzione chiede a Gromaire, capo macchinista, una stima delle spese per il materiale scenico necessario, e lui presenta due soluzioni: o ricorrere a scenografie già fatte, riadattandole all'opera in questione, spendendo novemilaquattrocentonovanta franchi, o crearne di nuove e originali, e quindi spendere diciannovemilacinquanta franchi¹⁰⁵. Successivamente Lubbert, chiede a Ciceri due preventivi: uno, del quale non si conosce la data, ammonta a cinquantamiladuecento franchi, è molto dettagliato e puntualizza che tre scenografie, tra le quali quella del chiostro, devono essere particolarmente belle e curate; l'altro, fissato nel febbraio del 1831, è leggermente inferiore con quarantacinquemilatrecentonovantacinque franchi. Attraverso questi due documenti si può giungere alla conclusione che è Lubbert, e non Véron, a voler privilegiare l'aspetto scenografico: Lubbert prende in considerazione l'idea di fare dei *décors* completamente nuovi e, contrariamente alla prassi abituale,

¹⁰³ Nel 1830, in seguito alla Rivoluzione di luglio, la situazione giuridica dell'Opéra subisce un radicale cambiamento: passa da organo interamente statale a impresa privata con sovvenzioni statali. Ed è proprio in questo momento storico che si inserisce la direzione di Véron, il quale risolve le sorti, e soprattutto le finanze, del teatro parigino per eccellenza.

¹⁰⁴ Cfr. CATHERINE JOIN-DIÉTERLE, *Robert le Diable* [...], cit., pp. 160-161.

¹⁰⁵ Archives Nationales di Parigi, AJ 13 289, *Robert le Diable*, Paiement aux décorateurs.

sempre lui accorda maggior importanza alle tele dipinte piuttosto che ai costumi¹⁰⁶. In realtà, però, nel bilancio finale, il costo dei *décors* ammonta a trentasettemilaquattrocentosettantaquattro franchi e cinquanta centesimi¹⁰⁷: una cifra comunque importante, ma ben lontana dai cinquantamila franchi chiacchierati inizialmente. «Mais il fallait bien que reste justifiée la demande de subvention auprès du gouvernement»¹⁰⁸.

Anche Meyerbeer, pur essendo un artista di grande talento, teme la reazione del pubblico francese: *Robert le Diable* è il suo debutto, la prima opera che compone per l'Opéra, e lo spaventa terribilmente un eventuale fiasco dinanzi a quella Parigi tanto amata:

Jamais, non, jamais on ne saura ce que les répétitions de *Robert le Diable* ont coûté d'insomnies, de terreurs, de défiances, de travail, de désespoir même à Meyerbeer. Qu'il ne soit pas mort à la peine, voilà ce qui m'étonne. Il avait l'œil à tout, il pensait à tout, il surveillait tout: poème, musique, mise en scène, décorations, costumes, *chant* et *danse*¹⁰⁹.

Esageratamente modesto e poco sicuro di sé, il compositore tedesco ha bisogno di tenere tutto sotto controllo ed eloquente è la sua perplessità quando, durante le prove generali, esamina l'intera messinscena: alla fine del terzo atto, dopo aver visto le monache che escono dalle tombe nel chiostro di S. Rosalia e «le prodigieux effet produit par cette scène magique»¹¹⁰ ideata da Duponchel, tradisce una certa gelosia e dice allo scaltro direttore:

¹⁰⁶ Sotto l'Impero e sotto la Restaurazione le stesse scenografie vengono tendenzialmente usate in spettacoli diversi. Progressivamente sotto la Monarchia di luglio prende piede l'uso di costruire scenografie nuove, originali, create appositamente per gli spettacoli in programmazione.

¹⁰⁷ *Archives Nationales* di Parigi, AJ 13 201, *Robert le Diable*, Mémoire de peinture.

¹⁰⁸ «Ma bisognava pure che fosse giustificata la richiesta di sovvenzioni fatta al governo» da parte di Véron. CATHERINE JOIN-DIÉTERLE, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 161.

¹⁰⁹ «Mai si saprà quello che le prove di *Robert le Diable* sono costate d'insonnia, di terrore, di sospetti, di lavoro, di disperazione a Meyerbeer. Che non sia morto dalla fatica, ecco cosa mi stupisce. Non si lasciava sfuggire nulla, pensava a tutto, faceva attenzione a tutto: il poema, la musica, la messa in scena, le decorazioni, i costumi, il *canto* e la *danza*». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit., p. 12.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 13. «Il prodigioso effetto creato da questa scena magica».

«Tout cela est très beau; mais vous ne croyez pas au succès de ma musique; vous cherchez un succès de décorations»¹¹¹.

D'altra parte, il rischio corso dall'Académie Royale de Musique nella scelta di Meyerbeer è largamente compensato da quella dei librettisti e del *peintre en chef*. Nel novembre del 1831 infatti Scribe è un autore ormai affermato, una garanzia di successo: tutti i teatri parigini, dal Théâtre Français, all'Opéra Comique, a quelli dei Boulevards, mettono in scena le sue *pièces* teatrali, scritte molto spesso in collaborazione, soprattutto con il suo amico Germain Delavigne e dal 1827 si distingue anche all'Opéra prima con *La Somnambule*, poi con *La Muette de Portici*.

Grande è ormai anche la fama di Ciceri, che da pittore esterno all'*atelier* di pittura dell'Opéra nel 1804, a pittore di paesaggio nel 1805, viene nominato *peintre en chef* nel 1816 e, nel 1831, oltre ad essere l'autore della maggior parte dei *décors* dell'Opéra, realizzati talvolta anche in collaborazione, soprattutto con Daguerre, è a capo dell'*atelier* più conosciuto e rinomato di Parigi, composto da un eccellente gruppo di giovani pittori. Realizza il suo capolavoro all'età di quarantanove anni con *Robert le Diable*, che è pure l'ultima opera creata insieme alla sua *équipe* abituale.

C'est de Ciceri que date la rénovation romantique du décor en 1830 [...]. C'est vraiment Ciceri qui, le premier, sut comprendre que le temps des vieux décors antiques et classiques était passé et qui, en même temps, posa en principe que, dans une décoration, les détails spirituels et soigneusement exécutés devaient être sacrifiés à la masse et à l'effet¹¹².

Ciceri rinnova profondamente la scenografia dell'Opéra: con lui progressivamente si affermano nuovi canoni estetici, si inizia a semplificare, a guardare più all'effetto d'insieme che ai dettagli, e si impone l'esigenza di ideare dei *décors* nuovi, originali, appositamente creati per l'opera che deve essere messa in scena. Prima di Ciceri la

¹¹¹ «Tutto questo è molto bello; ma voi non credete al successo della mia musica; cercate un successo dato dall'elemento decorativo». BADIN ADOLPHE (recueillis par), *Charles Séchan: Souvenirs [...]*, cit., p. 9.

¹¹² *Ivi*, pp. 7-8. «Risale a Ciceri la rivoluzione romantica della scenografia nel 1830 [...]. Ciceri fu veramente il primo che seppe comprendere che i tempi dei vecchi decori antichi e classici erano ormai passati e che, allo stesso tempo, stabili che in un allestimento scenico particolari spiritosi e accuratamente eseguiti dovevano essere sacrificati alla massa e all'effetto».

funzione del *peintre en chef* era innanzitutto di saper adattare e riusare i *décors* vecchi in opere nuove, di riuscire a riciclarli, limitando così le spese di produzione. Le scenografie erano un semplice supporto all'immaginazione; ora non sono più fondali convenzionali e piuttosto banali, ma diventano parte integrante dello spettacolo.

Habeneck è il direttore d'orchestra, Madame Damoreau interpreta il personaggio della principessa Isabelle, Mademoiselle Dorus-Gras quello di Alice. Adolphe Nourrit incarna Robert e Levasseur, Bertram. Tra le ballerine principali ricordiamo le sorelle Noblet, la Montessu e soprattutto Maria Taglioni nel personaggio di Hélène, la badessa.

Il pubblico è impaziente di vedere questa nuova opera, che tanto è stata sapientemente pubblicizzata dallo scaltro direttore. «L'affluence était considérable, mais il y avait peu de jolies femmes, peu de grandes toilettes, c'était une désespérante bourgeoisie, du reste assemblée très attentive et très émue»¹¹³. È una serata di grandi applausi, nonostante le tre famose cadute: nel secondo atto cade un portante dove sono appese delle luci e manca per miracolo M^{lle} Dorus; nel terzo atto si rompono i sostegni di un telo molto pesante, che cade dall'alto proprio nel momento in cui si apre la scena del balletto delle monache, e Maria, che si trova stesa in una tomba, riesce a malapena ad uscire dal palcoscenico prima dello schianto¹¹⁴; infine nel quinto atto, Nourrit cade sventatamente nella botola che serve per rappresentare la discesa negli inferi usata da Levasseur e atterra, per fortuna, su una specie di materasso che si trova lì sotto.

¹¹³ «L'affluenza era considerevole, ma c'erano poche belle donne, pochi vestiti di classe, c'era una borghesia sconcertante, del resto una folla molto attenta ed emozionata». [Autore ignoto], [titolo ignoto], «Revue des Deux-Mondes», 29 novembre 1831.

¹¹⁴ «21 novembre 1^{ère} représentation de *Robert le Diable* [...]. Au changement de la grotte au cloître, le rideau nuage, qui monte pendant que se fait le chargement de décors, les cordes qui le tenassit [*sic*] ce rideaux [*sic*] rejoint été accrochée en croix se sont brisée, et toute la toile est tombé sur le tombeau ou était couché ma fille, qui heureusement s'était sauvée». «21 novembre prima rappresentazione di *Robert le Diable*». Nel cambio di scena dalla grotta al chiostro, il telone nuvola, che sale mentre si fa il cambio scena, le corde che tenevano questo telone appeso essendo agganciate a croce, si son rotte e tutto il fondale è caduto sulla tomba dove era accovacciata mia figlia, che per fortuna si era messa in salvo». Dal diario di Filippo Taglioni, riscritto per mano della figlia, Fonds Taglioni, R 25.

Per la seconda rappresentazione «jamais l'Opéra n'a vu tant de monde à la location des loges. Hier, on aurait dit un véritable assaut. Ce que c'est qu'une victoire»¹¹⁵.

Di contro ad ogni aspettativa *Robert le Diable* segna un trionfo senza precedenti. Meyerbeer riscuote un grande successo: secondo la «Revue de Paris», il giornale fondato da Véron, «Meyerbeer fait une révolution dans notre musique»¹¹⁶ e riunisce in sé le caratteristiche principali dei tre paesi europei più importanti dal punto di vista musicale: «l'esprit d'invention des Italiens, l'esprit de combinaison des Français, et l'esprit de conception des Allemands»¹¹⁷. Una musica eclettica, estremamente innovativa, audace, basata sulla ricerca d'effetti singolari, anche introducendo strumenti mai usati prima come l'organo. «La partition de *Robert le Diable* n'est pas seulement le chef-d'œuvre de Meyerbeer, c'est une production remarquable dans l'histoire de l'art»¹¹⁸. E ancora:

A la première représentation, la scène des nonnes sortant de leurs tombeaux, sous les arceaux du cloître fantastiquement éclairé par la lune, produisit un effet prodigieux; mais, en dépit des craintes de Meyerbeer, cet effet ne nuisit en rien à celui de la musique¹¹⁹.

Maggiori e contrastanti sono invece le polemiche che interessano il libretto: contrariamente agli elogi che solitamente suscitano le opere di Scribe, parecchie sono questa volta le critiche negative: il libretto è troppo lungo e troppo complicato; il secondo atto piatto; per alcuni «le poème est absurde et indigne d'être présenté même à

¹¹⁵ «Mai l'Opéra ha visto tanta gente per la prenotazione dei palchi. Ieri si potrebbe definire un vero e proprio assalto. Proprio una grande vittoria!». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courier des Théâtres», 25 novembre 1831.

¹¹⁶ «Meyerbeer fa una rivoluzione nelle nostra musica». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue de Paris», décembre 1831, p. 17.

¹¹⁷ «Lo spirito d'invenzione italiano, lo spirito di combinazione francese e quello di concezione tedesco». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue de Paris», décembre 1831, pp. 25-26.

¹¹⁸ «La musica di *Robert le Diable* non è solamente il capolavoro di Meyerbeer, è una produzione notevole nella storia dell'arte». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Revue Musicale», n. 42, 26 novembre 1831. Première représentation de *Robert le Diable*.

¹¹⁹ «Alla prima rappresentazione, la scena delle monache che escono dalle tombe, sotto gli archi del chiostro fantasticamente illuminato dalla luna, generò un effetto prodigioso; ma a dispetto dei timori di Meyerbeer, quest'effetto non sminuì per niente la musica». BADIN ADOLPHE (recueillis par), *Charles Séchan: Souvenirs [...]*, cit., p. 10.

l'Opéra»¹²⁰, per altri invece ci si può vedere una traduzione grandiosa di un passaggio del secondo canto del *Paradise lost*¹²¹ e asseconda perfettamente la musica di Meyerbeer.

Unanime è il giudizio sulla scenografia, bella, maestosa, ricca e seducente, e di particolare effetto è il *décor* del chiostro del terzo atto, che consacra il successo dell'opera e la caratterizza in modo netto nel panorama contemporaneo. «C'est au pinceau de Ciceri que l'art de la perspective, des effets de lune, de la peinture mécanique, doit ses merveilles qui surpassent toutes les merveilles qu'on nous avait présentées jusqu'à ce jour»¹²².

Ma, come sostiene Join-Diéterle, «les décorations n'ont pas été la seule raison du succès de *Robert*»¹²³. *Robert le Diable* scende dai luoghi inaccessibili della mitologia antica, riflette le nuove inclinazioni romantiche, le tendenze più rivoluzionarie e innovative, i nuovi gusti. È lo specchio dei suoi tempi.

2. La prima opera lirica romantica

La vicenda si svolge in Sicilia, durante il XIII secolo. Il protagonista, Robert, duca di Normandia, è il frutto della fatale unione tra Berthe, principessa normanna, e un misterioso emissario dell'inferno, che sotto sembianze umane, era riuscito a sedurla. Nell'animo del giovane duca albergano due forze contrastanti che lo spingono ora al Bene ora al Male, in un tragico dissidio. Proprio a causa dei vari misfatti viene cacciato dalla terra natale e mandato in esilio nell'isola sicula. Qui incontra la Principessa Isabelle, e se ne innamora.

Il primo atto si apre in una spiaggia vicino al porto di Palermo, dove Robert banchetta insieme ai compagni e al subdolo Bertram, che sotto la veste dell'amico fidato nasconde

¹²⁰ «Il poema è assurdo e per nulla degno d'esser rappresentato all'Opéra». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue des Deux-Mondes», 29 novembre 1831.

¹²¹ Cfr. [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Gazette des Théâtres», 24 novembre 1831.

¹²² «È al pennello di Ciceri che l'arte della prospettiva, degli effetti lunari, della pittura meccanica, deve le sue meraviglie che superano tutte le meraviglie che ci son state presentate fino ad oggi». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue de Paris», décembre 1831, p. 18.

¹²³ «Le decorazioni non sono state l'unico motivo del successo di *Robert*». CATHERINE JOIN-DIÉTERLE, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 153.

una scomoda realtà. Raimbaut, un pellegrino appena giunto dalla Normandia, viene invitato a dilettare il pranzo con i suoi versi, ed inizia così a raccontare la storia di Robert, detto il Diavolo, ignorando il fatto di averlo proprio davanti a sé. Quest'ultimo rivela la propria identità allo sprovveduto troviero, e, furioso, minaccia di ucciderlo; tuttavia, avendo riconosciuto nella sua fidanzata la giovane sorella di latte Alice, decide di ringraziarlo. Rimasti soli, i due fratelli si confidano l'un l'altro: lei lo informa della morte della madre e lui le confessa il suo amore per la Principessa Isabelle. All'arrivo di Bertram, Alice ha strani presentimenti e intuisce in lui la presenza del diavolo, ma il fratello non le dà ascolto, e anzi, convinto dal sinistro amico, si dà al gioco perdendo così tutta la sua fortuna comprese le armi, indispensabile strumento per partecipare al torneo del giorno seguente, con il quale avrebbe potuto ottenere la mano dell'amata.

Con il secondo atto l'azione si sposta nel palazzo del Re di Sicilia, dove Isabelle, innamorata di Robert, lamenta l'assenza dell'amato, e viene subito confortata da una lettera consegnatale da Alice. Robert arriva subito dopo. Isabelle lo perdona, gli dà le armi per poter partecipare al torneo, e gli comunica che è in lizza anche il principe di Granada, del quale grande è la fama. Robert vuole affrontarlo a duello, e così, ingannato nuovamente da Bertram, si inoltra invano in una foresta vicina alla ricerca dell'immagine fantastica dell'avversario, mentre nel frattempo il torneo ha inizio senza di lui.

Terzo atto. Siamo presso le rocce di S. Irene, in un luogo tetro e deserto. Bertram invoca il Re degli Angeli decaduti, del quale è umile servo ed entra nella caverna da dove risuona il coro infernale. Alice, giunta per l'appuntamento con Raimbaut, mentre aspetta invano l'amato, poco prima corrotto da Bertram, sente le voci dei demoni pronunciare il nome di Robert. Si addentra nella caverna e scopre l'arcano segreto: Bertram, emissario degli inferi e padre di Robert, deve riuscire a corrompere l'anima del figlio prima di mezzanotte se non vuole perderlo per sempre. La giovane indietreggia in preda al terrore, cade ai piedi di una croce, e la abbraccia; quando Bertram scopre che ella ha visto e sentito tutto, la minaccia di tacere, e, all'arrivo di Robert, Alice fugge per la disperazione. Rimasti soli, Robert chiede aiuto all'amico per conquistare Isabelle. Questo gli consiglia di andare a prendere il ramoscello sempreverde dai poteri magici, che la statua di S. Rosalia tiene fra le mani, e che gli avrebbe permesso di conquistare finalmente l'amata, commettendo però un grave sacrilegio. L'ultima scena del terzo atto, la settima, si apre nel chiostro abbandonato di S. Rosalia, tra le tombe di un cimitero in rovina. È notte, l'unica luce è

data dal chiarore della luna. Bertram invoca gli spiriti dannati delle monache defunte, che in vita erano venute meno ai loro voti religiosi, e affida loro il compito di sedurre il figlio e di persuaderlo a prendere il fatale talismano. Le monache escono dalle tombe, prendono gli oggetti della passione profana, anfore coppe e dadi, e, incitate dalla badessa Hélène, si abbandonano alle danze. All'arrivo di Robert cercano di attirarlo verso l'oggetto magico dapprima attraverso l'ebbrezza del vino, poi attraverso il gioco dei dadi, e infine attraverso l'arte della seduzione amorosa. Robert cede, afferra il ramoscello, e se ne va aprendosi la strada tra gli spiriti corrotti, che, una volta portato a termine il loro compito, sprofondano di nuovo nelle tombe, chiamati dai demoni infernali. Il sacrilegio è compiuto.

Il quarto atto si svolge nel palazzo reale. I preparativi del matrimonio tra Isabelle e il Principe di Granada vengono interrotti dall'arrivo di Robert che, grazie al potere del talismano, fa cadere tutti i presenti in un sonno incantato, ed entra negli appartamenti della Principessa senza colpo ferire. Dopo aver contemplato l'amata addormentata, la sveglia e le dichiara il suo amore. Lei lo respinge, gli rimprovera di non aver partecipato al torneo, e comprendendo che agisce sotto l'effetto di un potere malefico, gli chiede di rispettarla in nome del loro amore. Robert decide allora di rompere il talismano. Immediatamente i cavalieri si svegliano e si precipitano su di lui per ucciderlo, ma viene salvato dall'intervento di Bertram.

Nel quinto atto l'azione si sposta nella cattedrale di Palermo. Bertram propone un patto al figlio, che, nel momento in cui sta per firmare, sente in lontananza il canto di un coro di religiose e ricorda così l'infanzia e l'immagine della madre. Bertram allora gli confessa d'essere suo padre. Di contro, arriva Alice che porta con sé il testamento di Berthe e inizia a leggerlo ad alta voce nella speranza di distogliere il fratello dal diabolico progetto. Suona la mezzanotte, il tempo a disposizione di Bertram è scaduto e svanisce, così, in un baratro che si apre davanti a lui. Il sipario scende mentre Isabelle attende l'amato presso l'altare.

Uomo del suo tempo, autore prediletto dal pubblico borghese, Scribe riflette perfettamente le tendenze dell'epoca in cui vive: racconti e leggende medievali nutrono la letteratura del primo Ottocento, e si inseriscono nella predilezione tipicamente romantica per il Medioevo e per la letteratura straniera della seconda metà del 1700, soprattutto anglosassone e tedesca.

Il libretto di *Robert le Diable* si basa sulla storia di Robert, duca di Normandia, vissuto nell'XI secolo, padre di Guglielmo il Conquistatore, e chiamato il Diavolo per la sua crudeltà e spietatezza. La versione più antica di tale leggenda, che risale al XIII secolo e che subisce molte modifiche nel corso degli anni diversificandosi in più varianti, diviene molto popolare soprattutto tra il XVIII e il XIX secolo, in seguito alla pubblicazione di Jean Castilhon¹²⁴.

Tuttavia, negli anni Trenta dell'Ottocento, in *Robert le Diable* non si vede altro che una *pièce* tratta da un romanzo di Henri de Latouche, *Le Petit Pierre*, «ouvrage qui réussit beaucoup à son apparition»¹²⁵ nel 1820, a sua volta tradotto da un romanzo tedesco di Heinrich Christian Spietz (1755-1799), come precisa l'autore stesso nell'introduzione dell'opera. «La donnée principale de cet opéra est tirée d'un roman allemand intitulé Petit-Pierre»¹²⁶, che racconta la storia di un cavaliere tedesco, Rodolphe, che, incoraggiato da Petit Pierre, emissario dell'inferno, commette ogni sorta di crimini, dalla rapina all'omicidio fino al patto con il diavolo, per riuscire a sedurre sette giovani fanciulle. Da quest'opera Scribe riprende in particolar modo la figura diabolica di Petit Pierre, sulla base della quale ricalca il personaggio di Bertram.

Fonte di ispirazione fondamentale resta però il romanzo gotico *The Monk* (1796) di Matthew Lewis, per quanto i contemporanei di Scribe non lo abbiano minimamente preso in considerazione, nonostante nel 1827, presso il Théâtre Français, venisse rappresentata una *pièce* con lo stesso titolo. Protagonista del romanzo è Ambrosio, monaco spagnolo che, dopo aver vissuto una vita ineccepibile, cede alla tentazione nel momento in cui scopre che il confratello preferito, Rosario, in realtà è una donna, Matilde, ed è innamorata di lui. Ci troviamo di nuovo davanti ad un demone minore, inviato appositamente dal diavolo per far commettere al monaco i più gravi crimini fino alla perdizione totale e alla morte. Il romanzo, ambientato in un convento buio e misterioso, contiene ed esaspera gli elementi propri del genere gotico (castelli, abbazie, fantasmi, presenze demoniache,

¹²⁴ JEAN CASTILHON, *Histoire de Robert le Diable, duc de Normandie*, Paris, Bibliothèque Bleue, 1769.

¹²⁵ «Opera che ebbe molto successo quando venne pubblicata». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courier des Théâtres», 22 novembre 1831.

¹²⁶ «Il motivo principale di quest'opera lirica è tratto da un romanzo tedesco intitolato *Petit-Pierre*». X.X.X, *Robert le Diable*, in «Journal des Débats», 23 novembre 1831, p. 1.

violenze, stupri, patto con il diavolo), ripresi abilmente da Scribe soprattutto nel terzo atto dell'opera lirica, nel quale il gusto *noir* del romanticismo tocca il suo apice.

Altro autore chiave è Charles Robert Maturin, che con il romanzo *Melmoth, the Wanderer* (1820) e l'opera teatrale *Bertram* (1816), tradotta e adattata in francese da Nodier e Taylor nel 1821, esercita una forte influenza sul nostro librettista, tanto appunto che nel terzo atto si ritrova la stessa atmosfera, la stessa angoscia e la stessa predilezione per il macabro che caratterizza il primo atto di *Bertram*.

Nelle mani di Scribe la leggenda medievale si tinge di nero. Robert abbandona la veste del cavaliere medievale, e perde anche molto del leggendario carattere demoniaco per farsi personaggio romantico. Estremamente combattuto nell'animo, è diviso tra il Bene, rappresentato dalla sorella Alice e dalla madre, e il Male, suo padre, al quale dice:

En moi j'ai deux penchants: l'un qui me porte au bien,
Naguère encor, j'en sentais la puissance;
L'autre me porte au mal, et tu n'épargnes rien
Pour l'éveiller en moi¹²⁷.

Tale psicomachia si conclude con la vittoria del Bene e con la sconfitta di Bertram, l'umile servitore di Satana, un povero diavolo che mostra anche tutta l'umanità dell'essere padre, e che, in quanto tale, fa il possibile per non separarsi dal figlio.

Per la prima volta vengono consacrati quindi sul palcoscenico più convenzionale di Parigi quei *tòpoi* tipici della letteratura gotica come il patto col diavolo, la figura della vergine perseguitata se non violata, la danza orgiastica, il furto sacrilego, le presenze demoniache, l'opposizione di sacro e profano, già presenti in altri teatri parigini. Per la prima volta i luoghi in cui si svolge la vicenda evocano spazi nuovi, misteriosi, bui, e si apre la porta a quel mondo fantastico e ultraterreno tanto caro al Romanticismo. Per la prima volta un'opera romantica viene messa in scena all'Académie Royale de Musique.

¹²⁷ «In me ci sono due inclinazioni: l'una che mi porta al bene, testé ancora ne sentivo la potenza; l'altra invece che mi porta al male, e tu non risparmi nulla per svegliarla in me». EUGÈNE SCRIBE, *Robert le Diable*, in «L'Avant scène opéra», n. 76, juin 1985, pp. 31-69. Citazione alla p. 40 (I, 6).

3. Il *Ballet des Nonnes*

Nous sommes dans un monastère abandonné. Les murs tombent en ruine. Les tombeaux silencieux sont chargés de statues blanches. Les rayons mystérieux de la lune éclairent le triste intérieur de leur pâle clarté. Tout à coup une musique se fait entendre. Les espèces de tombeaux se dressent sur toute leur hauteur, les statues immobiles reviennent au mouvement et à la vie. C'est une foule d'ombres muettes qui glissent à travers les arceaux. Toutes ces femmes dépouillent leur costume de nonnes, elles secouent la poudre froide des tombeaux; tout-à-coup elles se jettent dans les délices de leur vie passée; elles dansent comme des bacchantes, elles jouent comme des Milords, elles boivent comme des sapeurs. Quel plaisir de voir ces femmes légères qui s'agitent au milieu de cette douteuse lumière!¹²⁸

Filippo Taglioni va da Meyerbeer nell'agosto del 1831 per ascoltare la musica appositamente composta per le danze di *Robert le Diable*: «il m'a fait entendre la musique de la scène de seduction des nonnes de R le D [*sic*] destinée à ma fille, cette musique est charmante»¹²⁹. Il 6 ottobre iniziano le prove, dapprima solo con il corpo di ballo, poi, dal 31 ottobre, anche con Maria Taglioni, e solo dal 6 novembre anche con Adolphe Nourrit. Le prove generali sono molto faticose, e mettono a dura prova la giovane Taglioni, che trova molte difficoltà nell'interpretare un personaggio a lei non proprio congeniale, per il quale non si sente adeguata, e che di conseguenza non le suscita grande entusiasmo¹³⁰. Il personaggio di Hélène, con la sua carica erotico-demoniaca, è troppo lontano dalla sua

¹²⁸ «Siamo in un monastero abbandonato. Le mura cadono in rovina. Le tombe silenziose sostengono delle statue bianche. I raggi misteriosi della luna illuminano il triste luogo con una pallida luce. Improvvisamente si sente una musica. Quella specie di tombe si drizzano in tutta la loro altezza, le statue immobili ritornano al movimento e alla vita. È una folla di ombre mute che passa attraverso gli archi. Tutte queste donne si tolgono la veste delle monache, e si scrollano la fredda polvere delle tombe; a un tratto si buttano nelle delizie della vita passata; danzano come baccanti, giocano come dei Milords, bevono come dei turchi. Quale piacere nel vedere queste donne leggere che si agitano nel mezzo di questa luce fioca!». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue des Deux-Mondes», 29 novembre 1831.

¹²⁹ «Mi ha fatto ascoltare la musica della scena di seduzione delle monache di Robert le Diable destinata a mia figlia. È una musica affascinante». Fonds Taglioni, R 25.

¹³⁰ *Ibidem*. «6 répétition des nonnes avec Nourrit, Marie a pleuré parce que la répétition l'avait trop fatiguer [*sic*]». «6. Prove della scena delle monache con Nourrit, Maria ha pianto perché le prove l'hanno stancata troppo».

idea di danza, eterea e spirituale, tanto che dopo solo tre repliche decide di rinunciare per potersi dedicare completamente al nuovo personaggio creato appositamente per lei dal padre e da Nourrit stesso, e che diventerà sinonimo del suo nome, la *Sylphide*. Meyerbeer però, che reputa la Taglioni indispensabile per il successo dell'opera, fa appello a Véron, e gli ricorda che, per diritto contrattuale, Maria deve garantire la propria presenza per le prime cinque repliche.

J'ose espérer, Monsieur, de votre équité et de l'intérêt que vous portez aux auteurs qu'à partir de Lundi vous ne donnez plus "Robert" sans M^{lle} Taglioni. Comme dans ma conviction particulière je crois M^{lle} Taglioni indispensable pour le succès complet de cet ouvrage, j'y tiens de coeur et d'âme et j'y insiste d'autant plus que le règlement et mon traité m'y autorisent formellement¹³¹.

Così Maria riappare sulla scena altre tre volte con il personaggio di Hélène, e viene poi definitivamente sostituita, dapprima da Pauline Duvernay, poi, nel 1835, da Fanny Elssler e, l'anno successivo, da Louise Fitzjames, che lo danza per ben duecentotrentadue volte.

Nonostante le convinzioni di Meyerbeer, il successo del balletto viene confermato anche senza la Taglioni: il motivo dell'impatto sensazionale sul pubblico va oltre la coreografia di Filippo Taglioni, che anzi qualche critico trova confusa nel disegno¹³², e oltre la presenza della celebre *étoile*.

La novità sta nella concezione stessa del balletto che, «far from being a conventional *divertissement* inserted as an interlude while the action was suspended, it crystallized a

¹³¹ «Confido, Monsieur, sul vostro senso di giustizia e sull'interessamento che mostrate nei confronti degli autori affinché da lunedì non sia più messo in scena "Robert" senza M^{lle} Taglioni. Sono personalmente convinto che M^{lle} Taglioni sia indispensabile per il completo successo di quest'opera. Ci tengo molto e non desisto, tanto più che il regolamento e il contratto mi autorizza formalmente». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le diable: the Ballet of the Nuns*, London, Gordon and Breach Publishers, 1997, p. 187.

¹³² «Taglioni n'est-il pas indigne d'occuper à l'Opéra la place de maître de ballet? Les danses absurdes et niaises dont il vient de salir la pièce nouvelle, ne le démontrent-elles pas jusqu'au dernier degré d'évidence?». «M. Taglioni è forse degno di occupare la carica di *maître de ballet* all'Opéra? Le danze assurde e sempliciotte con le quali ha appena rovinato la nuova *pièce*, non lo dimostrano forse in modo molto evidente?». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courrier des Théâtres», 23 novembre 1831.

decisive moment in the drama in a manner that singing could never have so effectively achieved»¹³³.

Gli intermezzi danzati che si trovano nelle opere liriche della prima metà del XIX secolo, e che tanto sono graditi agli «amateurs de jolies jambes»¹³⁴, abitualmente si inseriscono tra un atto e l'altro in modo artificioso, senza avere nessun legame con l'intrigo, ed interrompono così il naturale fluire dell'azione costituendo una scena, generalmente tratta dalla mitologia classica, separata dal resto dell'opera e con funzione semplicemente decorativa.

Il balletto delle monache, invece, non solo è perfettamente integrato allo svolgimento del dramma e continua, anzi completa, la linea narrativa della storia, divenendone parte essenziale, ma gioca anche un ruolo cruciale. Inserito nella scena finale del terzo atto, la settima, è il momento chiave dell'opera, nel quale Robert si trova davanti alla tentazione e commette il sacrilegio. È una scena carica di *suspense*, in cui l'intera messinscena concorre verso un'unica direzione: tutti i singoli coefficienti scenici, scenografia, musica, coreografia e illuminotecnica, sono in perfetta sintonia e subordinati all'illusione generale. Una giovane ragazza americana, Fanny Appleton, futura sposa del poeta Longfellow, durante il suo primo viaggio in Europa descrive così la scena:

It was magnificent and terrific and diabolical and enchanting and everything else fine. The music and the show and the dancing! The famous witch's dance [*sic*], in the freezing moonlight in the ruined abbey, was as impressive as I expected, though there was no Taglioni to lead the troop. They drop in like flakes of snow and are certainly very charming witches with their jaunty Parisian figures and most refined pirouettes!... The diabolical music and the dead rising from their tombs and the terrible darkness and the strange dance unite to form a stage effect almost unrivalled¹³⁵.

¹³³ «Lungi dall'essere un *divertissement* convenzionale inserito come intermezzo mentre l'azione era sospesa, ha cristallizzato un momento decisivo nell'opera come il canto non avrebbe mai saputo fare». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 1.

¹³⁴ «Amanti delle belle gambe». CATHERINE JOIN-DIÉTERLE, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988, p. 146.

¹³⁵ «Era magnifico, terrificante, diabolico, incantevole e qualsiasi altra cosa bella. Che musica, che spettacolo e che danza! La famosa danza delle streghe [*sic*], nell'abbazia in rovina illuminata dal gelido chiarore della luna, era emozionante proprio come immaginavo, sebbene non ci fosse la Taglioni a capo

3.1. Scenografia e luci

La messinscena di *Robert le Diable* marca una tappa decisiva nella storia della scenografia: rompe definitivamente con la vecchia maniera classica, «où l'Olympe, avec son bagage d'amours, de carquois, de flèches»¹³⁶ gioca un ruolo fondamentale, introduce il nuovo codice romantico e rende possibile l'utilizzo per la prima volta sul palcoscenico dell'Opéra di tecniche che fino ad allora si potevano vedere solo nei teatri dei *boulevards* perché considerati inadeguati alla nobiltà dell'Académie Royale de Musique. È soprattutto il chiostro del terzo atto, la scenografia del balletto delle monache, che esplicita tale trasformazione, facendo rivivere il sapore della tradizione gotica¹³⁷.

È Henri Duponchel, responsabile scenografo, futuro successore di Véron, architetto e archeologo, l'artefice del rinnovamento scenico e decorativo dell'Opéra, sia sul piano materiale e tecnico che estetico.

Dans la première idée du poète et du musicien, la scène de pantomime et de danse du troisième acte, pendant laquelle Robert va cueillir le rameau-talisman, se passait dans un

del gruppo di monache. Appaiono come fiocchi di neve e sono certamente delle streghe molto affascinanti con le loro disinvolt figure parigine e le *pirouettes* più raffinate!... La musica diabolica e l'immagine della morte che si leva dalle tombe e la terribile oscurità e la strana danza si mescolano per formare un effetto scenico quasi senza rivali». IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 112.

¹³⁶ «In cui l'Olimpo, con il suo bagaglio d'amori, di faretre e frecce». BADIN ADOLPHE (recueillis par), *Charles Séchan: Souvenirs [...]*, cit., p. 7.

¹³⁷ «Dès le XIXe siècle, l'opinion a pris l'habitude de qualifier de gothiques tous les décors médiévaux, bien que les constructions soient loin d'être toutes de ce style: l'art roman y tient une large place [...]. Les éléments gothiques sont limités: fenestragés, arcatures, gâbles. L'utilisation du terme «troubadour» serait préférable, d'autant plus qu'elle souligne la spécificité de cette période mieux connue aujourd'hui. Le gothique au XIXe siècle n'est plus seulement comme aux siècles précédents, l'emploi de quelque détail ornemental mais surtout le moyen, exactement comme dans la peinture troubadour, de rendre l'atmosphère d'un certain Moyen-Age». «Dal XIX secolo l'opinione pubblica ha preso l'abitudine di definire gotici tutti gli allestimenti medievali, benché gli edifici siano lontani dall'essere tutti di questo stile: l'arte romanica occupa un grande posto [...]. Gli elementi gotici sono limitati: finestrature, arcatelle, ghimberghe. L'uso del termine «troubadour» sarebbe preferibile, tanto più che sottolinea la specificità di questo periodo che oggi si conosce meglio. Il gotico nel XIX secolo non è più solo come nel secolo precedente, l'impiego di qualche dettaglio ornamentale ma soprattutto il mezzo, esattamente come nella pittura trovadorica, per rendere una certa atmosfera medievale». CATHERINE JOIN-DIÉTERLE, *Les décors [...]*, cit., p. 214.

Olympe de fantaisie fourni par le magasin des décors. Ce fut Duponchel qui fit sentir au docteur Véron le ridicule de ces friperies classiques et lui proposa de les remplacer par le cloître encombré de tombeaux que l'on connaît¹³⁸.

È lui a mostrare quanto inadeguata e ridicola fosse ormai la montagna dell'Olimpo, e a convincere Véron a sostituire il *divertissement* convenzionale con uno spazio completamente nuovo, con un chiostro medievale illuminato dal chiarore della luna. La descrizione della scena nel libretto lascia credere che anche Scribe avesse avuto la medesima idea. In realtà, molto probabilmente, modifica il progetto originale in base alle disposizioni di Duponchel. Confermano tale tesi le preziose note di Meyerbeer, contenute nei primi spartiti musicali, conservati ora alla Bibliothèque de l'Opéra de Paris, nei quali usa il nome classico Lea (o Leà) per indicare il personaggio della badessa, successivamente chiamata Hélène. A Duponchel quindi va il merito di aver proposto una scenografia nuova, realizzata appositamente per l'allestimento, qualcosa di completamente diverso, inedito, capace di sconcertare l'immaginazione dei frequentatori abituali dell'Opéra. Eventi straordinari erano già stati visti, tempeste, apparizioni divine, eruzioni vulcaniche erano ormai cose note, ma qui al vago tremore, al brivido di paura si aggiunge la carica erotica e la sensualità delle monache che conquista immediatamente il favore del pubblico e della critica. Scrive Gautier:

C'est peut-être une blasphème, mais pour nous le cloître des nonnes, dans *Robert le Diable*, vaut, pour la magie, l'effet e le vague frisson du monde inconnu, la musique à laquelle il ajoute la profondeur mystérieuse de ses arceaux¹³⁹.

La musica viene paragonata all'allestimento scenico, e il *mélo*, la parte cantata, non è più l'unico canale per giungere all'emozione dello spettatore, per coinvolgerlo e renderlo

¹³⁸ «Nell'idea iniziale del poeta e del compositore, la scena di pantomima e di balletto del terzo atto, durante la quale Robert sta per cogliere il ramo-talismano, avveniva in un Olimpo di fantasia fornito dal magazzino dei *décors*. Fu Duponchel che fece notare a Véron quanto ridicolo fosse questo ciarpame classico e gli propose di sostituirlo con il noto chiostro pieno di tombe». BADIN ADOLPHE (recueillis par), *Charles Séchan: Souvenirs [...]*, cit., pp. 8-9.

¹³⁹ *Ibidem*. «Sembra qualcosa di blasfemo, ma per noi il monastero delle monache, in *Robert le Diable*, con la magia, la suggestione e il vago tremore del mondo sconosciuto equivale alla musica alla quale aggiunge la profondità misteriosa delle sue arcate».

parte attiva dello spettacolo. La scenografia non è più un semplice elemento decorativo, che sollecita l'immaginazione dello spettatore, ma diventa parte integrante ed essenziale dello spettacolo, del quale veicola importanti significati. In completa fusione con l'intreccio, non solo ricrea in maniera fedele il luogo della vicenda, ma ne riflette anche l'atmosfera. Diventa un mezzo attraverso il quale si vuole emozionare lo spettatore e contemporaneamente appagarne la curiosità visiva. «Le temps des spectacles purement oculaires était venu»¹⁴⁰.

Ciceri realizza così la scenografia che segna l'apice della sua carriera, «celle qui lui fit le plus d'honneur et qui demeurera son plus beau titre de gloire»¹⁴¹. La scena rappresenta uno squarcio all'interno del porticato del chiostro di Santa Rosalia. L'edificio è di stile romanico. La composizione, leggermente decentrata, si discosta dalle proiezioni simmetriche, e piuttosto statiche, dei *décors* classici. A destra gli archi del porticato, sostenuti da colonne, lasciano intravedere il cortile del chiostro, e, sul fondo, il campanile della chiesa accostata. Nella parte superiore, sopra i tre archi, si apre un secondo ordine di piccole arcate che rimanda alla struttura del triforio, tipico soprattutto dell'architettura gotica, e che accentua l'altezza del primo piano. A sinistra un grande arco a tutto sesto apre la galleria perpendicolare, praticabile, che si spinge in profondità verso il fondo del palcoscenico. Nella parte destra, in corrispondenza del cortile, vengono poste delle luci a gas che riproducono il chiarore della luna e che, per la prima volta, vengono posizionate dietro e all'interno dell'allestimento scenico. Scenografia e illuminazione si fondono insieme in un disegno abilmente orchestrato: la luce attraversa la piccola loggia che si trova sopra i tre archi, illuminando la parte anteriore del palcoscenico e si infila di taglio dentro le arcate del porticato creando un sapiente gioco d'effetto e suggestivi contrasti di luce e ombra.

¹⁴⁰ «Era giunto il tempo degli spettacoli puramente visivi». THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, Paris, Magnin, 1858-1859, t. II, pp. 174-175.

¹⁴¹ «Quella che gli fece più onore e che resterà il più bel titolo di gloria». BADIN ADOLPHE (recueillis par), *Charles Séchan: Souvenirs [...]*, cit., p. 8.

Le gaz a été employé pour la première fois dans les coulisses de l'Opéra française, soit dans des boîtes fermées placées dans les cintres pour produire l'effet du *clair de lune* [...] soit sur des portants, soit dans des rampes cachées sous des frises¹⁴².

«Tous les décors sont beaux; celui du troisième acte est magique: le clair de lune est rendu avec une vérité inouïe»¹⁴³, scrive il «Journal des Débats». L'illuminazione non è più soltanto un elemento estetico e funzionale che serve a illuminare e valorizzare la scenografia, ma ne rappresenta un coefficiente essenziale, capace di comunicare significati complementari. È l'uso sapiente delle luci che avvolge il chiostro in un'atmosfera magica, spettrale, fantastica. I contrasti chiaroscurali - tanto cari a Ciceri, che considera l'illuminazione parte fondamentale dell'allestimento e per questo le riserva molta attenzione - si creano attraverso la successione dei piani, tra gli spazi pieni e vuoti della scenografia, e introducono ad una visione sublime della scena: lo spettatore si trova completamente avvolto dall'oscurità; davanti ai suoi occhi, in primo piano, illuminate di taglio, delle tombe - cinque per l'esattezza secondo il manoscritto di Paliani¹⁴⁴ - tra le quali, al centro, si trova la tomba di S. Rosalia con il ramoscello sempreverde tra le mani. Dietro un imponente chiostro in rovina e altre lapidi. Quando arriva Bertram e le monache, sdraiate sopra le tombe come le statue giacenti dei monumenti funebri, «éclairées d'une manière spectrale»¹⁴⁵, ritornano in vita dando inizio ad una danza infernale e l'effetto è prodigioso. L'eroe, Robert, entra per appropriarsi del talismano. Registro scenico e narrativo corrispondono: la messa in scena non solo riproduce l'atmosfera dell'intrigo, aiuta ad immergersi nell'azione, e introduce lo spettatore in uno spazio cupo e inquietante, ma si fa specchio dello stato emotivo del protagonista. L'animo di Robert è estremamente contrastato: da una parte il sacrilegio, il male, il buio; dall'altra

¹⁴² «Le luci a gas sono state impiegate per la prima volta dietro le quinte dell'Opéra francese, sia dentro a delle scatole chiuse posizionate nelle centine per produrre l'effetto del chiaro di luna [...] sia su dei portanti, sia nelle ringhiere nascoste sotto i fregi». LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., t. 2, p. 338.

¹⁴³ «Tutte le scenografie sono belle; ma quella del terzo atto è magica: il chiaro di luna è reso con una verità inaudita». X.X.X., *Robert le Diable*, «Journal des Débats», 23 novembre 1831.

¹⁴⁴ Louis Paliani (1810-1875), *régisseur* dell'Opéra-Comique, è l'artefice della collana *Collection de mises en scènes de grands opéras et d'opéras-comiques*, la cui pubblicazione, iniziata nel 1837, raccoglie più di duecento *livrets de mise en scène*, opuscoli che regolano e fissano, appunto, la *mise en scène* delle varie *pièces* teatrali, tra cui quella di *Robert le Diable*.

¹⁴⁵ «Illuminate in un modo spettrale». LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni [...]*, cit., p. 182.

il ricordo della madre - le cui sembianze crede di vedere nel volto di marmo di S. Rosalia - il bene, la luce. Lo spazio più profondo ed intimo si trasforma in spazio luminoso. La psicomachia ha luogo tra mille esitazioni e paure, tra i contrasti chiaroscurali. L'oscurità, che domina in tutta la scena, anticipa e riflette l'epilogo finale: Robert cede alla tentazione e ruba il ramoscello. Le tenebre si sono impadronite del suo animo.

Oltre all'uso sapiente delle luci, concorre all'effetto sublime l'aspetto imponente della scenografia, che sovrasta il pubblico in modo maestoso grazie all'alto arco a tutto sesto nella parte antistante del palcoscenico e alla fila di arcatelle aggiunte nella parte superiore. Una monumentalità che aumenta il senso di inquietudine e sembra quasi schiacciare lo spettatore.

Gli schizzi preparatori però anticipano solo in parte la scenografia finale: inizialmente Ciceri pensava ad un chiostro di misure modeste, in stile gotico, con gli archi a sesto acuto, e la cui disposizione era al contrario rispetto alla realizzazione finale e quindi con il porticato perpendicolare a destra dello spettatore. Solo successivamente le dimensioni della scenografia si fanno maestose. E tale imponenza, che non si vede sul palcoscenico dell'Opéra da quasi dieci anni, quando nel 1822 venne messo in scena *Alfred le Grand*, sembra sia da attribuire non tanto a Ciceri, quanto ai suoi allievi: «la monumentalité ne caractérise pas les œuvres du premier, mais plutôt celles des seconds, en particulier Séchan»¹⁴⁶.

Nella realizzazione di questa scenografia Ciceri si ispira a più modelli e lega insieme elementi e suggestioni diverse. Due sono però gli edifici principali dai quali prende ispirazione: il monastero di Sainte-Trophime ad Arles con il suo grande colonnato, come tramandato da Bapst¹⁴⁷, e il chiostro e carnaio di Monfort-l'Amaury, come sottolineato

¹⁴⁶ «Le dimensioni monumentali non caratterizzano le opere del primo, ma piuttosto quelle dei secondi, particolarmente quelle di Séchan». CATHERINE JOIN-DIETERLE, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 164. La partecipazione di Séchan è d'altronde confermata anche da uno schizzo per una tomba, *Tombeau*, che rimanda molto probabilmente al monumento funebre che si trova a destra, in primo piano, quasi a ridosso della quinta, fiancheggiata da un alto cipresso: non si sa se lo schizzo risalga al primo allestimento dell'opera, ma confrontandolo con la *maquette* si può notare una forte somiglianza.

¹⁴⁷ «Duponchel envoya Ciceri à Arles, où il fit des croquis de Sainte Trophime, qu'il reproduisit ensuite exactement». «Duponchel inviò Ciceri ad Arles, dove fece degli schizzi di Sainte Trophime, che riprodusse poi esattamente». GERMAIN BAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, La Hure, 1893, p. 550.

sia da Levinson¹⁴⁸, che dalla Allévy¹⁴⁹, che lo considerano il modello principale: nel chiostro infatti si ritrova lo stesso tipo di volta a botte «consolidée par une suite d'arbalétriers successifs»¹⁵⁰ e l'idea delle lapidi. A differenza della Allévy, secondo la quale il chiostro di *Robert le Diable* è la riproduzione sul palcoscenico di un monumento storico preciso - e in questo riconosce uno dei tratti caratteristici della scenografia teatrale del XIX secolo - Join-Diéterle sostiene che Ciceri mescola insieme elementi diversi presi qua e là - anche dalle chiese della Normandia e dall'immaginario dei Giardini Elisi dei quadri di Hubert Robert - senza volersi attenere a nessuna fedele ricostruzione archeologica.

3.2. Costumi

Con *Robert le Diable*, e soprattutto con il balletto delle monache, i costumi non sono più semplici ornamenti, ma diventano un ulteriore mezzo di comunicazione visiva, un ulteriore ausilio per rendere significati fondamentali della scena. A differenza dell'uso comune che vede sfoggiare sul palcoscenico dell'Opéra costumi eccezionalmente ricchi e costosi, con una funzione prettamente decorativa e che appaga il forte esibizionismo scenico, con *Robert le Diable* viene fissata una spesa alquanto modesta per gli abiti di scena, che ammonta a ventiseimiladuecentoventotto franchi¹⁵¹. «On peut donc en conclure que, sans être négligés, ils n'offrent pas de nouveauté, par rapport à ce que l'on voit habituellement sur ce théâtre»¹⁵².

¹⁴⁸ Cfr. ANDRÉ LEVINSON, *Marie Taglioni [...]*, cit., p. 40.

¹⁴⁹ Cfr. MARIE-ANTOINETTE ALLÉVY, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle; Édition critique d'une mise en scène romantique*, Genève, Slatkine, 1976 (rist. anast. dell'ediz. Paris, Droz, 1938), p.103.

¹⁵⁰ *Ibidem*. «Rinforzata da una serie di capriate successive».

¹⁵¹ Cfr. CATHERINE JOIN-DIETERLE, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 158.

¹⁵² *Ibidem*. «Si può dunque concludere che, senza essere trascurati, non offrono nessuna novità, soprattutto a confronto con ciò che si vede abitualmente sul palcoscenico di questo teatro».

A Guillaume Lépaulle, noto pittore di scene storiche e di genere¹⁵³, viene assegnato il compito di ideare i costumi, per i quali, data la lontananza temporale e spaziale della vicenda, si avvale di una certa libertà d'interpretazione. Bertram e Robert sono vestiti in modo abbastanza simile: entrambi indossano una tunica piuttosto corta bordata e stretta in vita con una cintura, e una calzamaglia; Bertram, inoltre, a differenza di Robert, porta anche un mantello, che ne caratterizza il personaggio, e che è fissato al petto con una fibbia. Il suo è un costume dalla forte valenza simbolica: entra in scena inizialmente con un mantello verde smeraldo e delle calze color amaranto che poi sostituisce con un mantello viola e delle calze nere. Colori scuri e vestito di raso nero ornato d'oro ne richiamano le origini sataniche e lo associano in modo chiaro e immediato alla sfera del Male.

La nota più originale e di maggiore impatto visivo è rappresentata dal costume delle monache, le vere protagoniste del terzo atto, tutte vestite nel medesimo modo: per la prima volta nella storia del balletto l'intero corpo di ballo appare in un abito estremamente semplice, «une légère tunique»¹⁵⁴ di un tessuto leggero, traslucido, di colore bianco, tale da evocare ad ogni movimento l'inconsistenza propria degli spettri, e da condurre lo spettatore in una dimensione esoterica ed eterea. Secondo il manoscritto di Paliani, «en un instant se dépouillent de leurs robes de religieuses, et paraissent en simples jupons et corsages de mousseline, jambes et bras couverts de maillots couleur de chair, cheveux en désordre et longs»¹⁵⁵.

¹⁵³ Guillaume Lépaulle (1801-1886), allievo di Regnault, Vernet e Bertin, fu pittore di corte e un grande viaggiatore. Sua è l'opera che rappresenta Paul e Maria Taglioni nella scena iniziale de *La Sylphide* del 1832.

¹⁵⁴ «Una leggera tunica». X.X.X, *Robert le Diable. Troisième acte*, in «Journal des Débats», 16 décembre 1831.

¹⁵⁵ «In un istante si liberano dei loro abiti da religiose e appaiono vestite con una semplice gonna e un body di mussola, le gambe e le braccia coperte con calze tinta carne, e i capelli lunghi lasciati sciolti e in disordine». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le diable [...]*, cit., p. 189. In realtà Jürgensen ritiene che le religiose abbiano i capelli sciolti solo durante il coro finale del terzo atto, e che li abbiano raccolti invece durante il balletto, in un modo tale però da poterli facilmente slegare nel momento in cui i demoni le richiamano dall'oltretomba. Tale ipotesi sembra confermata dai documenti conservati presso gli Archives Nationales di Parigi, secondo i quali le monache avevano delle trecce in seta che imitavano i capelli naturali. Archives Nationales di Parigi, AJ 13 201, Costumes et Décorations, mémoire.

D'ora in poi questo è il costume che vestirà silfidi, villi, e tutti gli esseri ultraterreni che abitano il nuovo teatro.

Quel candore uniforme, la sottigliezza di quel tessuto finissimo, davano allo spettatore una sensazione di evasione totale; un'impressione di rapimento che produsse una tale sorpresa nel pubblico che fu come se il proprio essere dovesse capitombolare in uno stato di non essere. Fu un evento nuovo per il teatro, ciò che si dice un successo¹⁵⁶.

È il primo *ballet blanc*: il prototipo di quella nuova forma di balletto che tanto successo avrà per tutto il XIX secolo e che incarna i crismi del Romanticismo.

It could truly be said that it marked the birth of the Romantic Ballet. The white-clad spirits that flitted in a mysterious glow achieved by the newly-invented gas-lighting presented a vision in which the dancers themselves appeared insubstantial and their movements unearthly – a weightless, skimming flight that for many achieved a poetic exaltation¹⁵⁷.

3.3. Musica

Nella «Gazette Musicale de Paris» del 12 luglio 1835, Berlioz dedica un lungo articolo alla musica di *Robert le Diable*, che - sostiene - «offre l'exemple le plus étonnant du pouvoir de l'instrumentation appliquée à la musique dramatique»¹⁵⁸. Le melodie sono ammirevoli, gli accordi armonici originali, ma per l'autore della *Symphonie fantastique* una delle cause principali del successo prodigioso della musica sta nella scelta degli strumenti, e, a proposito del momento in cui le monache ritornano in vita - la *Procession*

¹⁵⁶ WALTER SORELL, *Storia della danza, arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 243.

¹⁵⁷ «Si può dire veramente che segnò la nascita del balletto Romantico. Gli spiriti vestiti di bianco che volavano in un bagliore misterioso ottenuto con le luci a gas di nuova invenzione presentarono una visione nella quale le ballerine stesse apparivano inconsistenti e i loro movimenti irreali – un volo senza peso, leggero, per molti pari alla poesia». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 2.

¹⁵⁸ «Offre l'esempio più sorprendente del potere della strumentazione applicata alla musica drammatica». HECTOR BERLIOZ, *De l'instrumentation de Robert le Diable*, in «L'Avant scène opéra», n. 76, juin 1985, pp. 73-75. Citazione a p. 75.

des Nonnes - che lui ama particolarmente e al quale assegna la «palme de l'instrumentation»¹⁵⁹, afferma:

Eh bien, conservez-en le rythme, les nuances et l'harmonie, ne changez pas une seule note, mais mettez des instruments de bois ou des violons à la place des instruments de cuivre, ou exécutez la partition sur le piano, et voilà cette sublime inspiration anéantie, il n'en restera pas de trace. Le duo de bassons surtout est intraduisible; rien ne peut en donner une idée, que... deux bassons¹⁶⁰.

Fagotti, corni, trombe, tromboni, oficleide, timpani, tamtam, violoncelli e contrabbassi sono gli strumenti musicali che dominano in tutta l'ultima scena del terzo atto, che, come sottolineato dal ritorno del tema dell'*Ouverture*, è «le moment clé de l'opéra»¹⁶¹.

Les trombones et l'ophicléide sonnet à l'unisson; leur voix solennelle et funèbre annonce l'arrivée de Bertram; un concert de violoncelles et de bassons unit son harmonie triste et sévère au récitatif obligé chanté par cet esprit de ténèbre¹⁶².

Bertram entra in scena dalla porta sul fondo e avanza lentamente verso il proscenio. Invoca gli spiriti delle monache:

Nonnes, qui reposez sous cette froide pierre,
M'entendez-vous?
Pour une heure quittez votre lit funéraire,
Relevez-vous!¹⁶³

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 74.

¹⁶⁰ *Ibidem*. «Ebbene, conservatene il ritmo, le sfumature e l'armonia, non cambiate una sola nota, ma sostituite gli ottoni con i legni o con i violini, o eseguite lo spartito con il pianoforte, ed ecco annientata questa sublime suggestione, della quale non resterà traccia. Il duetto dei fagotti soprattutto è intraducibile; niente può renderne l'idea, se non... due fagotti».

¹⁶¹ «Il momento chiave dell'opera». EUGÈNE SCRIBE, *Robert le Diable, Commentaire littéraire et musical de Nathalie Combaz*, in «L'Avant scène opéra», n. 76, juin 1985, pp. 31-69. Citazione a p. 60.

¹⁶² «I tromboni e l'oficleide suonano all'unisono; il loro suono solenne e funebre annuncia l'arrivo di Bertram; violoncelli e fagotti aggiungono un'armonia triste e severa al recitativo eseguito dallo spirito delle tenebre». X.X.X, *Robert le Diable. Troisième acte*, in «Journal des Débats», 16 décembre 1831, p. 2.

¹⁶³ «Monache, che riposate sotto questa fredda pietra, mi sentite? Per un'ora lasciate il vostro letto funebre, alzatevi!». EUGÈNE SCRIBE, *Robert le Diable* [...], cit., p. 58.

Quindi si svolge la scena più sorprendente dell'opera, accompagnata da una musica lugubre, solenne, dai suoni cupi, dal ritmo lento e dal registro grave: le monache entrano lentamente e silenziosamente da ogni parte del chiostro vestite tutte con l'abito religioso e avanzano in processione verso il proscenio¹⁶⁴. Anche quelle che sono stese sopra le rispettive tombe si alzano in piedi e formano un cerchio intorno a Bertram.

Tout est glacé, poudreux, et lourd comme les marbres tumulaires qui s'ouvrent lentement. Les violons, altos, flûtes, hautbois et clarinettes se taisent. Les cors, les trompettes à pistons, trombones, ophicléide, timbales et tantam, gémissent seuls quelques accords syncopés pianissimo, précédés sur le temps fort de deux coups pizzicato des violoncelles et contre-basses. Puis après chacune de ces horribles strophes, deux bassons seuls viennent glousser un rythme plus animé, qui fait déjà pressentir le mouvement des danses¹⁶⁵.

Gli spiriti delle monache non possono parlare: spetta pertanto all'orchestra il compito di dipingerne i sentimenti e di interpretarne i gesti. La musica abbandona il ruolo di accompagnatore, per iniziare a commentare e spiegare l'azione drammatica.

L'orchestre s'anime peu à peu par l'entrée successive de tous les instruments; le ton mineur, qui a régné pendant tout le temps de cette opération galvanique et fantastique, est remplacé tout à coup par un ensemble éclatante en *ut majeur*, et le bécarré posé sur le *mi*

¹⁶⁴ Dal manoscritto di Paliani: «Les religieuses sont entrées silencieusement à très petits pas; [...] arrivent ainsi en scène de tous les côtés du cloître; celles qui étaient couchées sur les tombes en descendent également et elles formant le chartron [*sic*] autour de Bertram dont elles attendent les ordres, et il se retire». «Le religiose son entrate silenziosamente a piccoli passi; [...] giungono nel palcoscenico da tutti i lati del chiostro; anche quelle che erano stese sulle tombe scendono e formano un anello intorno a Bertram, aspettando i suoi ordini, e poi lui esce». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le Diable* [...], cit., p. 189.

¹⁶⁵ «Tutto è gelido, polveroso, e opprimente come le tombe che si aprono lentamente. I violini, le viole, i flauti, l'oboe e i clarinetti tacciono. Corni, trombe a pistoni, tromboni, oficleide, timpano e tantam, scricchiolano solo qualche accordo sincopato pianissimo, preceduti sui tempi forti da due colpi di pizzicato dei violoncelli e contrabbassi. Poi dopo ciascuna di queste orribili strofe, due soli fagotti vengono a chiocciare un ritmo più animato, che preannuncia già il movimento delle danze». HECTOR BERLIOZ, *De l'instrumentation* [...], cit., p. 74.

signale aux moins intelligens la vitalité de ces dames, et nous avertit qu'elles sont de nouveau des femmes du monde¹⁶⁶.

Il ritmo si fa progressivamente più veloce e vivace: ha inizio il balletto vero e proprio, il cui carattere diabolico è accentuato dall'uso del triangolo.

Quando entra in scena Robert, le monache interrompono le danze e si nascondono: ancora una volta gli strumenti a fiato e soprattutto i fagotti contribuiscono ad evocare il clima infernale e la musica segue l'evoluzione dei sentimenti di Robert fino al fatale epilogo accompagnato dal suono del corno.

Una musica che parla, che esprime sensazioni, che descrive e che guarda più al timbro che alla linea melodica. Strettamente associata all'effetto scenico e in sintonia con l'intera messinscena, la musica del balletto delle monache commenta e valorizza la coreografia, e contribuisce a rendere significati fondamentali dell'azione drammatica. «Le prestige de la musique vient accroître dans une progression immense le prestige de la décoration et les séduction de la pantomime»¹⁶⁷.

Tra coreografo e compositore si crea una stretta collaborazione, come testimoniano gli appunti di Meyerbeer, che non solo forniscono importanti dettagli sulla messinscena, ma sono anche una prova della forte intesa creatasi tra coreografo e compositore. Ne è chiaro esempio la nota inserita in una sezione dello spartito: «Si Mr Taglioni trouve ce morceau trop long, on peut couper ce qui est entre les deux (*)»¹⁶⁸ e un'altra identica posta alla fine della scena, con le quali Meyerbeer si pone a completa disposizione delle esigenze coreografiche. Tale comunione di intenti si riflette nella magica interazione di musica e coreografia:

¹⁶⁶ «L'orchestra prende vita poco a poco con l'entrata in successione di tutti gli strumenti; la chiave minore, dominante in tutta questa fase elettrizzante e fantastica, viene sostituita d'un tratto da un insieme strepitoso in *Do maggiore*, e il bequadro sul *Mi* indica agli ascoltatori meno perspicaci la vitalità delle monache, e ci avvertono che son di nuovo delle donne di mondo». X.X.X, *Robert le Diable. Troisième acte*, in «Journal des Débats», 16 décembre 1831, p. 2.

¹⁶⁷ *Ibidem*. «Il prestigio della musica aumenta progressivamente la magia della scenografia e il potere seduttivo della pantomima».

¹⁶⁸ «Se Mr Taglioni trova questo pezzo troppo lungo, si può sempre togliere la parte tra i due asterischi». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 6.

Le chant instrumental frappe seul l'oreille pendant cette longue et belle scène, et son charme, ses images pittoresques, ses couleurs variées, ses détails pleins d'esprit et de vigueur de sentiment font sur l'âme une sensation profonde¹⁶⁹.

3.4. Disegno coreografico

La ricostruzione della coreografia originale del *Ballet des Nonnes* passa attraverso l'allestimento danese del medesimo balletto da parte di August Bournonville e attraverso le sue preziose annotazioni¹⁷⁰. Nel 1841 il coreografo danese si reca a Parigi dove assiste per ben tre volte al capolavoro di Meyerbeer, rimanendo estremamente affascinato dal famoso balletto, danzato in quel frangente da Louise Fitzjames nel personaggio di Hélène, e lo rivede più volte anche nel 1847, durante un altro soggiorno sempre nella capitale francese. In base a quanto scritto da Jürgensen, una volta tornato in Danimarca, Bournonville annota la coreografia - o più probabilmente quello che si ricordava di tale coreografia - in una copia del *répétiteur* dell'opera di Meyerbeer, che risale alla prima messa in scena danese di *Robert le Diable* del 1833 (versione di Thomas Overskou con le coreografie del terzo atto firmate da Pierre Larcher), che è oggi conservato presso la Biblioteca reale di Copenaghen. È un documento di fondamentale importanza perché presenta gli appunti per mano di Bournonville, il quale indica di fare riferimento alla *performance* parigina di Louise Fitzjames vista nel 1841, come rivela la nota «dansé par

¹⁶⁹ «Il canto degli strumenti colpisce da solo l'orecchio durante questa lunga e bella scena, e il suo fascino, le immagini pittoresche, la varietà dei colori, i dettagli pieni di intensità e di forza creano sull'anima una sensazione profonda». X.X.X, *Robert le Diable. Troisième acte*, in «Journal des Débats», 16 décembre 1831, p. 2.

¹⁷⁰ Knud Arne Jürgensen, famoso storico della danza danese, ha ritrovato presso la Biblioteca reale di Copenaghen alcuni preziosi documenti, dei quali si ignorava l'esistenza, contenenti le preziose annotazioni di August Bournonville. Attraverso tali fonti, Knud Arne Jürgensen, in collaborazione con Ann Hutchinson Guest, ha ricostruito la coreografia del Balletto delle Monache: tale versione, verosimilmente parecchio diversa dall'originale, è, in ogni caso, la meno dissimile da quella di Filippo Taglioni che ci resta. Cfr. ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le diable: The Ballet of the Nuns*, London, Gordon and Breach Publishers, 1997.

L.F. James»¹⁷¹. Tali annotazioni, con ogni probabilità, sarebbero servite per la prima messinscena a cura di Bournonville del 18 gennaio 1848 di *Robert af Normandiet*¹⁷². Inoltre, il balletto viene completamente trascritto da Bournonville nel 1873, quando mette in scena l'opera per l'ultima volta a Copenaghen il 19 gennaio. E, per finire, esiste un'ulteriore testimonianza per mano di Emil Hansel, il successore di Bournonville, il quale, in occasione dell'allestimento del 28 febbraio 1893 a Copenaghen, trascrive la versione del 1873 con alcune note aggiuntive di suo pugno.

Analizzando questi tre documenti, che coprono un periodo storico molto lungo e si riferiscono ad allestimenti diversi, si nota, al di là di qualche piccola differenza nei singoli passi, una straordinaria somiglianza e una sostanziale corrispondenza tra le coreografie.

Inoltre, cosa fondamentale, rappresentano l'unica ampia testimonianza di un balletto originariamente creato da Filippo Taglioni e andato perduto.

In che misura la coreografia di Bournonville rispecchia la versione originale del 1831? Comparando le notizie esistenti sulla coreografia di Filippo Taglioni con i documenti che riguardano quella di Bournonville, e conseguentemente di Hansen, si nota che le due versioni differiscono, per certo, per quanto riguarda lo sfarzo della messinscena e il numero delle ballerine impiegate, cosa dovuta alle dimensioni ridotte del teatro danese. Dalle più di trenta monache della versione di Taglioni - escludendo le parecchie comparse della *Procession des Nonnes* che precedeva il balletto vero e proprio - si passa alle sedici ballerine della versione di Bournonville. Inoltre, molto probabilmente proprio per la mancanza di spazio e per il ridotto numero del corpo di ballo, nel 1848, Bournonville taglia parti del *Bacchanale* e del primo assolo di Hélène, *Séduction par l'ivresse*, e crea spostamenti nello spazio e figure coreografiche diverse dalla versione di Taglioni.

Con ogni probabilità, pertanto, la versione di Bournonville, ricostruita da Knud Arne Jürgensen, in collaborazione con Ann Hutchinson Guest, è parecchio diversa dall'originale di Filippo Taglioni, ma resta, in ogni caso, la versione esistente a lei meno dissimile.

Dopo la *Procession des Nonnes*, che funge in un certo senso da prologo, ha inizio il balletto vero e proprio, diviso in:

¹⁷¹ «Ballato da L. F. James». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le Diable [...]*, cit., p. 170.

¹⁷² Questo il titolo danese dell'opera di Meyerbeer.

1. *Bacchanale*
2. *1^{er} air de ballet, Séduction par l'ivresse*
3. *2^{ème} air de ballet. Séduction du jeu*
4. *3^{ème} air de ballet. Séduction de l'amour, Pas seul d'Hélène*

Il corpo di ballo, dopo essersi tolto velocemente l'abito religioso dietro le quinte, rientra in scena di corsa, con passi piccoli e veloci e, formando due cerchi speculari, si ferma in un grande semicerchio con la gamba sinistra in *pointe tendue croisée derrière* e con le braccia incrociate davanti al petto, palmi rivolti verso l'alto e gomiti leggermente staccati dal corpo¹⁷³. Segue una sequenza pantomimica: gli spiriti delle monache si chiedono il motivo della loro presenza lì e rammentano la vita terrena passata; si abbracciano e si baciano l'un l'altra per la gioia, ma guardano anche le gelide tombe dalla quali sono resuscitate e, allontanati i tristi ricordi, approfittano del breve tempo loro concesso per abbandonarsi alle danze e alle passioni profane. Inizia così il *Bacchanale*, caratterizzato da molteplici cambiamenti nelle formazioni e nei passi: alle dinamiche circolari, riprese sia all'unisono come nel grande cerchio iniziale, sia a piccoli gruppi, si alternano disposizioni più lineari e regolari: «circling paths dissolve into three horizontal lines across stage»¹⁷⁴, che si risolvono poi in una «grande chaîne serpentée»¹⁷⁵ e infine in una lunga diagonale che attraversa l'intero palcoscenico: a canone le monache scendono in ginocchio e, rivolte verso l'angolo destro in fondo, indirizzano lo sguardo del pubblico e preparano l'entrata di Hélène. Entra allora l'affascinante priora, che sollecita le monache a danzare: una dopo l'altra, rapidamente, le danzatrici del corpo di ballo si alzano, corrono intorno alla prima ballerina disegnando un grande cerchio, e si aprono poi nuovamente a mezzaluna lasciando spazio all'assolo di Hélène. Entra Robert che, spaventato, indietreggia, e viene subito circondato dalle monache, che lo distolgono dalla fuga. Il corpo di ballo si divide successivamente in due gruppi posizionandosi agli angoli

¹⁷³ Tale posizione delle braccia ritorna molto spesso durante l'intero balletto caratterizzando in particolar modo le posizioni statiche.

¹⁷⁴ «Le traiettorie circolari si dissolvono in tre linee orizzontali attraverso il palcoscenico». ANN HUTCHINSON GUEST, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le Diable* [...], cit., p. 36.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 117. «Una grande catena serpeggiante».

posteriori del palcoscenico, mentre Robert si siede vicino alla prima tomba a sinistra del pubblico, rivolto verso il centro del palcoscenico¹⁷⁶.

Inizia la *1^{er} air de ballet, la Séduction par l'ivresse*, durante la quale Hélène e gli spiriti demoniaci cercano di persuadere il giovane a commettere il fatale sacrilegio inebriandolo attraverso i piaceri del vino. Hélène esegue la stessa sequenza dapprima accompagnata da due ballerine, lungo la diagonale che porta a Robert, poi, con altre quattro, lungo l'altra diagonale¹⁷⁷. Segue l'assolo, alla fine del quale, con una coppa tra le mani, si muove verso Robert, che, sedotto, le si avvicina fino a prenderle il calice dalle mani. Spinto dalle lusinghe della diabolica badessa, il giovane eroe si trova, senza accorgersene, vicino alla tomba di S. Rosalia, vicino al ramoscello magico, dal quale però retrocede bruscamente sopraffatto dalla paura e spaventato dalle risa sarcastiche degli spiriti maligni. Le monache allora escogitano un nuovo piano e cercano di circurlo attraverso il gioco dei dadi, *Séduction du jeu*: Robert si trova seduto vicino alla prima tomba a destra del pubblico¹⁷⁸ e, attratto da Hélène, che danza il secondo assolo, si alza in piedi e le va incontro, ma viene subito fermato da quattro ballerine che lo circondano, gli appoggiano ognuna una mano sulla spalla e lo riportano indietro. Dalla parte opposta, a sua volta, Hélène viene circondata da altre tre compagne che, tenendosi per mano, disegnano un anello intorno a lei. Segue l'ultimo e decisivo *pas seul*, la *Séduction de l'amour*, durante il quale Hélène cerca di irretire il giovane attraverso le armi della seduzione, alludendo ai piaceri e alle lusinghe dell'amore. Un assolo complesso, dalla forte carica erotica, che

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 189. Secondo le indicazioni di Paliani, «elles entendent que Robert s'approche et elles se cachent derrière les colonnes, les tombes. Robert arrive du fond et ne peut se défendre d'une secrète horreur; il parcourt ce lieu silencieux, vient au tombeau de S.^{te} Rosalie, veut fuir, et tout à coup il est entouré d'un essaim de femmes qui le contemplent avec admiration et veulent le séduire». «Esse sentono che Robert si sta avvicinando e si nascondono dietro le colonne e le tombe. Robert entra dal fondo e viene sopraffatto dall'orrore; attraversa questo il silenzioso, si avvicina alla tomba di S. Rosalia, vuole andarsene, e subito viene circondato da un gruppo di donne che lo guardano con ammirazione e lo vogliono sedurre».

¹⁷⁷ *Ibidem*. Inevitabile il confronto con Paliani: «toutes lui tendent piège, deux entre autres et l'abbesse cherchent à le séduire, forment des pas voluptueux autour de lui; il les fuit, elles lui font horreur». «Tutte gli tendono una trappola, due delle monache e la badessa cercano di sedurlo, danzano in modo sensuale intorno a lui; spaventato, si allontana».

¹⁷⁸ *Ibidem*. Anche secondo Paliani: «d'autres l'entraînent près du premier tombeau, à droite du public, lui offrant de jouer aux dez». «Altre lo trascinano vicino alla prima tomba, a destra del pubblico, e lo invitano a giocare a dadi».

rappresenta il momento cruciale della coreografia. Robert cede al sensuale corteggiamento, ricambia i suoi baci e, estasiato, si avvicina alla tomba di S. Rosalia, lungo la diagonale formata nel frattempo dal corpo di ballo, per cogliere infine il ramoscello mostrandolo in modo trionfale¹⁷⁹. Qui la versione di Bournonville si allontana dalla descrizione di Paliati: mentre infatti nella ripresa danese scende il sipario, nella versione originale sia secondo il manoscritto di Paliati, sia secondo le annotazioni di Meyerbeer, le monache dannate esultano con una danza trionfale intorno a Robert, ripetendo il motivo del cerchio con il quale il balletto si apre: «les femmes dansent en rond autour de lui, elles parcourent ensuite la galerie, se tenant toutes par la main; il s'échappe alors par le fond»¹⁸⁰. La scena si conclude tra suoni e rumori infernali: demoni con le torce in mano richiamano gli spiriti delle monache e le riportano al mondo ultraterreno.

Leitmotif dell'intero balletto è il cerchio (o semicerchio), che ritorna spesso in tutta la coreografia nelle formazioni dinamiche e nelle posizioni statiche, coinvolgendo sia l'intero corpo di ballo - soprattutto durante il *Bacchanale* - che piccoli gruppi di danzatrici, le quali spesso accerchiano Robert e gli girano intorno. Se da una parte il motivo del cerchio rappresenta un circuito chiuso, e quindi un modo per circuire, per sbarrare la strada, per intrappolare la preda, e pertanto il sistema più congeniale con il quale le monache possono braccare Robert, dall'altra è il simbolo ancestrale dell'infinito, e rimanda al girotondo sfrenato delle danze sabbatiche, dove è lecita ogni trasgressione, dove vengono abolite le gerarchie e le differenze dei sessi, e il mondo istituzionale viene rovesciato insieme alle sue regole. È il cerchio magico, dove sacro e profano si confondono, e le monache diventano streghe.

Les nonnes vont chercher des coupes, des dés, elles boivent, jouent et dansent, et, pour agir avec plus de liberté, elles dépouillent leurs longues robes; quelques unes font des

¹⁷⁹ *Ibidem*. «L'abbesse s'attache à lui, lui peint l'amour, ses voluptés, lui montre le tombeau de sa mère, le rameau vert, et après tant de séductions elle se baisse voluptueusement, il se laisse entraîner, l'embrasse au font et va s'emparer du rameau». «La badessa si fissa su di lui, gli parla d'amore e di voluttà, gli mostra la tomba della madre, il rametto verde, e dopo tante lusinghe si china in modo sensuale, lui si lascia travolgere, la bacia sulla fronte e va a prendere il ramoscello».

¹⁸⁰ *Ibidem*. «Le monache danzano in cerchio intorno a lui, attraversano poi la galleria, tenendosi tutte per mano; lui esce dal fondo del palcoscenico».

offrandes à une idole qui représente Satan. Cette ronde du sabbat s'anime et finit par une bacchanale¹⁸¹.

La *femme fantôme*, portatrice di morte, e la *femme sensuelle* si fondono nei personaggi delle monache, massimamente rappresentate dalla loro badessa. Hélène è la *femme fatale*. Il suo nome, dalla forte valenza simbolica, rievoca l'eroina della mitologia greca, quella Elena dalla bellezza straordinaria che fu causa della guerra di Troia.

Maliziosa e disinvolta, Hélène si destreggia tra danze dal forte carattere erotico; è colei che seduce, che tenta l'eroe, e gli fa commettere il sacrilegio; è l'emblema di un eros distruttivo e anticipa la figura della Sylphide e di Giselle.

Cette scène qui est la ronde du sabbat de M. Victor Hugo et le dessin de M. Boulangé [*sic*] mis en action, est admirable de musique, de décor, de mise en scène et d'exécution; elle est d'une vérité horrible et charmante. Jamais effet plus neuf et plus original n'avait été produit sur aucun théâtre¹⁸².

Numerose sono infatti le corrispondenze tra il *Ballet des Nonnes* e *La Ronde du Sabbat*, ballata di Hugo scritta nel 1825, e riprodotta nel 1828 dalla litografia di Boulanger. Anche qui l'atmosfera è oscura e misteriosa e ci si trova avvolti in una danza infernale che ha luogo in un monastero, in un vecchio chiostro, di notte, sotto la luce di una luna che si nasconde tra le nuvole; anche qui un luogo sacro profanato da esseri infernali di ogni tipo, che, sotto la guida di Lucifero, danno inizio ad un immenso girotondo tenendosi per mano, fino a quando l'aurora non li richiama al mondo ultraterreno.

È il fascino dell'orrido, di tutto ciò che è terrificante e terribilmente bello, che rispecchia l'estetica e la poetica del sublime, e che è ottenuto con efficacia grazie alla corrispondenza tra i vari coefficienti scenici: il tema diabolico tipico della tradizione gotica, unito all'imponenza della scenografia, ai giochi prospettici e luminosi, all'accompagnamento

¹⁸¹ «Le monache vanno a cercare delle coppe, dei dadi, bevono, giocano e danzano, e, per muoversi più liberamente, si tolgono i lunghi abiti religiosi; qualcuna fa delle offerte a un idolo che rappresenta Satana. Questo cerchio sabbatico si anima e finisce con un bacchanale». X.X.X., *Robert le Diable*, in «Journal des Débats», 23 novembre 1831, p.2

¹⁸² *Ibidem*. «Questa scena che è la messa in atto della *Ronde du Sabbat* di M. Hugo e del disegno di M. Boulanger, è ammirabile dal punto di vista musicale, scenografico, della messinscena e dell'esecuzione; è di una verità orribile e affascinante. Mai effetto più nuovo e originale era stato prodotto su alcun teatro».

musicale, alla coreografia stessa e al candore dei costumi, spaventa, impressiona, elettrizza, e crea nell'anima una sensazione profonda, una sublime invasione.

Nell'atmosfera magica e spettrale, nell'unione ossimorica di sacro e profano, nel connubio di erotico e demoniaco, nello scontro di *amour* e *plaisir*, di *eros* e *thanatos*, c'è tutto il mistero del Romanticismo, distillato «with an artistry never before achieved on the ballet stage»¹⁸³.

Nella messinscena si esprime un'inusitata coerenza tra libretto, musica e coreografia: il balletto delle monache è un esempio di perfetta integrazione tra i coefficienti scenici, di magica alchimia tra le arti, e segna il «debutto di questo nuovo tipo di collaborazione della coreografia con l'illuminotecnica e la scenotecnica»¹⁸⁴. È in questi anni che si assiste alla nascita di una nuova figura, quella del *metteur en scène*, e di una nuova arte, la *mise en scène*¹⁸⁵, ed è proprio con il Romanticismo che si inizia ad attribuire maggior importanza agli elementi paraverbali, e a considerare l'evento scenico come un'arte in sé, al pari di tutte le altre. Nel 1827 viene istituito il *Comité de mise en scène pour l'Académie Royale de Musique*, che si occupa appunto della messinscena delle opere, della loro esecuzione materiale e plastica, dai *décors* alla disposizione delle luci, dai movimenti dei personaggi ai particolari dei costumi e dei vari accessori. Il membro più influente di questa commissione speciale è Henri Duponchel, direttore artistico dell'Opéra e audace innovatore, che porta l'acqua sul palcoscenico, progetta le prime *trappes anglaises*, fa scendere il sipario ad ogni cambio di scena eliminando i cambiamenti a vista ed aumentando l'illusione generale, e migliora le tecniche di illuminazione. È lui l'artefice della scena del chiostro, e il balletto delle monache è lo specchio della metamorfosi romantica.

¹⁸³ «Con un'arte mai vista prima su un palcoscenico». IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 112.

¹⁸⁴ SUSAN LEIGH FOSTER, *Coreografia e narrazione, corpo, danza, società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino Editore, 2003.

¹⁸⁵ Cfr. MARIE-ANTOINETTE ALLÉVY, *La mise en scène [...]*, cit., p.175.

La Sylphide: dal libretto alla messinscena

1. Il primo balletto romantico

Se il *Ballet des Nonnes* individua nel mondo sovranaturale una nuova e promettente fonte per la coreografia, *La Sylphide*, continuando la via aperta dall'opera di Meyerbeer, consacra gli stilemi tipicamente romantici presenti *in nuce* in *Robert le Diable* e diventa l'archetipo di molti lavori successivi, introducendo il tema dell'amore irrealizzabile tra una creatura ultraterrena e un essere umano, che diventerà un *topos* tanto caro al Romanticismo¹⁸⁶.

La causa dell'impatto sensazionale che suscita il *Ballet des Nonnes* sul pubblico parigino non va cercata, però, solo nella scelta del soggetto, ma anche nel modo con cui essa viene messa in scena, e cioè nell'uso corale dei singoli coefficienti scenici: danza, musica, scenografia, luci e costumi vengono abilmente orchestrati insieme per supportare la creazione dell'illusione generale della scena.

La Sylphide, circa quattro mesi dopo, applica lo stesso approccio all'intero balletto e suggella il trionfo del Romanticismo.

¹⁸⁶ «The discovery of this situation, which was to recur with frequent regularity in the future years, was a turning-point of the greatest significance in the history of ballet. It ushered in a golden age - an era of moonlight and ethereal sprites, and *La Sylphide* was to become the prototype of many other masterpieces which were to embellish this period of the Romantic ballet». «La scoperta di questa tematica, che si sarebbe ripetuta con frequente regolarità negli anni futuri, rappresentò una svolta di grandissimo significato nella storia del balletto. Inaugurò l'età dell'oro – un'era di luce lunare e spiriti eterei, e *La Sylphide* sarebbe diventata il prototipo di molti altri capolavori che avrebbero impreziosito questo periodo del balletto romantico». Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 114.

Tutto ha inizio da un'idea di Adolphe Nourrit, il famoso tenore che in *Robert le Diable* veste i panni di Robert, il quale, proprio durante le prove dell'opera stessa, propone a Véron il libretto per il nuovo balletto, concepito con Maria Taglioni come protagonista¹⁸⁷. Al direttore dell'Opéra il balletto sembra possedere tutte le caratteristiche necessarie a garantirne il successo: ad un intreccio semplice, chiaro, e unito ad un finale carico di *pathos*, si aggiunge l'ambientazione in Scozia - terra che, resa esotica e celebre dai romanzi di Walter Scott, introduce il colore locale tanto in voga all'epoca - e la dimensione del soprannaturale, incarnata nel personaggio della silfide e sviluppata soprattutto nel secondo atto.

Ispirato al racconto fantastico *Trilby, ou le Lutin d'Argail*, scritto da Charles Nodier nel 1822 dopo un viaggio in Scozia, *La Sylphide* racconta la storia dell'amore fatale tra una silfide e James Reuben, giovane contadino scozzese.

Il primo atto si apre all'interno di una cascina. È l'alba e James sta dormendo seduto su una grande poltrona. Inginocchiata ai suoi piedi la silfide lo contempla amorevolmente. Felice di trovarsi vicino all'amato, inizia a volteggiargli intorno muovendo dolcemente le ali. Il sonno di James è agitato, sembra sentire i movimenti della giovane innamorata, la quale, spinta da un desiderio che invano cerca di reprimere, s'avvicina e s'allontana ripetutamente all'amato fino a baciarlo, dolcemente, sulla fronte. James si sveglia e prova ad avvicinarsi alla silfide, la quale, però, scappa veloce dileguandosi attraverso il focolare. Confuso e stordito dall'apparizione misteriosa, che più di una volta aveva già abitato i

¹⁸⁷ «Nourrit could not have been inspired by Taglioni's performance in the Ballet of the Nuns, since the scenario was read to the choreographer a week before she ever began to rehearse her role. But preparations for the scene may have been sufficiently advanced for its mood to have been perceived by Nourrit». «Nourrit non poteva essere stato ispirato dall'interpretazione della Taglioni nel Balletto delle Monache, in quanto il libretto venne letto al coreografo una settimana prima che lei iniziasse le prove. Ma l'allestimento per la scena potrebbe esser stato sufficientemente avanti da averlo influenzato». IVOR GUEST, *The Romantic Ballet [...]*, cit., p. 112. Infatti Maria Taglioni inizia le prove di *Robert le Diable* il 31 ottobre del 1831, e con Nourrit solo dal 6 novembre, mentre Filippo Taglioni scrive di aver ricevuto e letto il libretto de *La Sylphide* già il 23 ottobre. Cfr. LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni [...]*, cit., p. 183. D'altra parte, Nourrit aveva già conosciuto e lavorato con la giovane Taglioni in *Le Dieu et la Bayadère*, un *opéra-ballet* di Scribe e Auber del 1830. Pertanto sembra lecito credere che «this scenario is thus a tribute to the admired dancer from the illustrious singer». «Questo libretto è quindi un omaggio ad una stimata ballerina da parte di un famoso cantante». ANDRÉ LEVINSON, *Maria Taglioni*, cit., p. 44.

suoi sogni, cerca invano di convincersi che è stato tutto solo frutto della sua immaginazione, nonostante senta ancora la fronte bruciare per il bacio ricevuto. Nella speranza di trovare qualche risposta, sveglia l'amico Gurn, che sta dormendo lì vicino su dei fasci di paglia, il quale, però, niente ha visto e sentito se non l'immagine di Effie, donna dei suoi sogni più profondi e della quale è perduto innamorado nonostante lei sia la fidanzata di James.

Quello che sta per iniziare è il giorno del fidanzamento di James e Effie. La promessa sposa entra insieme alla madre di James, Anne Reuben, saluta distrattamente il povero Gurn, e cerca l'amato, che è completamente immerso nei suoi pensieri. Entrano anche le giovani invitate alla festa di fidanzamento, portando i regali di nozze per i futuri sposi, e mentre Effie ringrazia cortesemente le compagne, James non riesce a non pensare a quell'essere misterioso e continua a guardare verso il camino, dove la silfide era sparita, sperando, forse, di poterla rivedere. Ma ecco che tra gli ospiti si intrufola una vecchia strega, Madge. James vuole cacciarla, ma le giovani intercedono a suo favore: vogliono che la strega predica loro il futuro, per sapere quando finalmente si sposeranno. Madge inizia a leggere loro le mani. Arriva il turno di Effie e Madge le svela che l'amore di James non è sincero e che sposerà Gurn. James va su tutte le furie e caccia Madge con violenza, mentre Effie cerca di calmarlo assicurandolo che non crede ad una parola delle predizioni fatte dalla strega. Effie, accompagnata dalla madre Anne e dalle compagne, va a prepararsi per la cerimonia; Gurn si allontana con aria triste e sconsolata; James rimane solo con i suoi pensieri che di nuovo lo portano alla giovane silfide.

Improvvisamente la finestra si apre, come spinta da un colpo di vento, e James la vede sul davanzale, appoggiata al bordo della finestra, che, triste, nasconde il viso tra le mani. James la invita a scendere e le chiede il motivo di tanta tristezza. Lei gli dichiara il suo amore, che lui, però, non può contraccambiare. Combattuto nell'animo tra ciò che sa di dover fare e una pulsione più istintiva e irrazionale, si trova diviso tra l'amore che prova per Effie e l'attrazione per questa creatura misteriosa la quale, avvoltasi nella coperta lasciata da Effie stessa sulla poltrona, si getta ai piedi dell'amato, ricordandogli così l'immagine della futura sposa. La ragione si fa debole: James solleva da terra l'essere aereo, la stringe tra le braccia e la bacia. Gurn, testimone del tradimento, corre veloce ad avvertire Effie. Di ritorno, trova ancora i due amanti abbracciati e vede che James, accortosi d'esser stato scoperto, nasconde la silfide sotto la coperta. Ecco che entra anche

Effie, inquieta. James abbassa lo sguardo e rimane immobile. Gurn si avvicina alla coperta sicuro di smascherare il tradimento, ma, sollevatala, non appare nessuna donna: la silfide è sparita. Gurn rimane sconcertato, Effie e James si rasserenano.

Inizia il ballo del fidanzamento. Tutto il villaggio partecipa alla festa. James appare ancora pensieroso e cerca invano gli occhi della silfide, tanto che si dimentica di invitare alle danze la dolce fidanzata, la quale si vede costretta a prendere l'iniziativa. Nel bel mezzo dei festeggiamenti compare la leggera figlia dell'aria, visibile, però, solo agli occhi del promesso sposo, il quale interrompe il ballo con la fidanzata ogni volta che la scorge, e cerca di inseguirla, senza riuscire mai ad afferrarla. Concluse le danze, tutti si preparano per la cerimonia. Le amiche di Effie la circondano gioiose. James continua ad essere distratto e triste. Nel momento dello scambio dell'anello, la silfide esce dal focolare e strappa dalle mani l'anello destinato alla promessa sposa. James, sorpreso e imbarazzato dall'accaduto, cerca, inutilmente, di calmarla. Completamente sopraffatto, segue l'aerea amante che si addentra nel bosco verso la montagna, mentre la povera Effie, in lacrime, lo chiama invano e rimane sola con Gurn che le ricorda la predizione della vecchia strega offrendole il suo amore.

Il secondo atto ha luogo in un bosco. È ancora notte. La vecchia Madge, assieme ad altre streghe, celebra il rito sabbatico durante il quale compie ogni sorta di maleficio e trasforma una sciarpa in oggetto fatato per vendicarsi dell'affronto subito da James. Arriva la luce del giorno che dissolve la nebbia della notte. Entra la silfide, tenendo per mano l'amato e aiutandolo nei passi incerti lungo il sentiero stretto e ripido che conduce al suo regno. James, però, non può non pensare ad Effie, che ha tristemente abbandonato. Così la silfide, nel tentativo di distrarlo, chiama a raccolta le compagne. Una folla di ninfe volteggia tra gli alberi e circonda il giovane scozzese, che rimane completamente inebriato ed estasiato da tanta bellezza. Si sente innamorato più che mai di questa creatura misteriosa, vuole toccarla e stringerla a sé, ma si ritrova sempre ad inseguirla inutilmente senza riuscire mai ad afferrarla: nel momento in cui crede di averla presa, lei sfugge al suo tocco e sparisce confondendosi tra le compagne ed alimentando così, sempre più, l'ardente desiderio. Rimasto solo, pensa di essere stato ingannato, inizia a dubitare dell'amore dichiarato da quell'essere effimero e crede di aver fatto un tremendo errore: per una felicità immaginaria, ha perso quella reale, ha rotto il suo giuramento e spezzato il cuore della povera Effie che non amava che lui.

Ed ecco che ricompare la vecchia strega, alla quale lo sprovveduto amante chiede consiglio. Madge gli dona una sciarpa fatata, grazie alla quale riuscirà – lei gli fa credere – a possedere finalmente l’amata. In realtà, la sciarpa, una volta indossata, ha il potere di far cadere le ali e conseguentemente la vita, di una silfide. James saluta con riconoscenza la vecchia maga e si volta verso la silfide che, nel frattempo, gioca con un nido di uccellini tra gli alti rami di un albero. James sventola la sciarpa per attirare la sua attenzione. Lei, riposto il nido in cima all’albero, va da James e cerca di prendere la sciarpa promettendogli che non scapperà più e che si lascerà finalmente afferrare. Ma il giovane non si fida e la avvolge con l’oggetto fatato. La silfide cade in ginocchio, e cadono anche le sue ali. Un pallore mortale copre il suo volto: perdendo le ali, è destinata a perdere anche la vita. James maledice la vecchia Madge, che ottiene così la sua vendetta, e si inginocchia vicino all’amata mentre esala l’ultimo respiro circondata dalle compagne, le quali, con la sciarpa incantata, la sollevano e la trasportano via. All’orizzonte sfila il corteo del matrimonio di Effie e Gurn. James sviene.

Filippo Taglioni rimane affascinato dalla storia presentatagli da Nourrit. Nel diario, il 23 ottobre 1831, scrive: «Nourrit m’a lu son ouvrage *La Sylphide* et me l’a donné [sic]. C’est charmant»¹⁸⁸. Il 6 novembre aggiunge: «Ce soir, je me suis occupé de faire la note pour la musique de *la Sylphide* que doit composer Schneitzhoeffter»¹⁸⁹. Le prove iniziano prima della fine di novembre. Il 29 dicembre, dopo aver rinunciato alla sua parte in *Robert le Diable*, Maria Taglioni inizia a lavorare con Joseph Mazilier, nei panni di James¹⁹⁰.

Per quanto riguarda la messinscena, Filippo crede siano molto importanti gli effetti scenici che caratterizzano il secondo atto, e accusa un profondo senso di frustrazione per non riuscire a ricreare la scena delle streghe come se l’è immaginata. Colpa di Duponchel, che si sta occupando dell’allestimento della *Tentation*¹⁹¹, e che, per realizzare le varie

¹⁸⁸ «Nourrit mi ha letto la sua opera *La Sylphide* e me l’ha donata. È incantevole». LÉANDRE VAILLAT, *La Taglioni [...]*, cit., p. 183.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 203. «Stasera, mi sono occupato della musica de *la Sylphide* che deve comporre Schneitzhoeffter». E prosegue Léandre Vaillat: «voilà qui implique la soumission du compositeur au chorégraphe». «Il che implica la sottomissione del compositore al coreografo».

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *La Tentation*, opéra-ballet in cinque atti che debutta il 20 giugno 1832 all’Opéra, libretto di Edmond Cavé e Henri Duponchel, musica di Fromental Halévy e coreografia di Jean Coralli.

«diableries»¹⁹², sottrae alcune ballerine dal corpo di ballo a disposizione di Taglioni, il quale si vede così costretto a rinunciare all'idea originaria. D'altra parte, però, il coreografo italiano trova piena consolazione nella realizzazione dei voli delle silfidi nel secondo atto, i quali sono di una complessità mai vista prima all'Opéra: non solo voli singoli e dritti, ma anche multipli e soprattutto in cerchio, come mostra il finale del balletto, quando il corpo della silfide senza vita viene portato via tra gli alberi.

La Sylphide et son cortège devaient nécessairement se jouer dans les danses les plus gracieuses, les plus variées, et pour mieux justifier le titre de l'ouvrage, on inventa des vols nombreux de sylphides, et surtout un vol tournant¹⁹³.

«Vols audacieux»¹⁹⁴ si erano già visti in *Flore e Zéphyre*¹⁹⁵ nel 1815, ma mentre allora solo i due primi ballerini si libravano nell'aria, e usufruivano pure di controfigure¹⁹⁶, in *La Sylphide* i voli si moltiplicano coinvolgendo circa una quindicina di danzatrici¹⁹⁷, ed è Maria Taglioni in persona «qui prend sa volée, et ses compagnes la suivent à travers les arbres et les frises»¹⁹⁸.

Trucchi e artifici così rischiosi costano non poca ansia e apprensione a Véron, il quale ritiene quei voli poco sicuri e teme per l'incolumità delle giovani ballerine. E non a torto: durante una delle prime prove generali, il 10 marzo 1832, infatti, si verificano molti

¹⁹² «Diablerie». LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., p.168.

¹⁹³ «*La Sylphide* e il suo corteo dovevano necessariamente cimentarsi nelle danze più graziose e più varie, e per meglio giustificare il titolo dell'opera, si inventarono numerosi voli di silfidi, e soprattutto un volo in cerchio». LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., p. 167.

¹⁹⁴ «Voli audaci». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide, ballet en deux actes, de M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoeffter, decorations de Cicéri. Première représentation*, in «Journal des Débats», 14 mars 1832, p. 2.

¹⁹⁵ *Flore e Zéphyre*, balletto di Charles Louis Didelot, messo in scena per la prima volta il 7 luglio 1796 al King's Theater di Londra.

¹⁹⁶ «Dans ce ballet, les acteurs principaux avaient des remplaçans qui s'exposaient aux chances du fil de laiton». «In questo balletto, gli interpreti principali avevano delle controfigure che si esponevano ai rischi del filo d'ottone». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide [...]*, cit., p. 2.

¹⁹⁷ *Ibidem*. «*La Sylphide* nous présente douze ou quinze danseuses, qui fendent l'air avec leurs ailes de papillon ou de demoiselle». «*La Sylphide* ci presenta dodici o quindici ballerine, che fendono l'aria con le loro ali da farfalla o da libellula».

¹⁹⁸ *Ibidem*. «Che si libra nell'aria, e le sue compagne la seguono attraverso gli alberi e i fregi».

incidenti, e il giorno dopo la Taglioni stessa cade mentre è sospesa in aria, per fortuna senza nessuna grave conseguenza. In seguito a tale incidente Véron decide di assistere lui stesso «à la répétition de ces vols et à l'inspection des appareils»¹⁹⁹: si occupa personalmente quindi della sicurezza dei macchinari e fissa una ricompensa di dieci franchi per ogni rappresentazione come indennità per il rischio a cui vanno incontro le giovani ballerine²⁰⁰.

Il 12 marzo del 1832, quando *La Sylphide* debutta sul palcoscenico dell'Opéra, gli applausi sono tanti da ripagare tutte le preoccupazioni provate.

Come testimonia Castil-Blaze in una recensione nel «Journal des Débats» pubblicata due giorni dopo la prima, il pubblico, entusiasta, chiama per nome, tra gli applausi, gli artefici del balletto - ad eccezione di Nourrit, che preferisce rimanere nell'anonimato - e dedica poi ulteriori omaggi alla Silfide: «M^{lle} Taglioni a paru, et des bravos, des transports d'enthousiasme ont éclaté dans toute la salle»²⁰¹.

Il trionfo della Taglioni è assoluto. Il pubblico viene completamente sedotto dall'eleganza e dal lirismo del suo modo di danzare.

La pièce a été faite pour M^{lle} Taglioni; c'est elle que l'on cherche; c'est elle que l'on attend; elle a souvent ravi l'assemblée par la légèreté de sa danse, le charme de ses poses; c'est encore un succès brillant que l'Opéra lui doit²⁰².

Musa e protagonista indiscussa, il personaggio della silfide non solo viene ideato appositamente per lei dal celebre tenore, ma viene anche costruito su di lei dal padre Filippo, per fornirle l'occasione di mostrarsi in tutto il suo talento²⁰³, e il successo è tale

¹⁹⁹ «Alle prove di questi voli e all'ispezione delle apparecchiature». LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., p. 168.

²⁰⁰ *Ibidem*. «Un feu de dix francs leur fut accordé». «Fu accordata loro un'indennità di dieci franchi».

²⁰¹ «M^{lle} Taglioni è apparsa, e sonori applausi pieni d'entusiasmo sono scoppiati in tutta la sala». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide [...]*, cit, p. 2.

²⁰² *Ibidem*. «Il balletto è stato fatto per M^{lle} Taglioni; è lei che si cerca, è lei che si aspetta; lei ha spesso incantato il pubblico con la leggerezza della sua danza, il fascino delle sue pose; è ancora un grande successo che l'Opéra le deve».

²⁰³ «On a voulu fournir à M^{lle} Taglioni l'occasion de se montrer dans tous ses avantages, et le cadre est parfaitement choisi». «Si voleva dare al M^{lle} Taglioni la possibilità di mostrarsi in tutti i suoi pregi, e l'ambientazione è azzeccatissima». [Autore ignoto], *La Sylphide*, in «Le Figaro», 14 mars 1832, p. 3.

che ballerina e personaggio diventano uno il sinonimo dell'altro, anzi, secondo André Levinson, *La Sylphide* si rivela l'espressione integrale della personalità della Taglioni²⁰⁴.

La critica è unanime: «Cette sylphide c'est M^{lle} Taglioni, avec toutes ses grâces, toutes ses coquetteries naïves, toutes ses agaçantes pruderies, tout le charme de son sourire, toute la pudeur de ses désirs voluptueux»²⁰⁵, scrive «Le Figaro». «Cette *Sylphide*, c'est M^{lle} Taglioni; M^{lle} Taglioni n'est-elle point dans sa nature, dans son élément, lorsqu'elle se montre sous la forme d'une divinité aérienne, qui vit en voltigeant dans les espaces imaginaires?»²⁰⁶, ribadisce «Le Constitutionnel». Più di dieci anni dopo, in occasione dell'addio della Taglioni a Parigi nel 1844, Théophile Gautier scrive: «Le nom de ce rôle devient en quelque sorte un second pour elle, la Sylphide cela veut dire Taglioni pour tout le monde»²⁰⁷; e conferma Jules Janin, in un articolo per *Les Beautés de l'Opéra* pubblicato nel 1845: «On parlera longtemps encore de mademoiselle Taglioni la Sylphide, car ces deux noms sont inséparables, et *la Sylphide* restera comme sa création la plus charmante»²⁰⁸.

²⁰⁴ «La *Sylphide* avait exprimé intégralement la personnalité de Marie Taglioni». «La *Sylphide* aveva espresso integralmente la personalità di Maria Taglioni». ANDRÉ LEVINSON, *Théophile Gautier et le Ballet Romantique*, in *Le ballet au XIX siècle*, numero monografico di «La Revue musicale», 1 décembre 1921, p. 65.

²⁰⁵ «Questa silfide è M^{lle} Taglioni, con tutta la grazia, la civetteria ingenua, la prudenza quasi irritante, il fascino del sorriso, la pudicizia dei desideri voluttuosi». [Autore ignoto], *La Sylphide*, in «Le Figaro», 14 mars 1832, p. 3.

²⁰⁶ «Questa *Sylphide* è M^{lle} Taglioni; M^{lle} Taglioni non è forse nella sua natura, nel suo elemento, quando si mostra sotto le sembianze di una divinità aerea, che vive svolazzante in spazi immaginari?». [Autore ignoto], *La Sylphide, ballet en deux actes, de M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoeffter, decorations de M. Cicéri*, in «Le Constitutionnel», 19 mars 1832, p. 3.

²⁰⁷ «Il nome di questo personaggio diventa in un certo senso un secondo nome per lei, la Silfide significa Taglioni per tutti». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: représentation au bénéfice de Marie Taglioni*, in «La Presse», 1 juillet 1844, in IVOR GUEST (par), *Écrits sur la danse*, cit., p. 163.

²⁰⁸ «Si parlerà molto ancora di M^{lle} Taglioni la Silfide, perché questi due nomi sono inseparabili, e *la Sylphide* resterà la sua creazione più affascinante». JULES JANIN, *Notice sur la Sylphide*, in JULES JANIN, PHILARÈTE CHASLES, THÉOPHILE GAUTIER, *Les beautés des l'Opéra, ou chefs-d'œuvre lyriques: illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres sous la direction de Giralton*, Paris, Soulié, 1845, p. 21.

La Taglioni fa, quindi, del balletto di Nourrit, il suo cavallo di battaglia, «le chef-d'œuvre de la légèreté et de la grâce²⁰⁹», grazie al quale raggiunge l'apice della carriera. Nelle vesti della figlia dell'aria, infatti, riscuote un successo enorme, e non solo a Parigi:

Depuis tantôt quinze belles années de succès et des triomphes, ce beau petit recit que mademoiselle Taglioni racontait si bien, nous était une fête toujours nouvelle, la fête des yeux plus que des sens, la fête heureuse et riante, qui ne laisse après elle ni un regret ni un désir. L'Écosse entière a applaudi *la Sylphide*, Naples et Pétersbourg, Londres et Stockholm, le Midi et le Nord, les glaces et les fleurs. Jamais concert d'éloges plus unanimes ne s'est élevé sur les pas d'une artiste plus aimée²¹⁰.

Mentre la stampa è sommersa dalle parole scritte in elogio di Maria Taglioni, le informazioni che riguardano il lavoro coreografico del padre sono piuttosto frammentarie.

Se da una parte c'è chi si rifiuta di ammettere che il successo di Filippo Taglioni sia meritato - come Charles de Boigne, il quale attribuisce la sua fortuna alla presenza della figlia e sostiene che, fatta eccezione per *La Sylphide*, «qui lui appartient à peine, tous les ballets du père Taglioni se valent et se ressemblent: absence complète d'idées, vieille friperie, toujours la même»²¹¹ - dall'altra gli va sicuramente riconosciuto il merito di essere riuscito a cogliere le sfumature del talento di Maria, contribuendo sia alla nascita

²⁰⁹ «Il capolavoro della leggerezza e della grazia». JULES JANIN, *Notice sur la Sylphide*, cit., p. 4.

²¹⁰ «Per quindici bellissimi anni di successi e di trionfi, questa breve e bella storia raccontata così bene da M^{lle} Taglioni, è stata per noi una festa sempre nuova, la festa degli occhi più che dei sensi, la festa felice e ridente, che non lascia dietro di sé né un rimpianto né un desiderio. Tutta la Scozia ha applaudito *la Sylphide*, Napoli e Pietroburgo, Londra e Stoccolma, Sud e Nord, i ghiacciai e i fiori. Mai un concerto di elogi più unanimi ha seguito le orme di un'artista più amata». JULES JANIN, *Notice sur la Sylphide*, cit., p. 21.

²¹¹ «Che gli appartiene appena, tutti i balletti di Taglioni padre sono uguali e si assomigliano: totale assenza di idee, vecchie cose riusate, sempre uguali!». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit, p. 48. C'è anche chi accusa Filippo Taglioni di plagio: Elise Henry, sorella del coreografo Louis Henry, nell'ottobre del 1832, nel giornale «La Renommée», sostiene che Taglioni avesse copiato il balletto del fratello, messo in scena nel 1828 alla Scala di Milano con il medesimo titolo, *La Sylphide*, e interpretato da Therese Heberle. Accuse infondate, che non tengono conto che il libretto su cui si basano le coreografie di Taglioni è opera originale di Nourrit. Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic ballet [...]*, cit., p. 116.

dell'«école nouvelle»²¹², sia alla creazione di un balletto che apre le porte al Romanticismo.

Castil-Blaze apprezza il lavoro del coreografo italiano. Dalle sue parole si può dedurre che le scene de *La Sylphide* presentano varietà d'idee e che le coreografie vengono eseguite in modo impeccabile²¹³. Emerge anche l'originalità del secondo atto, di cui Castil-Blaze svela un dettaglio coreografico prezioso descrivendo un'entrata delle silfidi: «une entrée d'un effet original: les danseuses groupées par quatre, arrivent par le fond jusques sur l'avant-scène, et forment ensuite un ensemble ravissant»²¹⁴.

Anche D. - così si firma l'autore della recensione per «Le Journal de Paris» - definisce Filippo Taglioni un coreografo abile e dotato d'ingegno:

M. Taglioni s'est montré, comme à l'ordinaire, habile et ingénieux coréographe [*sic*]: le pas de caractère du premier acte que Simon conduit avec sa verve et sa précision acoutumées, les danses des Sylphides, et leurs gracieux enlacements, ont été applaudis avec raison²¹⁵.

Entrambi i critici, però, riconoscono che l'idea del balletto non è così innovativa: «Le livret de ce ballet - scrive Castil-Blaze - renferme des situations gracieuses; beaucoup de chose, déjà connues, y sont reproduites, mais d'une manière assez neuve»²¹⁶. L'impatto

²¹² «Nuova scuola». LOUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., p. 304.

²¹³ «Les danses composées par M. Taglioni présentent des tableaux variés et d'une excellente exécution. Nous devons savoir gré aux auteurs du nouveau ballet, d'avoir fait danser beaucoup M^{lle} Taglioni. On a remarqué, dans le premier acte un pas fort bien rendu par Emile et M^{lle} Julia; un quatuor où brillaient Coulon, MM^{mes} Noblet, Dupont et Leroux». «Le danze composte da M. Taglioni presentano scene varie e perfetta esecuzione. Dobbiamo essere grati agli autori del nuovo balletto per aver fatto danzare molto M^{lle} Taglioni. Si è notato, nel primo atto, un passaggio molto ben fatto da Emile e M^{lle} Julia; un quartetto in cui hanno brillato Coulon, i Signori Noblet, Dupont e Leroux». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide [...]*, cit, p. 2.

²¹⁴ *Ibidem*. «Un'entrata di un effetto originale: le ballerine a gruppi di quattro, arrivano dal fondo fino al proscenio, e formano poi un insieme delizioso».

²¹⁵ «M. Taglioni si è mostrato, come al solito, un abile e geniale coreografo: il passo di carattere del primo atto che Simon conduce con la consueta verve e precisione, le danze delle Silfidi, e i loro graziosi lanci, sono stati giustamente applauditi». D., [titolo ignoto], in «Le Journal de Paris», 18 mars 1832.

²¹⁶ «Il libretto di questo balletto contiene situazioni piacevoli; molte cose, già note, vengono riprodotte lì, ma in un modo abbastanza nuovo». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide [...]*, cit, p. 2.

sul pubblico resta comunque forte, ed è dovuto, secondo D., non tanto all'interesse drammaturgico dell'opera, quanto alla messinscena e alle scenografie:

Mais, s'il ne faut pas chercher dans *la Sylphide* l'intérêt et l'action dramatique, qui ont assuré le succès de ces ballets, ce n'en est pas moins une oeuvre fort agréable, et que le public verra avec plaisir. La mise en scène et les décors ne laissent rien à désirer; on a surtout admiré la perspective du second acte, et les effets de lumière à travers les arbres; c'est une véritable forêt avec ses mille accidents, ses contrastes et ses lointains vaporeux²¹⁷.

La Sylphide è divisa in due atti molto diversi tra loro, quasi antitetici. Se il primo atto è «vif, varié, pittoresque»²¹⁸ e «les danses joyeuses et animées des villageois s'y mêlent agréablement aux pas légers, aux doux sourires, aux apparitions furtives de la sylphide»²¹⁹, il secondo, caratterizzato da «des lignes harmonieuses et des groups charmans de nymphes dansantes»²²⁰, si distingue come «un des plus aimable tableaux qu'on puisse imaginer»²²¹ e viene ritenuto all'unanimità uno dei capolavori di Pierre-Luc-Charles Cicéri.

Il celebre scenografo parigino, infatti, riesce perfettamente nell'intento di rievocare l'ambientazione scozzese del primo atto e l'atmosfera eterea ed evanescente del secondo: non solo trasporta lo spettatore in luoghi lontani nel tempo e nello spazio attraverso la costruzione di scenografie fortemente suggestive e curate nei dettagli, ma riesce anche a stupirlo attraverso l'abile ricorso ad effetti ed artifici scenici. Di forte impatto è soprattutto

²¹⁷ «L'idea di questo balletto non è nuova, come si può vedere: è un ritorno al genere anacreontico da cui ci avevano liberati *La Somnambule*, *Manon-Lescaut* e *l'Orgie*. Ma, se non si cerca in *la Sylphide* un'azione drammatica interessante, quella che ha assicurato il successo di questi balletti, è comunque un'opera molto piacevole, e che il pubblico vedrà con piacere. La messa in scena e le scenografie non lasciano nulla a desiderare; ammirevole è soprattutto la prospettiva del secondo atto e gli effetti di luce attraverso gli alberi; è una vera foresta con i suoi mille accidenti, i suoi contrasti e le vaporose distanze». D., [titolo ignoto], in «Le Journal de Paris», 18 mars 1832.

²¹⁸ «Vivace, vario, pittoresco». A., *Reprise de La Sylphide Rentrée de M^{lle} Taglioni*, in «Le Constitutionnel», 15 août 1836.

²¹⁹ *Ibidem*. «Le danze gioiose e vivaci dei paesani si mescolano piacevolmente ai passi leggeri, ai dolci sorrisi, alle furtive apparizioni della silfide».

²²⁰ *Ibidem*. «Linee armoniose e affascinanti gruppi di ninfe danzanti».

²²¹ *Ibidem*. «Una delle scene più belle che si possa immaginare».

l'inizio del secondo atto, quando, conclusa la scena delle streghe, «le brouillard qui couvrait la forêt se dissipe et laisse voir un paysage charmant»²²²: la maniera in cui la nebbia si dissolve gradualmente è «ingénieuse et neuve: elle a produit un grand effet»²²³.

«Cet effet est charmant, c'est le Diorama transporté sur le théâtre de l'Opéra»²²⁴, scrive Castil-Blaze e aggiunge:

La première décoration, représentant l'intérieur d'une ferme, est très bien conçue et exécutée, mais le ton en est trop sombre, ou, si l'on aime mieux, la couleur des costumes n'est pas assez claire. La forêt, sa caverne, son lointain, ses effets de lumière sont parfaits²²⁵.

Anche il conservatore Hippolyte Prévost, in un articolo per «Le Moniteur», decanta a tal punto il fascino delle scenografie da denunciare l'inadeguatezza della parola nell'esprimere la bellezza di quello che lui stesso definisce il capolavoro di Cicéri.

L'expression ne rendrait aussi que faiblement les nuances multipliées de cet ingénieux tableau de chevalet, les scènes dont il charme les regards et qu'anime cet essaim de jeunes beautés agitant, sous un beau ciel, leurs ailes azurées, se balançant mollement sur les branches flexibles des arbres, gaies comme le plaisir, gracieuses comme la volupté! Comment peindre la situation touchante de la Sylphide, privée de sa liberté, qui sent la vie prête à l'abandonner, et jette un dernier regard sur l'empire des airs qu'elle ne doit plus traverser, aussi rapide le vent? Et ses soeurs, désolées, la couvrant de leurs blanches écharpes, puis l'emportant dans ce linceul de gaze à travers les nuages? Comment rendre l'effet magique que produit l'aspect de cette belle forêt, chef d'oeuvre du pinceau de Cicéri, et ce paysage que se dessine dans la lointain lorsque les sombres voiles de la nuit cessant d'envelopper le théâtre, que les teintes lumineuses se projettent insensiblement, et que bientôt les rayons d'un soleil brillant viennent éclairer

²²² «La nebbia che copre la foresta si dissipa e lascia scorgere un paesaggio affascinante». [Autore ignoto], *Première représentation de la Sylphide*, in «Le Courrier», 19 mars 1832, p. 4.

²²³ *Ibidem*. «Ingegnosa e nuova: ha prodotto un grande effetto».

²²⁴ «Questo effetto è affascinante, è il Diorama trasportato al teatro dell'Opera». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide* [...], cit, p. 1.

²²⁵ *Ivi*, p. 2. «La prima scenografia, che rappresenta l'interno di una cascina, è molto ben concepita ed eseguita, ma il tono è troppo scuro, o, se preferite, il colore dei costumi non è abbastanza chiaro. La foresta, la grotta, la prospettiva, i giochi di luce sono perfetti».

toutes les parties de ce beau décor; enfin les jeux et les danses des Sylphides, don't les pieds légers effleurent à peine la terre, quand elles daignent y abaisser leur vol²²⁶.

La musica di Jean-Madeleine Schneitzhoeffter²²⁷ incontra, invece, pareri discordanti. Se da una parte c'è chi la ritiene il coefficiente più debole del balletto, riferendosi in

²²⁶ «Le parole renderebbero solo debolmente le sfumature molteplici di questo ingegnoso dipinto da cavalletto, le scene con cui incanta gli occhi e che questo sciame di giovani bellezze anima, muovendo, sotto un bel cielo, le loro ali azzurre, ondeggiando dolcemente sui rami flessibili degli alberi, allegre come il piacere, aggraziate come la voluttà! Come dipingere la toccante situazione della silfide, privata della sua libertà, che, pronta a rinunciare alla vita, dà un ultimo sguardo all'impero dell'aria che lei non attraverserà più, così veloce come il vento? E le sue sorelle, desolate, che la coprivano con le loro sciarpe bianche e poi la portavano in questo velo di garza attraverso le nuvole? Come rendere l'effetto magico prodotto dall'apparizione di questo bel bosco, capolavoro del pennello di Ciceri, e questo paesaggio che emerge in lontananza quando i veli scuri della notte cessano di avvolgere il teatro, e le tinte luminose si proiettano impercettibilmente, e i raggi di un sole splendente che presto illuminano tutte le parti di questa bella decorazione; infine i giochi e le danze delle silfidi, i cui piedi leggeri toccano appena il suolo, quando si degnano di abbassare il loro volo». HIPPOLYTE PRÉVOST, *La Sylphide*, in «Le Moniteur», 26 mars 1832, p. 10.

²²⁷ Jean-Madeleine Schneitzhoeffter (1785-1852), figlio d'arte, mostra fin da giovane un certo talento: nel 1801 ottiene il secondo premio di pianoforte al Conservatorio, nel 1828 prende parte alla Société des Concerts, dal 1827 al 1851 insegna al Conservatorio e lavora anche come timpanista. I suoi lavori includono un'opera inconclusa, *Sardanapale* e sette balletti: *Proserpine* (1818), *Le Séducteur de village* (1818), *L'Orgie* (1831), *Zémire et Azor* (1824), *Mars et Vénus* (1826), e *La Tempête* (1834). *La Sylphide* è considerato il suo miglior lavoro. È ammirato, non solo, per le abilità tecniche nel campo musicale, ma anche, per il suo carattere ironico e provocatorio. Così lo descrive Charles Séchan: «Ce Schneitzhoefer, qu'on appelait Chœnecarf à l'Opéra, était un artiste de valeur, qui avait été successivement timbalier et chef de chant. Il avait fait de bonnes études musicales et jouait de presque tous les instruments, il était surtout pianiste très habile et brillait par une grande facilité d'imagination. Mais toutes ces heureuses qualités ne lui firent guère profitables. Fort ami du plaisir, il ne sut pas donner une direction assez sérieuse à ses facultés, et ses ouvrages se succédèrent à de si longs intervalles, qu'il ne sut pas se faire connaître du public pour ce qu'il valait. Les artistes seuls savaient la portée de son talent. En outre, il avait l'esprit bizarre et original, et les mystifications bouffonnes qu'il imagine firent longtemps les délices des coulisses et de l'orchestre de l'Opéra». «Questo Schneitzhoefer, chiamato Chœnecarf all'Opéra, era un artista di valore, che successivamente era stato timpanista e maestro di coro. Aveva fatto buoni studi musicali e suonava quasi tutti gli strumenti, era soprattutto un abile pianista e brillava per una grande capacità d'immaginazione. Ma tutte queste belle qualità gli hanno portato poco profitto. Forte amico del piacere, non sapeva come dare

particolar modo alla scena delle streghe, la quale viene giudicata priva della forte capacità espressiva della musica meyerbeeriana di *Robert le Diable*²²⁸, dall'altra, Gautier la definisce un capolavoro²²⁹ e Castil-Blaze la considera eccellente²³⁰:

La scène du Sabbat est traitée avec beaucoup de talent. Les danses écossaises du premier acte, les airs dansés par les Sylphides dans le second, fourniront une infinité de jolies contredanses, et c'est pour les amateurs une denrée de première nécessité²³¹.

Schneitzhoeffter compone una partitura musicale che è, secondo la prassi del tempo, funzionale sia alle esigenze narrative del libretto, sia a quelle espressive della coreografia, in modo tale da aiutare il pubblico a seguire facilmente la *fabula* del balletto. Egli scrive, quindi, sia brani di supporto alla pantomima, dal carattere più descrittivo, sia musiche pensate appositamente per la danza, rifacendosi, soprattutto per il primo atto, a sonorità tipicamente scozzesi. In modo insolito rispetto ai balletti coevi, riesce ad integrare la musica per la pantomima e quella per la danza senza soluzione di continuità, tanto che, per il gusto dell'epoca, risulta troppo uniforme²³².

una direzione abbastanza seria alle sue facoltà, e le sue opere si succedevano a intervalli così lunghi che non sapeva come farsi conoscere al pubblico per quello che valeva. Solo gli artisti conoscevano la portata del suo talento. Inoltre aveva una mente bizzarra e originale, e le buffonate che immaginava furono per lungo tempo la gioia del dietro le quinte e dell'orchestra dell'Opéra». ADOLPHE BADIN (recueillis par), *Charles Séchan: Souvenirs [...]*, cit., pp. 199-200.

²²⁸ Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic Ballet [...]*, cit., pp. 116-117.

²²⁹ «La musique de la *Sylphide* est un chef-d'œuvre, et celui qui l'a faite serait assurément un homme célèbre si jamais personne avait pu prononcer son nom». «La musica de *La Sylphide* è un capolavoro, e colui che l'ha composta sarebbe sicuramente un uomo famoso se qualcuno fosse mai stato in grado di pronunciare il suo nome». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: représentation au bénéfice de Marie [...]*, cit., p. 163.

²³⁰ Cfr. FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855, vol. II, p. 234.

²³¹ «La scena del Sabbat è trattata con grande abilità. Le danze scozzesi del primo atto, le arie ballate dalle Silfidi nel secondo, fornirono un numero infinito di graziose contradanze, e questo è un punto di prima necessità per gli amatori». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide [...]*, cit, p. 2.

²³² Cfr. MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffter's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide: Paris 1832 and beyond*, London, Dance Books, 2012, p. 59.

Nella partitura della *Sylphide*, accanto ai temi ricorrenti e a quelli scritti appositamente per descrivere specifici personaggi, situazioni o stati d'animo, si distinguono anche alcuni motivi celebri che, secondo una pratica in voga all'epoca e considerata un semplice espediente per incontrare il favore del pubblico, vengono presi in prestito da altre opere ed autori. Castil-Blaze riconosce «l'air des Sorcières, joué par Paganini; un fragment du trio du *Calife*, et un petit air de M^{me} Duchambge»²³³, a cui vanno aggiunti estratti dalla *Fuga in Do maggiore* del *Clavicembalo ben temperato* di Bach ed estratti da *Orfeo ed Euridice* di Gluck. Sebbene sia inconsueto, la maggior parte della musica della *Sylphide* è composta *ex-novo*, tanto che Castil-Blaze rimprovera a Schneitzhoeffter di aver fatto ricorso in maniera troppo esigua alle partiture celebri:

On n'écoute guère la musique d'un ballet; la danse est l'objet principal, elle captive presque toute l'attention de l'assemblée. C'est pour cela que je voudrais que les musiciens chargés de ce travail fissent une ample moisson dans les partitions connues; leur langage serait plus intelligible; on est mieux disposé à écouter ce que l'on a déjà entendu d'autres fois ²³⁴.

Gli abiti di scena vengono attribuiti tradizionalmente ad Eugène Lami. Come riporta Ivor Guest, però, sembra non ci siano prove certe che attestino che Lami abbia davvero disegnato il costume della Taglioni e che sia quindi l'artefice del ben noto tutù romantico:

It is even possible that Lami did not design this costume: the absence of any sketch for it in the admittedly incomplete series of costume designs preserved at the Opéra may indicate that it was not specially designed at all in the way the Scottish costumes were,

²³³ «L'aria delle Streghe di Paganini, un estratto del trio di *Calife*, una piccola aria di M^{me} Duchambge». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide* [...], cit, p. 2. Nello specifico: la variazione *Le streghe Op.8* che lo stesso Niccolò Paganini prese dalla musica composta da Süßmayer per il balletto di Salvatore Viganò, *Il Noce di Benevento*, del 1812; un estratto del *Calife de Bagdad* di François-Adrien Boieldieu; un'aria di Pauline Duchambge.

²³⁴ «Si ascolta a malapena la musica di un balletto; la danza è l'oggetto principale, cattura quasi tutta l'attenzione del pubblico. Questo è il motivo per cui vorrei che i musicisti incaricati di questo lavoro facessero un ampio uso delle partiture conosciute; il loro linguaggio sarebbe più intelligibile; si è più disponibili ad ascoltare ciò che si è già sentito altre volte». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide* [...], cit, p. 2.

but was, made up by the costume department merely on instructions to produce a plain white costume²³⁵.

Anche il fatto che sia la prima gonna a campana indossata nel campo del balletto è affermazione non completamente esatta: una litografia del 1827 di Pauline Montessu, tratta da *La Somnambule*, la raffigura in una veste molto simile nella forma a quella della Taglioni.

Il costume della silfide, quindi, riprende e sviluppa la tendenza del tempo verso abiti di scena leggeri e semplici che permettano maggiore libertà di movimento e che agevolino il nuovo lavoro sulle punte, e suggella la moda della gonna a campana, ora comunemente conosciuta anche come tutù romantico o *degàs*.

Ciò che è nuovo è l'assoluta semplicità: l'abito consiste in un corpetto aderente che lascia il collo e le spalle scoperte, la cui gonna, a campana, arriva a metà tra il ginocchio e la caviglia. Gli unici ornamenti sono due piccole ali blu tra le scapole, una corona di fiori sui capelli, questi ultimi divisi in due fasce da una riga in mezzo alla fronte, tre file di perle al collo e ai polsi, un nastro celeste intorno alla vita, e un piccolo bouquet a livello del seno. I tessuti usati sono leggeri e vaporosi come la mussola, il tulle, la tarlatana. Il colore è rigorosamente il bianco, che accentua il carattere virginale del personaggio.

²³⁵ «È anche possibile che Lami non abbia disegnato questo costume: l'assenza di qualsiasi schizzo che lo riguardi nella serie certamente incompleta di bozzetti conservati all'Opéra può indicare che non sia stato disegnato in modo specifico come i costumi scozzesi, ma che sia stato composto dal dipartimento dei costumi basandosi su semplici istruzioni per produrre un comune costume bianco». IVOR GUEST, *The Romantic Ballet [...]*, cit., p. 117. Scrive Carlos Fischer: «In his family, Eugène Lami – who used to talk freely of the past, his youth and the Opéra – never breathed a word, it appears, of this invention of the tutu, of which he had the right, however, to be proud and which he would not have dreamt of denying. None of his relations knows if he really designed and made with his own hands the first ballet skirt with several layers of gauze and tarlatan, but they agree, with a smile, that he was quite capable of it». «Nella sua famiglia, Eugène Lami - che era solito parlare liberamente del passato, della sua giovinezza e dell'Opéra - non ha mai detto una parola, a quanto pare, di questa invenzione del tutù, di cui aveva il diritto, però, di essere orgoglioso e che non si sarebbe sognato di negare. Nessuno dei suoi parenti sa se avesse davvero disegnato e realizzato con le proprie mani la prima gonna da balletto con i diversi strati di garza e tarlatana, ma concordano, con un sorriso, che ne sarebbe stato perfettamente capace». CARLOS FISCHER, *Les Costumes de l'Opéra*, Paris, Librairie de France, 1931, p. 210.

Distinguendosi nettamente dal candore immateriale delle vesti delle silfidi, gli abiti di scena dei personaggi del primo atto richiamano, in linea con l'ambientazione, lo stile scozzese che, grazie alla supervisione di Duponchel, è «credibly authentic»²³⁶. Come si può presumere dalle *maquettes* conservate alla Bibliothèque Nationale de France, James porta un abito a quadri, molto probabilmente di colore rosso, con una gonna corta, delle calze, sempre a quadri rossi, che lasciano il ginocchio nudo, e un berretto nero.

2. La ricostruzione della coreografia (il *répétiteur* di Bartholomin)

Dopo il trionfale esordio, e dopo essere stata allestita nelle principali città d'Europa²³⁷ - tra cui Londra (1832), Berlino (1832), Dublino (1833), S. Pietroburgo (1837) e Milano (1841) - *La Sylphide* di Filippo Taglioni continua a far parte del repertorio dell'Opéra anche dopo l'addio alle scene, nel 1847, della sua massima interprete Maria Taglioni e vi rimane fino al 1858, anno in cui viene scelta per il debutto della pupilla della Taglioni, l'allora sedicenne Emma Livry. In seguito, *La Sylphide* esce dal repertorio dell'Opéra e, di conseguenza, la coreografia di Filippo Taglioni viene, purtroppo, perduta.

Dopo di lui, numerosi sono i *maître de ballet* del XIX secolo che si cimentano nel balletto: tra gli altri, Antoine Titus (1780-1860), nel 1835, mette in scena la prima produzione russa, a S. Pietroburgo, con le musiche di Schneitzhoeffter; nello stesso anno e sempre con le musiche di Schneitzhoeffter, Victor-Claude Bartholomin (1799-1860) lo allestisce per il teatro La Monnaie di Bruxelles; nel 1836 August Bournonville (1805-1879) coreografa la sua *Sylfiden* per il Teatro Reale di Copenaghen con le musiche di Herman Severin Løvenskjold; Antonio Cortesi (1796-1879), nel 1841, anticipa di qualche mese il debutto milanese di Maria Taglioni, presentando la propria versione della

²³⁶ «Verosimilmente autentico». IVOR GUEST, *The Romantic Ballet [...]*, cit., p. 117.

²³⁷ *La Sylphide* di Filippo Taglioni sbarca negli Stati Uniti nel 1835 con M^{lle} Céleste come protagonista. Successivamente la danzano Augusta Maywood (1838), Amélie Galster (1839), Fanny Elssler (1840). GEORGE BALANCHINE AND FRANCIS MASON, *Balanchine's complete stories of the great ballets*, New York, Doubleday, 1977, p. 644.

coreografia della *Silfide* alla Scala di Milano con Fanny Cerrito come protagonista²³⁸ e, infine, verso fine secolo, nel 1892, Marius Petipa (1822-1910) riprende e rivisita la coreografia del balletto per il teatro Mariinskij di S. Pietroburgo con Vavara Nikitina come protagonista²³⁹.

La versione della coreografia più conosciuta, giunta fino a noi, è quella creata da Bournonville. Il coreografo danese vede il lavoro di Taglioni a Parigi nel maggio del 1834 e, in *My Theatre Life*, confessa che inizialmente, nonostante ne fosse rimasto affascinato e trovasse l'idea del balletto avvincente, non avesse nessuna intenzione di portare *La Sylphide* a Copenaghen, tra gli altri motivi perché la partitura musicale di Schneitzhoeffter era decisamente troppo costosa²⁴⁰. Due anni dopo, però, basandosi sullo stesso libretto, ma con le nuove musiche di Herman Severin Løvenskjold, Bournonville dà vita ad una nuova coreografia, di cui è anche interprete protagonista insieme a Lucile Grahn, e che, da allora, entra a far parte del repertorio della compagnia danese. Bournonville, sapendo che avrebbe potuto essere accusato di plagio - per quanto non esistessero ancora leggi in tutela del diritto d'autore - e pur ammettendo di aver preso l'idea da Nourrit e da Taglioni,

²³⁸ *La Silfide* di A. Cortesi debutta nel 1837 a Genova, per poi essere allestita a Firenze sempre nel 1837, a Venezia nel 1838 e, l'anno successivo, a Torino. Cortesi non solo scrive la coreografia, ma compone anche il libretto, ispirandosi liberamente al testo di A. Nourrit. Cfr. ORNELLA DI TONDO, *The Italian Silfide and the contentious reception of ultramontane ballet*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 170-224.

²³⁹ Vengono qui citate solo alcune produzioni principali che riguardano il XIX secolo. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a APPENDIX 1, *Some productions of La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 303-315.

²⁴⁰ «I saw the Parisian *Sylphide* but a single time and came away filled with nought but admiration for M^{lle} Taglioni's extraordinary bravura and amazement at the splendid machinery. Both these things were equally unattainable at our theatre and, even though I found the main idea of the ballet most appealing, I felt that I would benefit most by drawing from my own fund of inspiration. Besides, the score was entirely too expensive and those who could have taught me the roles (for they had to be taught) did not seem disposed to do so just then». «Ho visto la parigina *Sylphide* una sola volta e sono uscito pieno di ammirazione per la straordinaria bravura di M^{lle} Taglioni e stupore per gli splendidi macchinari. Entrambe queste cose erano ugualmente irraggiungibili nel nostro teatro e, anche se trovai molto attraente l'idea principale del balletto, sentii che avrei tratto maggiori benefici dal profondo della mia ispirazione. Inoltre, la partitura era assolutamente troppo costosa e quelli che avrebbero potuto insegnarmi le parti (perché dovevano essere insegnate) non sembravano disposti a farlo allora». AUGUST BOURNONVILLE (translated by Patricia N. McAndrew), *My Theatre Life*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1979, p. 78.

rivendica fermamente l'originalità del suo lavoro e ne mette in luce le numerose differenze:

I made several changes in the plan, gave the ballet a national colour that was not to be found in the Parisian version, developed the character of James, and thought up new dances and groupings. Now, since the music was completely new, the gestures and *pas* also had to be new, inasmuch as the rhythms determine the makeup of the dances. The composition and staging therefore cost me as much industry and care as if I myself had invented the plan, and I have received testimony to the fact that not only is *my* [sic] ballet completely different from Taglioni's – it even wins the prize as far as dramatic merit and precision of execution are concerned²⁴¹.

Un importante allestimento contemporaneo è realizzato dal coreografo francese Pierre Lacotte, il quale rimette in scena il balletto con le musiche di Schneitzhoeffter, dapprima nel 1971, per una produzione televisiva, e, l'anno successivo, in un allestimento per l'Opéra con Ghislaine Thesmar come protagonista, ripreso e filmato in seguito nel 2004²⁴². Lacotte viene presentato, generalmente, come colui che è riuscito a riportare in vita *La Sylphide* nella versione originale di Filippo Taglioni. Non sembra chiaro, però, quanto il suo lavoro sia una ricostruzione filologicamente fedele alla coreografia di

²⁴¹ «Ho apportato diverse modifiche al piano, ho dato al balletto un colore nazionale che non si trovava nella versione parigina, ho sviluppato il personaggio di James e ho pensato a nuove danze e raggruppamenti. Poiché la musica era completamente nuova, anche i gesti e i passi dovevano essere nuovi, in quanto i ritmi determinano la composizione delle danze. La composizione e la messinscena quindi mi sono costate tanta operosità e cura quanta ne sarebbe stata necessaria se io stesso avessi inventato il piano, e ho ricevuto testimonianza del fatto che non solo il *mio* [sic] balletto è completamente diverso da quello di Taglioni, ma è anche migliore quanto a merito drammatico e precisione di esecuzione». AUGUST BOURNONVILLE (translated by Patricia N. McAndrew), *My Theatre Life*, cit., p. 79. Per un ulteriore approfondimento sulla *Sylphide* di Bournonville si rimanda a ERIK ASCHENGREEN, *Bournonville's La Sylphide – a ballet about dreamer and his longings*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide* [...], cit., pp. 91-103.

²⁴² Esistono due registrazioni video disponibili: della *Sylphide*, diretta da René Mathelin, musica di J. M. Schneitzhoeffter, con il corpo di ballo dell'Opéra di Parigi, Le Service de La Musique, Sea Bright, NJ: Kultur Inc. 1971, videocassetta; della *Sylphide*, musica di Schneitzhoeffter, filmata in diretta all'Opéra National di Parigi, Palais Garnier, luglio 2004, Ratingen: TDK, 2005, DVD.

Taglioni o quanto invece sia una sua ricreazione. Se Sandra Noll Hammond²⁴³ scrive che Lacotte si rifiuta di rivelare e documentare alcune delle fonti cruciali utilizzate, Jean-Pierre Pastori²⁴⁴ e Nadine Meisner²⁴⁵ - attraverso un'intervista al coreografo - riportano alcune informazioni sui documenti consultati, senza però precisare dove essi siano conservati. Innanzitutto, sembra sia stato fondamentale l'incontro di Lacotte con la figlia dello scrittore Victor Segalen, amico di Gilbert da Voisins, nipote di Maria Taglioni, che gli avrebbe permesso di accedere a materiale inedito sulla Taglioni. A ciò si aggiungerebbero altri importanti documenti: lo spartito per violino usato da Filippo Taglioni, che includerebbe minuziose descrizioni della coreografia e che Lacotte avrebbe integrato con le informazioni contenute nei quaderni delle classi di danza appartenuti sempre a Taglioni, nei quali sembra che il *maître de ballet* italiano scrivesse i passi che avrebbe inserito poi nelle coreografie; il quaderno degli appunti di Antoine Titus, coreografo a cui era stato commissionato di mettere in scena la prima produzione russa della *Sylphide* a S. Pietroburgo nel 1835, che custodirebbe annotazioni riguardanti soprattutto i personaggi protagonisti; gli schizzi di Paolo Taglioni conservati a Berlino; rari documenti conservati in biblioteche, archivi e collezioni private soprattutto in Francia, Italia e Russia; una preziosa recensione - trovata in Inghilterra - del debutto della *Sylphide* al Covent Garden il 26 luglio 1832, che sembra descrivere in modo dettagliato i passi eseguiti dalla Taglioni. Sempre secondo quanto scrivono Pastori e Meisner, nel riportare in vita *La Sylphide*, Lacotte si sarebbe avvalso anche delle conoscenze tramandategli dalle sue insegnanti: da Lubov Egorova (1880-1972), che era stata allieva di Christian Pehr Johansson (1817-1903), uno dei partner della Taglioni, apprende la scena in cui la Silfide appare alla finestra nel primo atto; da Carlotta Zambelli (1875-1968), la quale aveva lavorato con M^{lle} Théodore, pupilla di Jules Perrot ed esperta conoscitrice delle coreografie della *Sylphide*, acquisisce alcune sequenze di Effie e parte delle danze di carattere del primo atto.

²⁴³ SANDRA NOLL HAMMOND, *Dancing La Sylphide in 1832: something old or something new?* in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 31-56.

²⁴⁴ JEAN-PIERRE PASTORI, *Pierre Lacotte: Tradition*, Paris, Favre, 1987, pp. 5-57.

²⁴⁵ NADINE MEISNER, *Pierre Lacotte and the Romantic Ballet*, in STEPHANIE JORDAN (edited by), *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, London, Dance Books, 1997, pp. 166-177.

Se da una parte, quindi, Pastori e Meisner riferiscono dell'esistenza di documenti di fondamentale importanza per il recupero della prima *Sylphide* di Filippo Taglioni, dall'altra, però, non vengono fornite informazioni precise su tali fonti che ne comprovino l'affidabilità e neppure la reale esistenza.

Pertanto, se generalmente *La Sylphide* di Lacotte viene considerata una ricostruzione fedele all'originale e le modifiche da lui apportate vengono giustificate come compromessi necessari per compiacere le aspettative e il gusto del pubblico contemporaneo, ad una ricerca più accurata sembrano mancare le evidenze scientifiche per chiamarla tale, come conferma Erik Aschengreen, il quale più cautamente definisce il lavoro di Lacotte un tentativo di ricostruzione²⁴⁶, e, soprattutto, Marian Smith, la quale ne mette in discussione la fedeltà all'originale di Taglioni confrontando la coreografia di Lacotte con le annotazioni contenute nelle tre fonti musicali - partitura per orchestra del 1832, spartito per violino del 1832 e spartito di Bartholomin - e segnalando le significative differenze, confermate anche dall'analisi fatta da Alexander Bennett:

The witches' scary pets, played by extras and students - a monkey, a donkey, an eagle, an owl, a parrot, a bear, a pig, bats and cats - have vanished. So have the danseurs who performed a Scottish jig during the wedding festivities. Lacotte's witches, who are fewer in number, dance more and mime less. In the Levinsonian manner, Lacotte's *Sylphide* downplays the non-sylph characters and creates an overall dreamy, ethereal impression even in scenes from which sylphs are absent (even Effie, the material, mortal Scotswoman who delights in receiving wedding gifts and winds up marrying Gurn, is depicted as a Romantic, dreamy character). Most striking is the famous opening sequence in which the sleeping James is awakened by the Sylphide, who surprises him with a kiss, eludes his grasp and disappears up the chimney. In Lacotte's version the Sylph spends much longer dancing than she did in the first production. James is kept unconscious far past the moment when he originally woke up and the Sylph dances to music composed for James's eager pursuit of her. He remains asleep in the chair, immobile and insignificant²⁴⁷.

²⁴⁶ ERIK ASCHENGREEN (translated by Patricia N. McAndrew), *The beautiful danger [...]*, cit., p. 7.

²⁴⁷ «Gli animali spaventosi delle streghe, interpretati da comparse e allievi - una scimmia, un asino, un'aquila, un gufo, un pappagallo, un orso, un maiale, pipistrelli e gatti - sono scomparsi. Così come i ballerini che eseguivano una giga scozzese durante i festeggiamenti del matrimonio. Le streghe di Lacotte, che sono meno numerose, ballano di più e mimano di meno. Alla maniera levinsoniana, *La Sylphide* di

Pur essendo andata in larga parte perduta, è possibile ricavare preziose informazioni sulla coreografia di Filippo Taglioni non solo grazie alle frammentarie notizie incluse nelle recensioni coeve, agli aneddoti raccontati dai testimoni oculari degli spettacoli e alle numerose testimonianze iconografiche, ma, soprattutto, attraverso l'analisi delle annotazioni custodite negli spartiti e nelle partiture musicali dell'epoca, i quali forniscono indicazioni e dettagli altrimenti ignoti.

Le fonti musicali utilmente esaminabili sono nello specifico tre²⁴⁸: la partitura per orchestra dell'Opéra²⁴⁹, manoscritto del 1832 contenente appunti, in francese, che per lo più collegano le azioni dei danzatori alla musica; uno spartito per violino, il *répétiteur*²⁵⁰,

Lacotte minimizza i personaggi non silfidiani e crea un'atmosfera complessiva sognante, eterea anche nelle scene in cui le silfidi sono assenti (anche Effie, la materiale e mortale scozzese che si diletta nel ricevere regali di nozze e finisce per sposare Gurn, è raffigurata come un personaggio romantico e sognante). La cosa più sorprendente è la famosa sequenza di apertura in cui James addormentato viene svegliato dalla Silfide, che lo sorprende con un bacio, sfugge alla sua presa e scompare attraverso il camino. Nella versione di Lacotte la Silfide trascorre molto più tempo a danzare rispetto alla prima produzione. James rimane incosciente ben oltre il momento in cui originariamente veniva svegliato e la Silfide balla sulla musica composta per l'appassionato inseguimento di James. Egli rimane addormentato sulla sedia, immobile e insignificante». MARIAN SMITH, *The disappearing danseur*, cit., pp. 46-47. Alexander Bennett conferma che Lacotte sposta il momento del risveglio di James di ben ventiquattro battute rispetto alla versione originale, usando quindi la musica composta originariamente per James per un assolo della Silfide e aggiunge, inoltre, che, alla fine del secondo atto, nel momento in cui la Silfide perde le ali, invece di cadere a terra, nella coreografia di Lacotte continua a danzare. APPENDIX 5, *Regarding the 1835 Brussels manuscript of La Sylphide (the 'Bartholomin score')*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 334-336. Citazione alla p. 335.

²⁴⁸ L'analisi delle tre fonti si basa sul confronto ultimato da Matilda Ann Butkas Ertz, che riporta tutte le indicazioni musicali e le annotazioni contenute. APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores for Schneitzhoeffter's La Sylphide (1832)*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 337-347.

²⁴⁹ Bibliothèque National de France, Département Bibliothèque-Musée de l'Opéra A-501 (A 1-3).

²⁵⁰ Il termine *répétiteur* o *violon répétiteur* può indicare sia lo spartito che, usato durante le prove, fornisce al primo violino le istruzioni necessarie per coordinare la musica con la coreografia, sia lo spartito usato come mezzo di diffusione delle istruzioni necessarie a mettere in scena nei teatri provinciali le produzioni in voga, sia la persona fisica del violinista che accompagna le prove. Cfr. DAVID D. DAY, *The annotated violon répétiteur and early Romantic ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D., New York University, 2008, p. 5.

manoscritto, datato 1832 e conservato all'Opéra²⁵¹, che, data la quantità di disegni, cancellazioni e scarabocchi che lo caratterizzano, fu evidente testimone di molte prove e repliche. Le annotazioni in esso contenute corrispondono in larga parte a quelle della partitura per orchestra sopracitata, aggiungendo maggiori dettagli come, per esempio, i nomi degli interpreti; uno spartito per due violini, usato, molto probabilmente, dal danzatore e *maître de ballet* Victor-Claude Bartholomin nel 1835 per l'allestimento della *Sylphide* al teatro La Monnaie di Bruxelles. Questo spartito, copia del manoscritto originale, proviene dalla collezione privata del defunto Alexander Bennett (1929-2003) e una copia è oggi depositata presso la Dance Collection della New York Public Library. Ad oggi, è il documento che custodisce il maggior numero di annotazioni e, nonostante non si sappia ancora con certezza a chi esse appartengano - se alla mano di Bartholomin stesso o a quella di un copista dell'Opéra - Bennet sostiene che tale spartito descrive, con ogni probabilità, la produzione originale della *Sylphide* di Filippo Taglioni del 1832²⁵².

Confrontando le annotazioni contenute nello spartito di Bartholomin con quelle delle altre due fonti in esame, si trovano, infatti, evidenti corrispondenze che fanno supporre che quello di Bartholomin fosse uno dei primi *violon répétiteur* prodotti dai copisti dell'Opéra.

All'epoca l'Opéra stava infatti instaurando la prassi di vendere ai teatri delle principali capitali europee copie degli spartiti dei balletti in voga a Parigi, i *répétiteurs* o *violon répétiteurs* per l'appunto, i quali erano gli spartiti usati durante le prove, scritti solitamente per uno strumento (violino), o talvolta per due (violino e violoncello, o due violini), e che avevano la peculiarità di contenere annotazioni che fornivano istruzioni sulla coreografia e su come essa si mettesse in relazione con la musica. Attraverso i *répétiteurs*, che possono in un certo senso essere considerati il corrispettivo ottocentesco delle attuali registrazioni video e che, pertanto, giocano un ruolo chiave nella trasmissione e nella conservazione della danza teatrale prima dell'avvento degli strumenti multimediali, i balletti in voga a Parigi potevano essere allestiti anche fuori dai confini della capitale. Lo conferma l'interessante studio di David D. Day, secondo il quale *violon*

²⁵¹ Bibliothèque National de France, Département Bibliothèque-Musée de l'Opéra Mat. 19 [302 (25-27).

²⁵² Cfr. APPENDIX 5, *Regarding the 1835 Brussels manuscript of La Sylphide (the 'Bartholomin score')*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 334-336. Citazione alla p. 334.

répétiteurs annotati venivano frequentemente esportati dall'Opéra al teatro La Monnaie di Bruxelles²⁵³.

Ma quali informazioni contiene il manoscritto di Bartholomin?

Full of information and directions pertaining to the actions and gestures made during the dramatic scenes, it spells out, measure by measure, the details of the *mise en scène*; the dialogue between the characters; the exact placement of the Ciceri décor of the first act, with particular emphasis on the location of trapdoors and mechanical effects, flying equipment and the 'when' and 'where' of the Sylphide's appearances and disappearances²⁵⁴.

Esso conta centocinquantotto pagine; le indicazioni che riguardano il tempo della musica sono scritte in italiano (per esempio *adagio*, *forte*, ecc); quelle che si riferiscono alla coreografia sono in francese e, come nella maggior parte dei *répétiteurs*, riguardano non tanto i passi di danza 'pura' o 'astratta' (le informazioni sulle sequenze danzate sono generalmente, in tali documenti, rare e succinte), quanto le parti mimate, poiché quest'ultime, a differenza di quelle danzate, giocano un ruolo attivo nello sviluppo drammaturgico e sono pertanto più utili e necessarie per raccordare la musica con ciò che succede in scena: le annotazioni, scritte esattamente nel momento musicale corrispondente, spiegano per lo più quali sono le azioni compiute dai personaggi, i loro stati d'animo, gli spostamenti, soprattutto quando entrano o quando escono, e indicano come tali movimenti si coordinino con la musica (aspetto che rivela quanto strette e importanti fossero la relazione e la collaborazione tra coreografo e compositore nel balletto romantico).

In modo analogo al *répétiteur* di *Giselle* trovato a San Pietroburgo di cui parla Marian Smith nell'articolo *The earliest Giselle? A preliminary report on St. Petersburg*

²⁵³ Cfr. DAVID D. DAY, *The annotated violon repetiteur [...]*, cit.

²⁵⁴ «Ricco di informazioni e indicazioni relative alle azioni e ai gesti compiuti durante le scene mimate, scandisce, battuta per battuta, i dettagli della messinscena; il dialogo tra i personaggi; l'esatta collocazione delle scenografie di Ciceri nel primo atto, con particolare enfasi sull'ubicazione di botole ed effetti meccanici, attrezzature volanti e il "quando" e il "dove" delle apparizioni e sparizioni della Silfide». APPENDIX 5, *Regarding the 1835 Brussels manuscript of La Sylphide (the 'Bartholomin score')*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 334-336. Citazione alla p. 334.

*manuscript*²⁵⁵, anche il manoscritto di Bartholomin contribuisce a disegnare uno spaccato sulla relazione tra danza e pantomima nel balletto romantico, mettendo in evidenza quanto spazio occupassero le sequenze mimate all'interno della struttura del balletto. A tal proposito, Bennet fornisce uno schema piuttosto esplicativo, che evidenzia come il primo atto sia caratterizzato prevalentemente dalla pantomima, mentre il secondo dalla danza²⁵⁶:

Primo atto

1. Scena del focolare con James e la Silfide (pantomima e danza)
2. Dialogo tra James e Gurn (pantomima)
3. Entrata di Effie con madre Anne (pantomima)
4. Effie e James (pantomima e pantomima danzata)
5. Entrata di Madge (pantomima)
6. Entrata degli invitati (danza)
7. Scena della finestra (pantomima e pantomima danzata)
8. Tentativo di Gurn di smascherare i due amanti (pantomima)
9. Danze del matrimonio (danza)
10. Preparativi del matrimonio (pantomima)

Secondo atto

1. Scena delle streghe (pantomima e danza)
2. Scene delle silfidi (danza)
3. Passo a due (danza)
4. James e Madge (pantomima e danza)
5. James, Silfide e la sciarpa magica (danza)
6. Morte della Silfide (danza e pantomima)
7. Finale (ascesa delle silfidi)

²⁵⁵ MARIAN SMITH, *The earliest Giselle? A preliminary report on St. Petersburg manuscript*, in «Dance Chronicle», vol. XXIII, n. 1, 2000, pp. 29-48.

²⁵⁶ APPENDIX 5, *Regarding the 1835 Brussels manuscript of La Sylphide (the 'Bartholomin score')*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 334-336. Citazione alla pp. 335-336.

Come scrive Bennet, andare all'Opéra a vedere *La Sylphide* nel 1832 significa, prima di tutto, andare a vedere «a dramatic story ballet»²⁵⁷, un balletto-pantomimo, dove la danza 'astratta' è solo uno dei suoi elementi costitutivi.

Da qui si può dedurre l'importanza del manoscritto di Bartholomin (come in generale dei *répétiteurs*), il quale, pur non contenendo molte indicazioni sulle sequenze propriamente danzate, preserva comunque una parte fondamentale del balletto.

Primo atto

Conformemente a quanto scritto nel libretto²⁵⁸, «le théâtre représente une ferme écoissaise»²⁵⁹. Nessuna precisazione viene fatta per quanto riguarda l'epoca storica e il periodo dell'anno in cui si svolge la vicenda. George Balanchine sostiene che l'azione abbia luogo nel 1830²⁶⁰. Lo storico del costume Carlos Fischer, invece, presume, in base all'analisi degli abiti di scena indossati, che l'azione abbia luogo nel XVI secolo²⁶¹. Alexander Bennett suppone che la storia si svolga durante la stagione invernale, in quanto Madge, nel primo atto, entra nella cascina per ripararsi dalla tempesta e per scaldarsi davanti al focolare²⁶².

Riguardo alla scenografia, il libretto ci dice:

Au fond est une porte; une fenêtre élevée à droit de la porte. Du même côté, sur le premier plan, une grande cheminée; du côté opposé, un petit escalier conduisant aux appartements occupés par la fermière et sa famille²⁶³.

²⁵⁷ *Ibidem*. «Un balletto dalla storia drammatica».

²⁵⁸ FILIPPO TAGLIONI [e Adolphe Nourrit, non nominato], *La Sylphide*, Paris, J.-N. Barba, 1836.

²⁵⁹ «Il teatro rappresenta una cascina scozzese». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit., 1836, p. 9.

²⁶⁰ GEORGE BALANCHINE AND FRANCIS MASON, *Balanchine's [...]*, cit., p. 645.

²⁶¹ CARLOS FISCHER, *Les costumes de l'Opéra*, Paris, Librairie de France, 1931, p. 208.

²⁶² ALEXANDER BENNET, *Characters, settings, machinery*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., p. 238.

²⁶³ «In fondo c'è una porta; un'altra finestra a destra della porta. Sullo stesso lato, in primo piano, un grande camino; sul lato opposto, una piccola scala che conduce agli appartamenti occupati dalla contadina e dalla sua famiglia. Il giorno inizia a sorgere». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit., p. 9.

Confrontando quanto scritto nel libretto con lo schizzo del 1832 firmato da Cicéri²⁶⁴ - secondo cui la scala praticabile si trova alla destra del pubblico, mentre la finestra e il focolare alla sinistra - e con la litografia sempre del 1832 di Eugène-Ferdinand Buttura²⁶⁵ - secondo cui il focolare e la scala praticabile sono alla sinistra del pubblico, mentre la grande finestra alla destra - si notano delle discrepanze per quanto riguarda la disposizione nello spazio degli elementi scenici, i quali, però, rimangono sostanzialmente gli stessi: il grande focolare, l'alta finestra, la scala praticabile, la porta sul fondo e la grande poltrona su cui è seduto James.

Informazioni importanti sulla disposizione delle scenografie del primo atto sono contenute, come già anticipato sopra, nello spartito di Bartholomin, il quale rivela con particolare precisione anche la collocazione dei macchinari e delle attrezzature che rendono possibili i giochi illusionistici della silfide:

Au 1^{er} plan a droit du public un cabinet et la chamber [*sic*] d'effie [*sic*].

Au 2^e plan une large fenêtre qui ouvrent deux battants et qui est à cinq pieds de terre
au dessous de la fenêtre un patiner coulisse sur le que la sylphide pose un pied et descend
à terre placé en attitude comme si elle volait
une poignée qu'elle [indistinct]

Au 3^e plan – a [*sic*] droite aussi un pillier ou [indistinct] de mar
avec une trappe anglaise à deux battants avec des ressorts qui la fait fermer de la même
acte [missing] beaucoup de promptitude

4^{eme} plan un escalier avec un praticable comme dans la fille mal gardée
une autre trappe a l'anglaise est placée en haut de l'escalier [*sic*] a [*sic*] côté de la por
[missing]

c'est par la [*sic*] que la sylphide disparaît avec James

Au 1^{er} plan a [*sic*] gauche une grande cheminée Gothique au fond de laquelle il y a
encore une trappe à l'anglaise ces 3 trappes doivent être placé droite

²⁶⁴ Bibliothèque National de France, Département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, BMO RES-1018 (PL142).

²⁶⁵ Bibliothèque National de France, Département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, ESTAMPES SCENE Sylphide. Eugène-Ferdinand Buttura (1812-1852) è un famoso paesaggista storico francese.

Sur l'avant scène une trappe qui s'enforce dessous le théâtre lorsque la Sylphide s'y est placée couverte d'un manteau de James²⁶⁶.

Basandosi sul confronto delle varie fonti a disposizione, Alexander Bennett afferma che, presumibilmente, alla destra del pubblico, in primo piano, ci sono l'anticamera e la stanza di Effie, in secondo piano, la grande finestra, in terzo piano, un pilastro di mattoni e sul fondo una porta. Mentre alla sinistra del pubblico, verso il fondo, si trova la scala praticabile con un balcone che sporge come nella *Fille mal gardée*, e, nella parte anteriore del palcoscenico, il grande camino dallo stile gotico insieme alla poltrona di James²⁶⁷.

Scena I

L'apertura della scena, immortalata dal celebre dipinto ad olio di Gabriel Lépaulle del 1834 e dalle illustrazioni di Jules Collignan per *Les Beautés de l'Opéra*²⁶⁸, introduce i due protagonisti: la Silfide, nel suo abito bianco, è inginocchiata ai piedi dell'amato James, mentre dorme seduto su una grande poltrona, rivolto verso il pubblico. Lei, con un gomito appoggiato elegantemente sul bracciolo della poltrona, lo contempla amorevolmente.

²⁶⁶ «In primo piano a destra del pubblico un'anticamera e la camera Effie. In secondo piano una grande finestra a due ante e che è a cinque piedi da terra. Sotto la finestra uno scivolo su cui la silfide mette un piede e scende a terra come se stesse volando. Una maniglia che lei [illeggibile]. In terzo piano - a destra anche un pilastro o [illeggibile] con una botola all'inglese a due battenti con molle che la fa chiudere con lo stesso atto [mancante] molta prontezza. Quarto piano una scala con un praticabile come in *la fille mal gardée*. Un'altra botola all'inglese è posta in cima alle scale accanto al portico [mancante] qui è dove la silfide scompare con James. In primo piano a sinistra un grande focolare gotico in fondo al quale è ancora presente una botola all'inglese queste tre botole devono essere posizionati dritti. Sul proscenio una botola che si fa forte sotto il teatro quando la silfide vi si è posizionata coperta da un mantello di James». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores for Schneitzhoeffter's La Sylphide (1832)*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 337-347. Citazione a p. 346.

²⁶⁷ Cfr. ALEXANDER BENNET, *Characters, settings, machinery*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 238-239.

²⁶⁸ JULES JANIN, PHILARÈTE CHASLES, THÉOPHILE GAUTIER, *Les Beautés de l'Opéra [...]*, cit., p. 3.

Vous savez qu'au lever du rideau, la sylphide est à genoux devant le fauteuil où dort le mortel qu'elle favorise, et le menton appuyé sur une main, dans une posture aussi incommode qu'élégante²⁶⁹.

Johanne Luise Heiberg viene completamente conquistata da questa scena, a cui assiste durante un soggiorno a Parigi:

I can never forget her as she looked when the curtain rose on *La Sylphide*. I have seen various dancers perform this part at different theatres, one in this, another in that artificial attitude. Taglioni, however, simply posed by the chair (in which her lover was sleeping), gazing at him intently, with one arm leaning on the arm of the chair. This scene has remained engraved in my memory. There she stood, like a fine, transparent marble statue, whose first movement surprised one as much as if a real marble statue had actually begun to stir²⁷⁰.

Conformemente a quanto scritto nello spartito di Bartholomin, «elle passe plusieurs fois devant lui»²⁷¹. «Elle voltige autour de lui»²⁷², precisa «Le Courrier Français». Ha inizio così l'assolo della Silfide, durante il quale ella esprime l'amore per il giovane e manifesta tutta la sua gioia nell'essere vicina all'amato. Continua lo spartito di Bartholomin:

Elle mouvant derrière de

²⁶⁹ «Al levare del sipario, la silfide è in ginocchio davanti alla poltrona dove dorme il mortale suo prediletto, con il mento appoggiato su una mano, in una postura tanto scomoda quanto elegante». [Autore ignoto], *La Sylphide, ballet en deux actes – Rentrée de M^{lle} Taglioni*, in «Journal de Paris», 12 août 1836, p. 2.

²⁷⁰ «Non potrò mai dimenticare il suo sguardo quando il sipario si alzò sulla *Sylphide*. Ho visto varie ballerine interpretare questa parte in diversi teatri, una in un atteggiamento artificiale, l'altra in un altro. La Taglioni, invece, si limitava a posare sulla sedia (nella quale dormiva il suo amante), fissandolo intensamente, con un braccio appoggiato al bracciolo della sedia. Questa scena è rimasta impressa nella mia memoria. Stava lì, come una bella statua di marmo trasparente, il cui primo movimento era sorprendente quanto lo sarebbe stata una vera statua di marmo che avesse davvero iniziato a muoversi». JOHANNE LUISE HEIBERG (translated by Patricia McAndrew), *Memories of Taglioni and Elssler*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 1, 1981, pp. 14-18. Citazione alla p. 15.

²⁷¹ «Gli passa davanti diverse volte». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 337.

²⁷² «Gli volteggi attorno». [Autore ignoto], *Première représentation de la Sylphide*, in «Le Courrier Français», 19 mars 1832, pp. 3-4.

fauteuil et agite ses ailes sur
la [missing] James Elle redescen de [sic] place devant lui
et ne peut résister [sic] au désir [sic] au
lui donne un baiser²⁷³.

Dopo il bacio, James si sveglia e si trova davanti alla misteriosa creatura. Inizia un piccolo inseguimento durante il quale il giovane scozzese cerca di prendere l'essere aereo, che, continuando a volteggiargli intorno, scappa - per due volte in base al manoscritto di Bartholomin - e non si lascia afferrare fino a sparire attraverso il camino:

Elle lui échappe
Il la conjure de rester près lui
elle refuse s'échappe une seconde fois
il court après elle
elle disparaît par la cheminée à gauche du public²⁷⁴.

Rimasto solo, James esprime il suo «grand étonnement»²⁷⁵. Successivamente, per accertarsi che non fosse stato solo un sogno, va a svegliare Gurn, il quale sta dormendo «sous la grande fenêtre à droit du public»²⁷⁶ su un letto di paglia. Inizia il duetto James-Gurn - indicato nel *répétiteur* parigino come «Scène de James et Gurn»²⁷⁷ e nella partitura per orchestra «Duo entre Tom et Garn»²⁷⁸ - durante il quale da una parte James chiede insistentemente all'amico se per caso anche lui avesse visto la silfide, mentre, dall'altra, Gurn gli ricorda che sta per sposare Effie.

²⁷³ «Si sposta dietro la poltrona e agita le ali su [manca] James. Lei scende di nuovo di fronte a lui e non riesce a resistere al desiderio di dargli un bacio». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores* [...], cit., p. 337.

²⁷⁴ *Ibidem*. «Lei gli sfugge. La prega di stargli vicino, lei rifiuta, scappa una seconda volta, lui le corre dietro, lei scompare attraverso il camino a sinistra del pubblico».

²⁷⁵ *Ibidem*. «grande stupore».

²⁷⁶ «Sotto la grande finestra alla destra del pubblico». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores* [...], cit., p. 338.

²⁷⁷ *Ibidem*. «Scena di James e Gurn».

²⁷⁸ *Ibidem*. «Duo tra Tom e Gurn».

La musica di Schneitzhoeffter dialoga da vicino con la struttura drammaturgica della scena che, secondo Matilda Ann Butkas Ertz²⁷⁹, si può dividere in tre sezioni principali: la prima comprende l'*ouverture* (durante la quale viene presentato anche il tema di Madge) e l'incontro di James con la Silfide fino alla sua fuga attraverso il focolare; la seconda, l'assolo di James; la terza, il duetto tra James e Gurn.

L'*incipit* del balletto e i primi movimenti della Silfide sono accompagnati dalle note di un *Adagio*, durante il quale viene introdotto il tema della Silfide, caratterizzato dalla melodia svolazzante dei violini. Inizia, poi, un *Allegro*, che sottolinea la gioia manifestata dalla creatura aerea nell'essere vicino all'amato, e che cresce fino a culminare nel momento del bacio. Il risveglio di James vede l'ingresso di un diverso tema musicale: scale di flauto ascendenti e discendenti descrivono i vani tentativi di James nell'afferrare la Silfide, fino alla sua fuga definitiva.

Quando James sveglia Gurn, cambia nuovamente il tono della scena: il dialogo tra i due amici-rivali viene reso, musicalmente, come un botta e risposta dai colori piuttosto accesi in cui, come rivelano le tre fonti musicali, «James is represented by winds with prominent flute lines while Gurn is represented by low strings»²⁸⁰ introducendo così il tema ricorrente di 'James contro Gurn'.

Scena II

Con la seconda scena entra la figura femminile antagonista, Effie, «donnant le bras»²⁸¹ ad Anne Reuben, la madre di James. Come specificato nello spartito di Bartholomin, le due donne entrano da una «porte au droite du public»²⁸², collocata nella parte anteriore del palcoscenico²⁸³.

²⁷⁹ MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffter's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 57-90.

²⁸⁰ «James è rappresentato dagli strumenti a fiato con linee di flauto prominenti mentre Gurn è rappresentato dagli archi bassi». MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffter's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 57-90. Citazione alla p. 62.

²⁸¹ «Dando il braccio». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit., p. 11.

²⁸² «Da una porta a destra del pubblico». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 338.

²⁸³ *Ibidem*. «Ici parait Effie et sa mère devant». «Qui appaiono Effie e sua madre davanti».

Dopo aver ringraziato Gurn il quale - in base a quanto scritto nel libretto - le porta in dono le piume di un airone che egli stesso aveva cacciato, Effie, preoccupata, si avvicina all'amato, mentre - si legge nello spartito per violino - «il regarde du côté de la cheminée»²⁸⁴. Infatti, completamente assorto nei suoi pensieri, James non l'aveva ancora vista, e, desolato, «il s'excuse»²⁸⁵ - scrive lo spartito di Bartholomin - assicurandola del suo amore.

Secondo quanto scritto nel libretto, Effie porge la mano all'amato. Gurn si fa avanti e tenta di prenderla per donarle un bacio, ma Effie la ritira velocemente. James, indispettito, si mette tra l'amata e il rivale, il quale, triste, si allontana. Anne Reuben si avvicina ai promessi sposi, unisce le loro mani e conferisce la sua benedizione²⁸⁶, mentre Gurn assiste rassegnato.

Come conferma «Le Courier Français», si tratta di una scena mimata:

Effie s'approche de lui, et par un geste tendre lui dit: «A quoi pensez-vous donc?». Question à laquelle James répond par un autre geste qui signifie: «Je pensais à toi ma jolie cousine» [...]. La conversation continue de la même manière, avec la même clarté²⁸⁷.

Dal punto di vista musicale, si apre con due motivi che richiamano la musica popolare scozzese alludendo all'aspetto rustico-pastorale dell'ambientazione: il primo accompagna l'entrata di Effie, il secondo è un tema ricorrente che contraddistingue la coppia James-Effie, in cui clarinetto e oboe suonano su un sottofondo pizzicato. Soprannominato «the James and Effie love theme»²⁸⁸, secondo Matilda Ann Butkas Ertz,

²⁸⁴ *Ibidem*. «Egli guarda verso il lato del caminetto».

²⁸⁵ *Ibidem*. «Egli si scusa».

²⁸⁶ Scrive il manoscritto di Bartholomin: «La mère s'approche les deux. La mère bénit le amans». «La madre si avvicina ai due. La madre benedice gli amanti». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript score* [...], cit., p. 338.

²⁸⁷ «Effie si avvicina a lui e con un gesto tenero gli dice: “A cosa stai pensando dunque?”. Domanda a cui James risponde con un altro gesto che significa: “Pensavo a te mia bella cugina” [...]. La conversazione continua allo stesso modo, con la stessa chiarezza». [Autore ignoto], *Première représentation de la Sylphide*, in «Le Courier Français», 19 mars 1832, p. 3.

²⁸⁸ «Il tema dell'amore di James e Effie». Cfr. MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffer's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide* [...], cit., pp. 57-90. Citazione alla p. 63.

«here, James's public, realistic, and acceptable love for the attainable Effie is depicted by an easy tempo (*Allegretto grazioso*), the innocent key of C major and the light pizzicato background. The melody is uncomplicated and sweet»²⁸⁹.

Segue una serie di nuovi temi che si attengono fedelmente al libretto e che descrivono dapprima la rabbia di James verso Gurn, poi lo sconforto di quest'ultimo, e, infine, la benedizione di Anne Reuben.

Scena III

Entrano le compagne di Effie con i doni per le nozze²⁹⁰. Dietro a loro si intrufola Madge. Non ci sono informazioni che attestino in quale modo entrasse il corpo di ballo; presumibilmente - scrive Bennett - danzando una «typical Écossaise in a demi-character manner»²⁹¹. La musica che accompagna questa entrata si ispira naturalmente a quella popolare scozzese e introduce un nuovo tema triadico rustico-pastorale, caratterizzato dalla cornamusa, che torna anche successivamente quando le fanciulle intercedono a favore della strega.

Si legge nello spartito di Bartholomin:

Entrée du corps de ballet qui
appr [missing] de la cheminée

²⁸⁹ Ivi, p. 75. «Qui, l'amore pubblico, realistico e lecito di James per la raggiungibile Effie è rappresentato da un tempo facile (*Allegretto grazioso*), dalla chiave innocente di do maggiore e dal leggero sfondo pizzicato. La melodia è semplice e dolce».

²⁹⁰ «Le programme dit qu'Effie embrasse ses compagnes pour les remercier. Ou je me trompe fort, ou elle ne les a pas embrassées. Il me semble même qu'elle a reçu ces cadeaux avec un ton d'aisance, une certaine dignité peu convenables à une fille des montagnes, mais assez ordinaires aux fille de l'Opéra vis-à-vis des mylords, en un mot comme une personne *accoutumée à de pareils présents*». «Il programma dice che Effie abbraccia le sue compagne per ringraziarle. O mi sbaglio di grosso, o lei non le ha abbracciate. Mi sembra perfino che abbia ricevuto questi doni con un tono disinvolto, una certa dignità inadatta a una ragazza di montagna, ma abbastanza comune ad una ragazza dell'Opéra di fronte ai milord, in una parola come una persona abituata a tali regali». [Autore ignoto], *Première représentation de la Sylphide*, in «Le Courier Français», 19 mars 1832, p. 3.

²⁹¹ «Tipica *Écossaise* secondo lo stile *demi-caractère*». ALEXANDER BENNETT, *Simplified choreographic script of La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 247-257. Citazione alla p. 248. L'*Écossaise* è un tipo di contradanza in stile scozzese.

et va se chauffer²⁹².

Non è chiaro se sia il corpo di ballo ad avvicinarsi al focolare, o la strega, che, come scritto nel libretto, entra nella cascina per ripararsi da un temporale.

Come conferma l'annotazione *à la Paganini* nella partitura per orchestra, la comparsa di Madge è sottolineata, musicalmente, dalla variazione delle *Streghe* di Paganini, e il tema ritorna ogni volta che lei interagisce con i comuni mortali (non quindi nella scena sabbatica che apre il secondo atto).

Avvicinatosi al focolare, James si accorge della strega e la vuole cacciare, ma desiste per intercessione delle compagne di Effie che vogliono conoscere il loro futuro. Confrontando le annotazioni dei tre testimoni musicali e in accordo con il libretto, Madge - secondo il manoscritto di Bartholomin, circondata dalle fanciulle²⁹³ - legge la mano a quattro di loro, prima di arrivare ad Effie, alla quale rivela che l'amore dell'amato non è sincero. James va su tutte le furie ed insegue la strega, che esce di scena²⁹⁴. Dopo aver calmato e rassicurato il promesso sposo, Effie si dirige verso le sue stanze a prepararsi per il matrimonio. In entrambe le fonti parigine - ma non nello spartito di Bartholomin e neppure nel libretto - si legge che «les jeunes filles apportent les habits de noce et les font examiner à Effie»²⁹⁵. Come scritto nello spartito di Bartholomin e nel libretto, la giovane sposa esce attraverso le scale che conducono all'interno della cascina. Gurn se ne va dal lato opposto, dopo esser stato deriso dalle fanciulle. James rimane solo.

Si segnala che nel *répétiteur* parigino la maggior parte delle annotazioni di quest'ultima sezione sono barrate, mentre nello spartito di Bartholomin risultano mancanti le pagine 39-40-41.

²⁹² «Entrata del corpo di ballo che [si avvicina] al caminetto e va a scaldarsi». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 338.

²⁹³ *Ibidem*. «Elle se place au milieu d'elles». «Lei si mette in mezzo a loro».

²⁹⁴ *Ivi*, p. 339. Lo spartito di Bartholomin scrive: «Indignation de James il veut frapper la Sorcière il la poursuit on cherche [indistinct] on fait sortir la sorcière». «Indignazione di James lui vuole colpire la strega, la insegue, si cerca [illeggibile], si fa uscire la strega».

²⁹⁵ *Ibidem*. «Le giovani compagne portano l'abito da sposa e lo fanno esaminare da Effie».

Scena IV

James è solo in scena e «il se promène lentement, laissant les yeux à la fenêtre»²⁹⁶, scrive lo spartito di Bartholomin. Come si legge nel libretto, improvvisamente la finestra si apre come spinta da un colpo di vento che viene restituito, musicalmente, da una melodia che imita il rumore dei fulmini, del vento e della pioggia e che viene indicata in entrambi i testimoni musicali parigini dalla parola *orage* (tempesta). Ed ecco che appare la Silfide, raggomitolata in un angolo della finestra con il viso nascosto tra le mani.

Alfred Edouard Chalon sembra fornirci una descrizione di questo momento attraverso una celebre litografia del 1845²⁹⁷: la Taglioni viene raffigurata in piedi, all'angolo della finestra, in un'espressione triste e scoraggiata, con la testa appoggiata al muro e gli occhi che guardano verso il basso; le lunghe braccia cadono sopra la gonna con le mani sovrapposte e disegnano una forma morbida e tondeggiante; la gamba destra è saldamente piantata a terra, la sinistra è incrociata davanti alla destra, con il ginocchio piegato e la punta del piede puntata a terra.

Tale litografia può essere considerata una fonte attendibile per la ricostruzione della scena originale? Rende, cioè, la posa assunta dalla Silfide in modo fedele all'idea di Filippo Taglioni? A questa domanda - che apre una questione molto più ampia incentrata sull'attendibilità del materiale iconografico - Sara Noll Hammond, nel saggio *Dancing La Sylphide in 1832: something old or something new?*²⁹⁸, risponde che potrebbe proprio essere fedele, adducendo a sostegno della sua tesi il fatto che la posa raffigurata da Chalon rimanda a *la statue*, posizione che veniva usata nel balletto già nel XVIII secolo e che pertanto poteva plausibilmente apparire nella versione originale della *Sylphide*.

²⁹⁶ *Ibidem*. «Lui cammina lentamente, lasciando gli occhi alla finestra».

²⁹⁷ L'intera raccolta contenente le sei litografie di A. E. Chalon, conservate presso la New York Public Library (Dance Collection), si trovano riprodotte in LILLIAN MOORE, *Images of the Dance – Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861*, New York, New York Library, 1965, pp. 48-49.

²⁹⁸ Seguendo le ricerche dello studioso Edmund Fairfax, specializzato nel balletto settecentesco, secondo una recensione nel «Journal des Théâtre» del 1778, l'introduzione de *la statue* nel campo del balletto viene associata a Gaetano Vestris (1729-1808). Egli, però, non ne è di certo l'inventore: è infatti, una posizione che compare di frequente nella ritrattistica del XVIII secolo e che si vede nei balletti ben prima del 1778. Cfr. SANDRA NOLL HAMMOND, *Dancing La Sylphide in 1832: something old or something new?*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 37-40.

James invita, quindi, la Silfide ad avvicinarsi: «Il l'appelle, elle descend, ou pour mieux dire, se laisse glisser le long de la muraille»²⁹⁹.

Come si evince dalle indicazioni contenute nell'ultima pagina del manoscritto di Bartholomin, la Silfide appoggia il piede su una sporgenza posizionata a cinque piedi da terra, proprio sotto la finestra, e, aggrappandosi ad un filo, scende dando l'idea di volare³⁰⁰.

Poi, interrogata dal giovane scozzese, ella svela il motivo della sua pena e gli confessa il proprio amore - «La Sylphide exprime son amour à James»³⁰¹, si legge in entrambi gli spartiti parigini - al quale, però, James risponde confermando di essere impegnato con Effie, sua promessa sposa.

Le annotazioni contenute in tutte e tre le fonti in esame descrivono, in modo piuttosto simile, il susseguirsi degli stati emotivi dei due protagonisti - sottolineati musicalmente dall'alternanza dell'*Adagio*, dell'*Allegro* e dell'*Agitato* - e il crescendo drammatico culminante con il bacio fedifrago che chiude la scena.

In base allo spartito di Bartholomin, infatti, la Silfide tenta inizialmente di portare via con sé il giovane promesso sposo, che, però, si rifiuta di seguirla e, anzi, guarda verso l'anticamera (da cui Effie precedentemente era uscita). L'essere aereo, allora, scoppia in lacrime: «elle pleure et s'assied sur le grand fauteuil»³⁰², continua lo spartito di Bartholomin; «la Silph se désespère [*sic*], elle lui dit qu'elle n'a plus qu'à mourir»³⁰³, scrivono parallelamente gli spartiti parigini. James, sopraffatto dall'emozione, si sente terribilmente combattuto tra l'amore promesso ad Effie e il sentimento per questa creatura sovranaturale, tanto che, commosso, «il va près d'elle»³⁰⁴ - continua lo spartito di Bartholomin -, «il la rappelle»³⁰⁵ - conferma la partitura per orchestra - e invano «il cherche à cacher ce qui se passe dans son coeur»³⁰⁶. Anche l'amore di James è, ormai,

²⁹⁹ «Lui la chiama, lei scende, o meglio, si lascia scivolare lungo il muro». [Autore ignoto], *Première représentation de la Sylphide*, in «Le Courrier Français», 19 mars 1832, p. 3.

³⁰⁰ Cfr. APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 347.

³⁰¹ *Ivi*, p. 339. «La Sylphide esprime il suo amore a James».

³⁰² *Ivi*, p. 340. «Lei piange e si siede sulla grande poltrona».

³⁰³ *Ibidem*. «La Sylphide si dispera, gli dice che le resta solo morire»

³⁰⁴ *Ibidem*. «Le si avvicina»

³⁰⁵ *Ibidem*. «La richiama».

³⁰⁶ *Ibidem*. «Cerca di nascondere ciò che passa dentro il suo cuore».

manifesto e la Silfide esprime la sua contentezza, saltellandogli attorno: «elle bondit au tour [*sic*] de Tom»³⁰⁷ si legge in entrambi i manoscritti parigini. Inizia così l'assolo della Silfide, confermato all'unisono dagli spartiti in esame, i quali però non forniscono nessuna informazione su quali passi vengano danzati³⁰⁸.

Successivamente la Silfide tenta per la seconda volta di portare l'amato via con sé, il quale, nuovamente, si rifiuta e ribadisce di non poter abbandonare Effie. La Silfide, allora, si avvolge nella coperta che Effie aveva lasciato sulla poltrona e si getta ai piedi di James. Segue un momento di silenzio, indicato in tutti gli spartiti. Il giovane scozzese «ne peut plus resister, il s'approche doucement de la Sylphide»³⁰⁹. Nello stesso istante Gurn appare sulle scale e vede il bacio tra i due amanti.

Scena V

È una scena piuttosto corta, completamente mimata e che funge da raccordo tra la quarta e la sesta scena. Si riescono a ricavare alcune informazioni solo attraverso le annotazioni contenute nello spartito di Bartholomin (i manoscritti parigini infatti, per lo più, tacciono).

Gurn va di corsa verso l'anticamera a chiamare Effie per avvertirla dell'accaduto. James, dopo essersi accorto di Gurn e, a sua volta, visto dal rivale, nasconde la silfide sulla poltrona coprendola con la coperta. Gurn, ritornato con Effie - la quale, secondo quanto si legge nello spartito di Bartholomin, entra in scena insieme ad Anne Reuben, mentre, conformemente al libretto, entra accompagnata dalle compagne - si avvicina alla poltrona e toglie la coperta. La Silfide è scomparsa: una botola all'inglese permette la riuscita del gioco illusionistico.

Scena VI

È prevalentemente una lunga scena danzata, che, indicata all'unanimità negli spartiti - e anche nel libretto - come *divertissement*, è costituita dall'insieme delle danze celebrative

³⁰⁷ *Ibidem*. «Gli salta attorno».

³⁰⁸ *Ibidem*. «Elle danse». «Lei danza». «La sylphide danse». «La silfide danza». «La Sylph danse». «La silfide danza». Si legge rispettivamente nel manoscritto di Bartholomin, nel *répétiteur* parigino, e nella partitura per orchestra. Non viene data nessun'altra indicazione.

³⁰⁹ «Non riesce più a resistere si avvicina dolcemente alla Silfide». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 340.

in onore degli sposi ed è contraddistinta da una musica diegetica, proveniente, cioè, dall'interno del balletto stesso e sentita, pertanto, dai personaggi, oltretutto dagli interpreti e dal pubblico.

Nello specifico si possono individuare quattro sezioni danzate: la prima comprende le danze di carattere in cui è coinvolto l'intero villaggio (*Anglaise - Allegretto poco Andante - Ecossaise - Allegretto - Anglaise prestissimo/Presto*), la seconda è composta da un *pas de deux* tra due ospiti del matrimonio (*Adagio - Allegretto - Andante - Plus vite*), la terza da un *pas de trois* tra Effie e altri due ospiti (*Andante - Allegro*) e la quarta coincide con il finale di chiusura (*Anglaise*). Una parte mimata conclude la scena e anche il primo atto³¹⁰.

Durante le danze di carattere della prima sezione, come specificato anche dal libretto, la Silfide compare più volte nel mezzo dei danzatori, invisibile a tutti tranne che a James, il quale, quando la scorge, crea disordine tra i gruppi danzanti per tentare di inseguirla nella vana speranza di afferrarla.

Alors Taglioni revient tout-à-coup au milieu de ces groupes animés; elle traverse ces danses comme un oiseau qui rase le sol; la sylphide est visible pour Bruce lui seul, et quand elle craint d'être vue par des yeux jaloux, elle disparaît dans un vieux fauteuil, elle se perd dans le murs, elle monte aux poutres de la chaumière et puis redescend des airs et se glisse de nouveau au milieu du tumulte de la fête pour enlever Bruce³¹¹.

Il manoscritto di Bartholomin colloca l'apparizione della Silfide - «la Sylphide paraît traverser les quadrilles du corps de ballet»³¹², recita l'annotazione - alla cinquantaquattresima battuta dell'*Anglaise Prestissimo*: l'intera orchestra è coinvolta e suona ad alto volume con una forte propulsione ritmica propria delle danze popolari,

³¹⁰ Cfr. MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffter's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., p. 68.

³¹¹ «Poi la Taglioni torna improvvisamente in mezzo a questi gruppi che danzano; attraversa queste danze come un uccello che sfiora il suolo; la silfide è visibile solo a Bruce, e quando ha paura di essere vista da occhi gelosi, scompare in una vecchia poltrona, si perde tra i muri, si arrampica sulle travi della cascina e poi scende dall'aria e si infila di nuovo nel bel mezzo del trambusto della festa per rapire Bruce». A., *Reprise de La Sylphide, Rentrée de M^{lle} Taglioni*, in «Le Constitutionnel», 15 août 1836.

³¹² *Ivi*, p. 341. «La Sylphide appare attraversare le quadriglie del corpo di ballo».

mentre le apparizioni della Silfide sono contraddistinte da scale di strumenti a corda che rimandano al suo motivo musicale caratterizzante.

Segue, poi, il *pas de deux* tra i due ospiti, durante il quale, conformemente a quanto scritto nel *répétiteur* parigino - le cui annotazioni specificano quali parti vengono danzate rispettivamente dalla ballerina o dal ballerino - i due danzatori per lo più si alternano eseguendo presumibilmente, almeno secondo quanto spiega Sandra Noll Hammond³¹³, gli stessi passi e concludendo con un finale d'insieme. Discostandosi dal luogo comune che considera il passo a due come una vetrina per la ballerina, alla quale il danzatore è solo di supporto, in questo *pas de deux* entrambi i danzatori sembrano ricoprire un peso equo: le variazioni, che si alternano coinvolgendo ora lei, ora lui, sono per lo più della stessa durata (ad eccezione dell'*Andante* danzato dalla donna che è decisamente più lungo)³¹⁴. Tale alternanza era, come dimostra sempre la Hammond, una caratteristica frequente dei passi a due del primo Ottocento.

Il *pas de trois* è danzato da Effie (Lise Noblet) insieme a due ospiti del matrimonio, una donna e un uomo. «After a short introduction, the music suggests a variation for the man, followed by variations for Effie and the other wedding guest (Mme Dupont), and finishing with a rousing finale»³¹⁵.

Théophile Gautier conferma la presenza della variazione di Effie in una recensione del 1852:

³¹³ Cfr. SANDRA NOLL HAMMOND, *Windows into Romantic ballet: content and structure of four early nineteenth-century pas de deux*, in «Proceedings, Dance History Scholars», Riverside, CA, Society of Dance History Scholars, 1997, pp. 137-144. SANDRA NOLL HAMMOND, *Windows into Romantic ballet, part 2: content and structure of solo entrées from the early Nineteenth-century*, in «Proceedings, Dance History Scholars», Riverside, CA, Society of Dance History Scholars, 1998, pp. 47-53.

³¹⁴ Cfr. MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffer's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., p. 80.

³¹⁵ «Dopo una breve introduzione, la musica suggerisce una variazione per l'uomo, seguita dalle variazioni per Effie e per l'altra ospite del matrimonio (M^{me} Dupont), e termina con un finale travolgente». ALEXANDER BENNETT, *Simplified choreographic [...]*, cit., p. 250.

M^{lle} Luigia Taglioni, qui remplissait le rôle d'Effie, a voulu soutenir dignement son nom et a été fort brillante dans sa variation du premier acte, si bien que plusieurs personnes trouvaient l'Ecoissais peu raisonnable de lui préférer M^{lle} Piora³¹⁶.

Il *divertissement* si conclude con un'ultima danza di carattere, nella quale, secondo quanto scritto nello spartito per violino, partecipano «sujets et enfants»³¹⁷.

Una volta terminate le danze, tutti si preparano per celebrare la cerimonia. Secondo il manoscritto di Bartholomin, Effie si trova a sinistra, circondata dalle compagne che le consegnano la corona e il bouquet, mentre James è, solo, dalla parte opposta.

Arriva il momento dello scambio degli anelli, durante il quale dal focolare compare la Silfide e James decide di seguirla fuggendo, secondo quanto precisa lo spartito di Bartholomin, attraverso una botola all'inglese collocata accanto alla porta in cima alle scale praticabili³¹⁸. La scena si conclude con l'immagine di Effie, la quale, nella confusione generale creata dalla fuga di James, cade tra le braccia di Anne.

Secondo atto

Le théâtre représente une forêt. À gauche est l'entrée d'une caverne formée par des rochers élevés, le long desquels un chemin est pratiqué. Au lever du rideau il fait encore nuit, et la forêt est couverte d'un épais brouillard qui ne laisse voir que les premiers arbres. Sur le devant de la scène, un peu sur le côté, est un grand hêtre³¹⁹.

³¹⁶ «M^{lle} Luigia Taglioni, che copriva il ruolo di Effie, ha voluto sostenere il suo nome con dignità ed è stata molto brillante nella variazione del primo atto, tanto che molte persone hanno trovato irragionevole che gli Scozzesi preferissero a lei M^{lle} Piora». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: reprise de La Sylphide*, in «La Presse», 9 mars 1852, in IVOR GUEST (par), *Écrits [...]*, cit., pp. 257-258.

³¹⁷ «Solisti e bambini». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 341.

³¹⁸ Cfr. APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 342 e p. 246.

³¹⁹ «Il teatro rappresenta un bosco. A sinistra si trova l'ingresso di una grotta formata da alte rocce, lungo la quale c'è un sentiero praticabile. Quando il sipario si alza, è ancora buio e la foresta è ricoperta da una fitta nebbia che mostra solo i primi alberi. Nella parte anteriore del palcoscenico, un po' di lato, c'è un grande faggio». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit., p. 21.

Confrontando la descrizione contenuta nel libretto con la litografia di Eugène-Ferdinand Buttura³²⁰ e con la riproduzione fotografica del modellino trovato nel 1948 da Ivor Guest presso gli Archivi dell'Opéra³²¹, si possono notare sostanziali corrispondenze per quanto riguarda la scenografia del secondo atto.

Il sipario si apre in un bosco. Alla sinistra del pubblico, nella parte anteriore del palcoscenico, si individua l'entrata di una caverna creata tra due alte rocce lungo le quali si staglia un sentiero praticabile che si addentra nella foresta. Procedendo verso l'interno del palcoscenico, si dispiegano gli alberi, tra i quali si distingue, sul davanti e leggermente decentrato, un grande faggio e si confondono, disseminate qua e là, le altalene delle silfidi fatte con rami e foglie. Sul fondo, a detta di Bennet, si scorge una piccola collina vicino ad un lago e una cappella in lontananza, della quale però il libretto non fa menzione³²².

È ancora notte e una fitta nebbia lascia a mala pena intravedere gli alberi. Il pubblico si trova immerso in un'atmosfera rarefatta, dal carattere fortemente evocativo: assieme a James lo spettatore si allontana dalla quotidianità della vita contadina e si inoltra in un mondo magico e misterioso in cui giochi di ombre e di luce - realizzati grazie all'uso dell'illuminazione a gas - rendono l'ambientazione immateriale ed evanescente.

Scena I

Il primo atto si apre con la scena delle streghe, ambientata, come detto poc'anzi, in un bosco notturno ed oscuro, tanto che «La Gazette de France» si rammarica del fatto che si vedesse così poco da non riuscire a distinguere granché e ad apprezzarne, conseguentemente, l'eventuale l'originalità³²³.

³²⁰ Litografia datata 1832 e conservata nella Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-Musée de l'Opéra, ESTAMPES SCENES Sylphide.

³²¹ ALEXANDER BENNET, *Characters, settings, machinery*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., p. 240. Cfr. anche IVOR GUEST, *Adventures of a Ballet Historian – an unfinished memoir*, New York, Dance Horizons, 1982, p. 18.

³²² *Ibidem*.

³²³ «Le ballet des sorcières est noir, confus, obscur et d'un fantastique, d'un grotesque dont on ne peut saisir ni l'originalité, s'il y en a, ni l'effet qu'on a voulu en tirer, car on n'y voit rien, on n'y distingue rien, tant le théâtre, et la salle encore sont plongés dans les ténèbres». «Il balletto delle streghe è nero, confuso, oscuro

Madge è in scena e si occupa dei preparativi per il rito sabbatico. Secondo quanto scritto nel libretto, ella disegna un cerchio, pone nel centro il calderone e prepara gli utensili necessari. Compie tre giri attorno alla grande pentola colpendola con il cucchiaino. «Elle frappe trois coups»³²⁴, scrivono entrambi i testimoni musicali parigini: questo è il segnale con cui chiama le compagne (una ventina secondo il testo di Nourrit, ridotte poi effettivamente ad una dozzina), le quali entrano in scena - scrive il libretto - tenendo, con una mano, una lanterna accesa e, con l'altra, il manico di una scopa, e compiono anch'esse tre giri del calderone seguite da orribili animali danzanti. Mentre secondo lo spartito di Bartholomin le streghe escono dalla grotta una dopo l'altra - «elles sortent de la grotte l'une après l'autre»³²⁵ -, secondo la partitura per orchestra «les sorcières arrivent par groupes»³²⁶, entrano cioè divise, più precisamente, in quattro gruppi. Sempre secondo lo spartito di Bartholomin, Madge racconta alle compagne l'affronto subito da James e chiede loro aiuto per vendicarsi. Le streghe rientrano nella grotta ed escono nuovamente portando con sé tutto il necessario per fare l'incantesimo. Madge mette tutto dentro al calderone ed inizia la danza sabbatica: «Les sorcières dansent en rond autour de la chaudière»³²⁷, scrive il manoscritto di Bartholomin.

L'incantesimo è compiuto: ciascuna strega beve un bicchiere della brodaglia; Madge distribuisce i vari talismani e prende per sé dal calderone la sciarpa incantata. Le streghe ritornano dentro alla grotta, mentre Madge rimane in scena.

Attraverso la recensione del 1836 del «Constitutionnel» apprendiamo un particolare di questa lunga scena, cioè l'odore sgradevole emanato durante i vari preparativi magici, che, a quanto scritto, vennero in un secondo momento tagliati per volere di Duponchel:

Ici nous devons adresser de sincères remerciemens à M. Duponchel. Il a retranché du second acte toutes les préparations magiques qui n'avaient d'autre effet que de remplir la salle d'une odeur peu agréable de poix résine. On se rappelle que la mendiante,

e di un fantastico, di un grottesco, di cui non si può cogliere né l'originalità, se c'è, né l'effetto che se ne voleva ricavare, perché non si vede nulla, non si distingue niente, tanto il teatro e la sala sono immersi nell'oscurità». [Autore ignoto], *La Sylphide*, in «La Gazette de France», 13 mars 1832, p. 3.

³²⁴ «Batte tre colpi». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 342.

³²⁵ *Ibidem*. «Loro escono dalla grotto una dopo l'altra».

³²⁶ *Ibidem*. «Le streghe arrivano divise in gruppi».

³²⁷ *Ivi*, p. 343. «Le streghe danzano in cerchio attorno al calderone».

laquelle n'était qu'une méchante fée, voulant se venger de Bruce, préparait une composition infernale pour troubler ses amours et faire mourir la sylphide. C'était véritablement M^{me} Gibou faisant le thé avec M^{me} Pochet. La vieille jetait dans la chaudière diabolique des plantes de toutes sortes, des becs de vautours, des cadavres de vieux corbeaux. Alors les lions à tête des singes, des singes à tête de lions, les crocodiles marchant sur des pieds hommes, les hiboux, les sorcières échevelées, tout le personnel qui compose l'enfer de l'Académie royale de musique, dansait et bondissait en rond pour accomplir le mystère. Cette bacchanale diabolique a disparu, et les nerfs délicats des loges et des avant-scènes n'auront plus besoin de se munir désormais de sels et de parfums contre les exhalaisons de l'infernale chaudière³²⁸.

Per quanto riguarda la musica, la partitura di Schneitzhoeffter corrisponde per lunghezza e complessità al testo di Nourrit, tanto che - in base alla partitura per orchestra e allo spartito di Bartholomin - la scena delle streghe sembra durare circa trenta minuti (il *répétiteur* invece taglia circa un'ottantina di battute prima della sezione danzata e ulteriori parti di quest'ultima)³²⁹.

Si possono distinguere quattro sezioni.

La prima - con il sipario che si apre già dalla settima battuta, stando a quanto scritto nello spartito di Bartholomin - può essere considerata un'introduzione generale, che insinua l'atmosfera tetra e macabra legata al tema infernale. Caratterizzata da sonorità con forti dissonanze, motivi a mulinello, e accenti insoliti, si conclude con i tre colpi con

³²⁸ «Qui dobbiamo rivolgere un sincero ringraziamento a M. Duponchel. Egli ha tagliato dal secondo atto tutti i preparativi magici che non avevano altro effetto che riempire la stanza con uno sgradevole odore di resina. Ricordiamo che la mendicante, la quale non era che una fata malvagia che voleva vendicarsi di Bruce, stava preparando una composizione infernale per disturbare i suoi amori e uccidere la silfide. Era davvero M^{me} Gibou che preparava la brodaglia con M^{me} Pochet. La vecchia gettava piante di ogni genere nel diabolico calderone, becchi di avvoltoi, cadaveri di vecchi corvi. Quindi i leoni con la testa di scimmia, le scimmie con la testa di leoni, i coccodrilli che camminavano sui piedi degli uomini, gufi, streghe spettinate, tutto il personale che compone l'inferno dell'Accademia reale di musica, ballava e saltava in tondo per eseguire il rito. Questo diabolico bacchanale è scomparso, e ai delicati nervi di coloro che erano nelle logge vicino al palcoscenico non sarà più necessario rifornirsi di sali e profumi contro le esalazioni del calderone infernale». A., *Reprise de La Sylphide, Rentrée de M^{lle} Taglioni*, in «Le Constitutionnel», 15 août 1836.

³²⁹ Cfr. MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffter's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., pp. 68-71.

cui Madge chiama a raccolta le compagne, i quali sono scanditi musicalmente da tre accordi di dominante che creano un forte impatto.

Nella sezione successiva - come confermato sia dallo spartito di Bartholomin, che dalla partitura per orchestra, ma non dal *répétiteur* parigino - Scheitzhoeffler ricorre alla *Fuga in fa maggiore del Clavicembalo ben temperato* di Bach, libro II, di cui ciascuna delle quattro voci, presumibilmente, accompagna l'entrata in scena di ognuno dei quattro gruppi in cui sono divise le streghe, almeno secondo la partitura per orchestra³³⁰.

La terza sezione, durante la quale le streghe preparano la brodaglia per l'incantesimo, presenta sonorità più cupe, con clarinetti e strumenti a corda, a cui si aggiungono le percussioni e il serpentone (uno strumento a fiato, simile al fagotto, a forma di serpente).

Segue poi la quarta e ultima sezione, che comprende la *Danse des Sorcières*, il cui tema principale è simile ad una marcia dal ritmo incalzante, dato dal suono soprattutto di fagotti, percussioni e piatti.

Scena II

Figurez-vous plus de vingt jeunes filles traversant les airs, voltigeant avec des écharpes, se balançant sur des lianes. Tous ces details du ballet ont été exécutés avec une étonnante précision³³¹.

È, molto probabilmente, la scena più spettacolare dell'intero balletto: «something ravishing beyond description in which painting, music and dancing all vie with one another»³³², scrive «L'entr'acte», citato da Ivor Guest.

In netto contrasto con i toni cupi e notturni della scena precedente, viene rappresentato ancora una volta un mondo sovrannaturale, illuminato però, ora, dalla luce del giorno e

³³⁰ Cfr. MARIAN SMITH, *Borrowings and original music: a dilemma for the ballet-pantomime composer*, in «Dance Research: the Journal of the Society for Dance Research», Autumn 1998, vol. VI, n. 2, pp. 3-29.

³³¹ «Immaginatevi più di venti fanciulle che attraversano l'aria, svolazzando con sciarpe, dondolandosi su liane. Tutti questi dettagli del balletto sono stati eseguiti con sorprendente precisione». [Autore ignoto], *La Sylphide*, in «Messenger des Chambres», 14 mars 1832, p. 4.

³³² «Qualcosa di affascinante oltre ogni descrizione in cui pittura, musica e danza competono tra loro». In [Autore ignoto], [Titolo ignoto], in «L'entr'acte», 13 mars 1832, in IVOR GUEST, *The Romantic Ballet* [...], cit, p. 115.

popolato da candide creature aeree (nello spartito di Bartholomin le parole *nuit* e *jour* sono scritte ad apertura rispettivamente della prima e della seconda scena a sottolinearne l'importanza).

Dopo un inizio di grande effetto - dato dal dissolvimento della fitta nebbia che lascia a poco a poco intravedere l'intero paesaggio - entrano in scena i due amanti. Come si legge nel libretto, la Silfide tiene per mano il giovane James e lo guida lungo i passi incerti, mentre lei sembra scivolare senza toccare terra. Tale effetto viene ottenuto, secondo quanto documentato da Bennet, grazie a «una mechanical ramp on which the Sylph places her foot and, with her other leg in an *arabesque penchée*, descends to the stage»³³³. In un raro acquerello della scenografia del secondo atto della prima produzione russa (1835), André Roller, uno scenografo francese trasferitosi a S. Pietroburgo, mostra la struttura di questa rampa (ora conservato al Museo di Lunacharsky di S. Pietroburgo).

Nello spartito di Bartholomin si trovano alcune precisazioni: proprio al principio della scena, Madge esce entrando nella grotta come avevano fatto poco prima le compagne; compare, poi, la Silfide, inizialmente da sola e alla ricerca dell'amato; in seguito James le chiede in quale luogo si trovino e lei lo rassicura svelandogli che quello è il suo regno e, per distoglierlo dal pensiero di Effie, chiama a raccolta le compagne. «Une foule de nymphes des brouillards viennent danser autour de James, d'autres voltigent dans les airs et sur les arbres»³³⁴.

Comincia, quindi, una parte prevalentemente danzata, in cui si susseguono passi a due, passi a tre, assoli e balli d'insieme che vedono coinvolto l'intero corpo di ballo.

Si legge nello spartito di Bartholomin:

La sylphide appelle ses compagnes Groupes
voluptueux de different côtés
groupes³³⁵.

³³³ «Una rampa meccanica su cui la Silfide appoggia il piede e, con l'altra gamba in *arabesque penchée*, scende sul palcoscenico». ALEXANDER BENNETT, *Simplified choreographic [...]*, cit., p. 251.

³³⁴ «Una folla di ninfe esce dalla nebbia a ballare intorno a James, altre svolazzano nell'aria e sugli alberi». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide*, in «Journal des Débats», 14 mars 1832, p. 1.

³³⁵ «La Silfide chiama le sue compagne Gruppi voluttuosi da diversi lati gruppi». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 343.

Il corpo di ballo entra, quindi, diviso in gruppi e utilizzando diversi lati del palcoscenico. Sembra certo che la coreografia fosse giocata - almeno parzialmente - sulla divisione in gruppi, come conferma anche Castil-Blaze svelando uno dei rari dettagli coreografici: le silfidi, divise a gruppi di quattro, avanzano dal fondo del palcoscenico per formare un insieme corale in proscenio³³⁶.

Prosegue, poi, il concerto danzato delle silfidi, le quali attraversano il palcoscenico sospese nell'aria a venti o trenta piedi da terra, appese a fili metallici, mentre la Silfide abita i rami degli alberi dondolandosi. Continua infatti lo spartito di Bartholomin:

La Sylphide se balance à une branche d'arbre
D'autres traversent la scène dans les airs
corps de ballet³³⁷.

Scrivo «Le Constitutionnel»:

Ici vous retrouverez ces jeux charmans et ces caprices amoureux et cette danse harmonieuse, où M^{lle} Taglioni est une sylphide sans égale. Elle excite l'amour du pauvre Bruce par toutes les fantasies et les graces aériennes qui lui sont familières: elle fuit, elle revient, elle s'élance, elle bondit, elle pirouette; puis, tout-à-coup elle disparaît; puis, on la retrouve à une branche, ou au revers d'un rocher. Alors ses compagnes, les autres sylphides, s'élèvent dans les airs, se balancent par nuées au sommet des arbres; c'est véritablement un spectacle ravissant, malheureusement on voit un peu trop le fil de laiton³³⁸.

³³⁶ «Une entrée d'un effet original: les danseuses groupées par quatre, arrivent par le fond jusques sur l'avant-scène, et forment ensuite un ensemble ravissant». «Un'entrata di un effetto originale: le ballerine a gruppi di quattro, arrivano dal fondo fino al proscenio, e formano poi un insieme delizioso». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *La Sylphide*, in «Journal des Débats», 14 mars 1832, p. 2.

³³⁷ «La Silfide si dondola al ramo di un albero Altre attraversano la scena in aria corpo di ballo». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 343.

³³⁸ «Qui ritroverete quei giochi affascinanti, quei capricci amorosi e quella danza armoniosa, in cui M^{lle} Taglioni è una silfide senza eguali. Eccita l'amore del povero Bruce con tutte le fantasie e le grazie aeree che le sono familiari: fugge, torna, si lancia, salta, gira; poi all'improvviso scompare; poi la ritroviamo su un ramo, o sul dorso di una roccia. Allora le sue compagne, le altre silfidi, si levano nell'aria, ondeggiano attraverso le nubi in cima agli alberi; è veramente uno spettacolo delizioso, peccato si vedano un po' troppo i fili di ottone». A., *Reprise de La Sylphide, Rentrée de M^{lle} Taglioni*, in «Le Constitutionnel», 15 août 1836, p. 4.

In base a quanto appuntato nel *répétiteur*, questa parte corale, annotata come «Les balances du corps de ballet»³³⁹, è così formata:

traversés
M^m Dominique et James
Les 3 [*sic*] Sylphides
James et la Sylphide
James seul
Le trois sylphides
Corps de ballet et Choriphées [*sic*]
Caroline³⁴⁰.

Ad un probabile inizio d'insieme in cui il termine *traversés* sembra alludere ai voli incrociati con cui le danzatrici attraversano la scena, e che sembra coincidere con l'annotazione corrispondente dello spartito di Bartholomin (citata subito sopra), segue poi un duetto tra James e una silfide, un trio tra silfidi che ritorna una seconda volta dopo un nuovo duetto - questa volta tra James e la Silfide - e un assolo di James, per chiudere poi nuovamente con un momento di danza collettiva e un assolo.

Segue poi il *gran pas de deux* della Silfide e di James, ispirato al gioco del nascondino: James è estasiato dallo spettacolo creato da queste creature aeree e, mosso dal desiderio di possedere l'amata, la insegue invano nel tentativo di afferrarla mentre lei, puntualmente, si sottrae alla sua presa fino a scomparire definitivamente lasciandolo solo in scena. Le silfidi eseguono un'ultima danza ed escono a poco a poco, volando via³⁴¹. Scrive lo spartito di Bartholomin:

Danse général de toutes les sylphides.

³³⁹ «I dondolamenti del corpo di ballo». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores*[...], cit., p. 343.

³⁴⁰ *Ibidem*. «Incroci, M^m Dominique e James, Le 3 [*sic*] Silfidi, James e la Silfide, James solo, Le tre silfidi, Corpo di ballo e Corifée, Caroline».

³⁴¹ *Ivi*, p. 344. Si legge nello spartito dell'orchestra, all'inizio della scena successiva: «Les sylphides s'envolent». «le silfidi volano via».

Elles sortent petit à petit et laissent James tout seul³⁴².

A proposito di tale passo a due, attraverso le parole di Johanne Luise Heiberg apprendiamo che, a differenza della versione danese delle prime produzioni - in cui la Silfide è ripetutamente tra le braccia di James - e che, proprio per questo, viene giudicata dalla stessa Heiberg drammaturgicamente illogica, nella versione francese i due amanti non si toccano mai se non alla fine del secondo atto, quando James ricorre alla sciarpa incantata per catturare finalmente l'amata causandone la morte:

It is odd that in transferring the works of others to our repertoire, Bournonville - whose talent as an author of original ballets no one will deny - often made the mistake of overlooking essential features in the composition and sinned against the author's intentions. This was, to a great degree, the case with *La Sylphide*. This airy being hovered round her mortal lover, who continually reached out to seize her in order to hold her fast. But she incessantly evaded his touch and used her butterfly wings to flutter about him and away from him. But when his coarse, mortal hands finally grasped and held the celestial creature fast, her wings fell off and the figure dissolved into nothing. It was a butterfly dying when the dust on its wings was touched. At our theater the Sylph, at least during the early years, danced a long pas de deux with her lover in which they touched one another and continually rested in each other's arms. This took place before the catastrophe, which was, as a result, rendered incomprehensible and totally meaningless. Indeed, the whole idea of the composition was thereby obliterated, for since he had touched the Sylph many times before, why, in the end, did she disintegrate simply because he touched her? For this reason this ballet never appealed to me when it was presented on our stage. Only in Paris did I come to appreciate its poetry; only there did *La Sylphide* captivate me through the lovely Taglioni's rendering of the title role³⁴³.

³⁴² *Ibidem*. «Danza generale di tutte le sylphidi. Loro escono a poco a poco e lasciano James tutto solo».

³⁴³ «È strano che, nel trasferire le opere di altri nel nostro repertorio, Bournonville - il cui talento di autore di balletti originali nessuno negherà - abbia spesso commesso l'errore di trascurare i tratti essenziali della composizione e di aver peccato contro le intenzioni dell'autore. Questo è stato, in larga misura, il caso della *Sylphide*. Questo essere aereo aleggiava intorno al suo amante mortale, che continuamente tendeva a prenderla per tenerla stretta. Ma lei evitava incessantemente il suo tocco e usava le sue ali di farfalla per svolazzare intorno a lui e lontano da lui. Ma quando le sue mani grossolane e mortali finalmente afferrarono e trattennero saldamente la creatura celeste, le sue ali caddero e la figura si dissolse nel nulla. Era una

Preziosa è la recensione del «Dublin Journal and Morning Post» del 23 luglio del 1833, il cui autore, Nebula, fornisce alcuni dettagli dei passi danzati dalla Taglioni che sembrano riferirsi proprio a questa scena³⁴⁴:

We remark, in particular, as illustrative of this, the *balonné* in the fourth position, in the first groupe [*sic*] of the adagio, and those superb whirls (*jetés en tournant*), which would give a vertigo to the spectator to behold, if, for a moment, the self-possession of the fair performer seemed to abandon her.

But this is the miracle of her performace. She scarce appears to pant, where others heave with violent exertion. Nothing can exceed the sweep and flourish of her feet in some of her majestic vaultings. As critics, we mention, technically her *ronds de jambe avec glissades jetés*, and her *pas de bourré enlevé*, in which she shifts so adroitly the foot expected to descend, and mounts on each alternately into the air, as if striding clouds. Also, her amazing *pas de basque en tournant*, in which she flings herself round without a jerk, as though by mere instinct, with a suppleness almost unimaginable. We detail these few terms of art, less to parade any poor connoisseurship, than to remind others, of the labour which genius itself must undergo, before it can attain a perfection, in which effort is so imperceptible, as in Taglioni's skill. As a sample of what she can do in a more confined and intricate space, we refer to her *echappés sur les pointes*, literally

farfalla che moriva quando veniva toccata la polvere sulle sue ali. Al nostro teatro la Silfide, almeno nei primi anni, ballava con il suo amante un lungo *pas de deux* in cui si toccavano e si riposavano continuamente l'una nelle braccia dell'altra. Ciò è avvenuto prima della catastrofe, che è stata, di conseguenza, resa incomprensibile e totalmente priva di significato. In effetti, l'intera idea della composizione è stata così cancellata, dato che egli aveva toccato la Silfide molte volte prima, perché, alla fine, si è disintegrata semplicemente avendola toccata? Per questo motivo questo balletto non mi è mai piaciuto quando è stato presentato sul nostro palcoscenico. Solo a Parigi ho potuto apprezzarne la poesia; solo lì *La Sylphide* mi ha affascinato con la leggiadra resa del personaggio protagonista della Taglioni». JOHANNE LUISE HEIBERG (translated by Patricia McAndrew), *Memories of Taglioni and Elssler*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 1, 1981, pp. 14-18. Citazione alla pp. 15-16.

³⁴⁴ Nella recensione in esame l'unico riferimento alla geografia del balletto è fornito dalla frase «in the first groupe [*sic*] of the adagio», che, presumibilmente, potrebbe riferirsi all'*Adagio* della seconda scena del secondo atto, la cui coreografia sappiamo per certo essere stata composta da gruppi (lo confermano non solo le annotazioni nello spartito di Bartholomin, ma anche le parole di Castil-Blaze).

escapements upon toes, in which a mechanical movement is kept up by the alternate interlacing or see-saws of the feet³⁴⁵.

Da un punto di vista drammaturgico e musicale questa lunga scena si può dividere in tre sezioni, contraddistinte dai diversi stati d'animo di James: ad una prima parte durante la quale la Silfide accompagna e rassicura uno spaventato James, segue la sezione danzata durante la quale il giovane scozzese è, invece, inebriato dalla bellezza delle silfidi, per poi tornare nuovamente, nella terza ed ultima parte, ad uno stato d'animo cupo ed angosciato a causa della continua elusività della Silfide.

Schneitzhoeffer, per la musica di questa scena, aggiunge all'orchestra due arpe, usa il tremolo negli archi e imita, con i flauti, il canto degli uccelli, componendo sonorità evocative che imitano il mondo fantastico dei boschi.

Si possono riconoscere alcuni temi ricorrenti: il motivo 'svolazzante' della Silfide (sentito per la prima volta durante *l'ouverture* e caratterizzato dal suono dei violini) accompagna la coppia di amanti durante la prima sezione mentre camminano tra gli alberi; durante l'assolo di James, indicato dallo spartito per violino, ritorna il motivo di 'James contro Gurn', che sembra rappresentare l'aspetto più sicuro e talvolta anche aggressivo e competitivo di James e, infine, fa il proprio ingresso il tema associato alle silfidi e al loro mondo sovranaturale (*Sylph dance theme*), il quale, introdotto quando il

³⁴⁵ «Segnaliamo, in particolare, a titolo esemplificativo, *il balonné* in quarta posizione, nel primo gruppo dell'adagio, e quei superbi vortici (*jetés en tournant*), che farebbero venire le vertigini allo spettatore, se, per un attimo, l'autocontrollo della fiera interprete la abbandonasse. Ma questo è il miracolo della sua performance. Sembra ansimare poco, dove gli altri ansimano con uno sforzo violento. Niente può superare il movimento e lo slancio dei suoi piedi in alcuni dei suoi maestosi volteggi. Come critici, citiamo tecnicamente i suoi *ronds de jambe avec glissades jetés* e il suo *pas de bourré enlevé*, in cui sposta così abilmente il piede previsto per discendere, e sale su ciascuno alternativamente nell'aria, come se stesse camminando sulle nuvole. Inoltre, il suo stupefacente *pas de basque en tournant*, in cui si lancia senza sussulti, come per puro istinto, con un'elasticità quasi inimmaginabile. Descriviamo in dettaglio questi pochi termini d'arte, non tanto per fare sfoggio di conoscenza, quanto per ricordare il lavoro che anche il genio deve compiere per poter raggiungere una perfezione in cui lo sforzo è impercettibile come lo è nell'arte della Taglioni. Come esempio di ciò che può fare in uno spazio più ristretto e intricato, ci possiamo ricordare i suoi *échappés sur les pointes*, letteralmente scappamenti sulle dita dei piedi, in cui un movimento meccanico è mantenuto dall'alternanza di intrecci o saliscendi dei piedi». NEBULA, [Titolo ignoto], in «Dublin Journal and Morning Post», 23 July 1833.

corpo di ballo entra in scena e caratterizzato da una melodia triadica in la maggiore e dalla predominante presenza degli archi, descrive l'aspetto pacifico, leggero e fluttuante delle silfidi³⁴⁶.

Scena III e IV

La terza scena ritrae l'inquietudine di James, il quale, solo, cerca invano l'amata, come descritto dallo spartito di Bartholomin:

Inquietude de James de ne plus voir la sylphide
il la cherche vainement de tout côté³⁴⁷.

Un *Allegro Agitato* in re minore riflette il suo stato emotivo.

Parallelamente, attraverso le annotazioni contenute nella partitura per orchestra, apprendiamo che escono di scena tutte le silfidi (accompagnate dalle melodie del flauto e dell'oboe su terzine d'archi), mentre entra la strega, con la quale ha inizio la quarta scena.

Madge esce, quindi, dalla grotta e interroga James sul motivo di tanta sofferenza suggerendogli maliziosamente una soluzione. Musicalmente l'entrata di Madge viene dapprima annunciata dal suono dei tromboni e, in seguito, accompagnata dal suo tema caratterizzante - tutti e tre i testimoni riportano l'annotazione *à la Paganini* (che, durante la quarta scena, ritorna per tre volte)³⁴⁸ - a cui segue una musica che richiama per similitudine quella usata nel primo atto per il momento della lettura delle mani.

James prega Madge di aiutarlo e «il se jette à ses pieds»³⁴⁹, secondo quanto scritto nel libretto e nella partitura per orchestra. Lei, dopo averlo rimproverato per l'affronto subito il giorno precedente, gli consegna, con finta compassione, la sciarpa incantata. Il giovane manifesta tutta la sua gratitudine coprendo di baci il talismano.

³⁴⁶ Cfr. MATILDA ANN BUTKAS ERTZ, *Schneitzhoeffer's music for La Sylphide*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide* [...], cit., pp. 71-72.

³⁴⁷ «Inquietudine di James di non veder più la Silfide. La cerca invano da tutte le parti». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript* [...], cit., p. 344.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*. «Lui si getta ai suoi piedi».

La gioia di James stride, però, con la triste melodia di violino in si minore che lo accompagna e che sembra predire l'infausto epilogo, oltre che segnare un passaggio cruciale della *fabula*, culminante nelle parole ingannevolmente profetiche di Madge e corrispondente all'annotazione «te [*sic*] seras heureux tâche s'envelopper dans celle gaze»³⁵⁰, scritta in entrambe le fonti parigine:

Tu vois cette écharpe; confie-toi à son pouvoir magique et tu seras heureux. Tâche d'envelopper la sylphide avec cette gaze, et ses ailes vont tomber d'elles-même; une fois privée de sa liberté, la voilà fixée pour toujours auprès de toi³⁵¹.

Segue poi la fanfara dei corni, che accentua la felicità di James, e, infine, il tema ricorrente di 'James contro Gurn', (già sentito nella prima scena del primo atto e nella seconda scena del secondo atto) nel momento in cui James ringrazia la strega inginocchiandosi.

In chiusura, Madge esce accompagnata nuovamente dal suo tema distintivo, presentato qui per la prima volta in una tonalità maggiore, quasi a svelare le vere intenzioni della strega.

Scena V

La quinta e ultima scena apre con l'immagine della Silfide che gioca con un nido di uccellini tra i rami di un albero, immagine di cui troviamo testimonianza iconografica in una delle famose litografie di Chalon. Si legge nello spartito di Bartholomin:

La sylphide réparait
Elle voit un nid son [*sic*] un arbre et
cours [*sic*] s'en emparer.
James l'appelle
elle descend de l'arbre et vient a

³⁵⁰ «Sarai felice. Prova ad avvolger [la Silfide] in quella garza». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., p. 344.

³⁵¹ «Vedi questa sciarpa; fidati del suo potere magico e sarai felice. Prova ad avvolgere la silfide in questa garza e le sue ali cadranno da sole; una volta privata della sua libertà, è fissata per sempre a te». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit., p. 27.

[missing] et lui montre le nid³⁵².

La Silfide, attratta dalla sciarpa, scende dall'albero e offre in dono all'amato il nido, che, su consiglio di quest'ultimo, riporta subito tra gli alberi.

Comincia in questo modo l'ultimo passo a due tra James e la Silfide, annotato nella partitura orchestrale (e in modo leggermente diverso anche nel *répétiteur* di Bartholomin, ma non nello spartito per violino) come *Gavotte pas de deux avec sourdine*, per il quale Schneitzhoeffter compone uno dei brani più delicati e commoventi dell'intero balletto.

Tale passo a due si discosta dalle linee generali tipiche dell'epoca. La sua peculiarità sta nel fatto di non essere un semplice numero di danza e, in quanto tale, drammaturgicamente statico, ma di ricoprire un ruolo significativo anche dal punto di vista narrativo, inscenando il momento apicale della *fabula*. Indicative, a tal proposito, sono le annotazioni contenute nel manoscritto di Bartholomin, le quali, oltre all'unico riferimento esplicito al linguaggio cinetico con «ils forment plusieurs passes ensembles»³⁵³, descrivono per lo più le azioni compiute dai due protagonisti che portano al tragico epilogo:

James profite d'une
passé pour lui attacher le
[missing] avec l'écharpe
[indistinct]
elle veut s'élever mais elle ne
peut plus
elle tombe à genoux et elle
conjure de la détaché il s'y
refuse
Silence
elle pâlit
chancelle ses ailes se détachent

³⁵² «La silfide riappare. Vede un nido [su] un albero e corre a prenderlo. James la chiama. Lei scende dall'albero e viene a[mancante] e gli mostra il nido». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores* [...], cit., p. 345.

³⁵³ *Ibidem*. «Loro formano diversi passi insieme».

elle tombe³⁵⁴.

Mossi entrambi dal desiderio - James, di prendere la Silfide, mentre la Silfide, di impossessarsi della sciarpa - i due amanti si avvicinano e si allontanano scambievolmente: mentre la creatura soprannaturale insiste per appropriarsi della sciarpa, James, arrabbiato, gliela nega e la rimprovera per le innumerevoli fughe; lei, quindi, promette di non scappare più; lui usa l'oggetto magico come esca per avvicinarsi all'amata fino a quando riesce ad avvolgerla con il tessuto, convinto, finalmente, di poter così possederla ma, ignaro invece, delle fatali conseguenze.

Per Théophile Gautier, che descrive l'interpretazione di Fanny Elssler del 1838, questo è uno dei momenti di pantomima più emozionati del balletto:

Sa pantomime, quand elle est prise par son amant dans les plis de l'écharpe enchantée, exprime avec une rare poésie, le regret et le pardon, le sentiment de la chute et de la faute irréparable, et son long et dernier regard sur ses ailes tombées à terre est d'une grande beauté tragique³⁵⁵.

Sempre secondo lo spartito di Bartholomin, a questo punto entrano, danzando, le silfidi. Un *Adagio* suggella l'ultimo saluto della povera creatura aerea:

Reproches et adieu de la
Sylphide à James
Elle meurt³⁵⁶.

Segue un *Allegro*:

³⁵⁴ *Ibidem*. «James approfitta di un passaggio per legare il [mancante] con la sciarpa [illeggibile]. Lei vuole alzarsi ma non ci riesce più. Cade in ginocchio e supplica di toglierla [la sciarpa]. Lui rifiuta. Silenzio. Lei diventa pallida. Barcolla. Le sue ali si staccano. Lei cade».

³⁵⁵ «La sua pantomima, quando ella viene presa dall'amante tra le pieghe della sciarpa incantata, esprime con rara poesia, il rimpianto e il perdono, il sensazione della caduta e della colpa irreparabile, e il suo lungo e ultimo sguardo alle sue ali cadute a terra è di una grande tragica bellezza». THÉOPHILE GAUTIER, *Reprise de La Sylphide*, in «La Presse», 24 settembre 1838, in IVOR GUEST (par), *Écrits [...]*, cit., p. 79.

³⁵⁶ «Rimproveri e addio della Silfide a James. Lei muore». APPENDIX 6, *Comparison of three manuscript scores [...]*, cit., pp. 345-346.

Ses compagnes l'emportent dans
les coulisses
Désespoir de James
La sorcière reparaît et se monque
de lui
La noce d'Effie avec Burle
traverse au fond du théâtre
les sylphide [*sic*] portant la morte
dans l'écharpe paraissent en
milieu du théâtre et s'envolent³⁵⁷.

Ricompare Madge, soddisfatta della vendetta ottenuta, mentre sul fondo del teatro si scorgono le nozze di Effie e Gurn e le silfidi portano via la giovane senza vita sollevandola con la sciarpa letale ed eseguendo un volo circolare di grande effetto. James, disperato, sviene.

Le annotazioni contenute nella partitura per orchestra, oltre a confermare, come scritto anche nel libretto, il suono delle campane che si sentono in lontananza, riportano un riferimento alla ben nota aria *Che farò senza Euridice*, tratta da *Orfeo ed Euridice* di Gluck e cantata da Orfeo nel momento della morte di Euridice, la quale comunica e rafforza la disperazione di James.

Musicalmente vengono richiamati temi già proposti: nel momento in cui la silfide viene catturata e perde le ali, ritorna brevemente il tema della danza delle silfidi della seconda scena del secondo atto, che viene interrotto all'improvviso quando la silfide scopre di non riuscire più a ballare; il tema rustico-pastorale del matrimonio di Effie e James risuona una prima volta, quando la silfide, poco prima di morire, restituisce l'anello di fidanzamento a James, quasi a ricordare i suoi voti infranti, e, successivamente, quando Madge mostra a James la processione in lontananza, indicando qui il matrimonio di Effie e Gurn, e chiudendo in un certo senso il cerchio dell'intero balletto. Inaspettatamente, invece, è assente il tema di Madge nonostante lei sia in scena e in relazione con esseri mortali.

³⁵⁷ *Ibidem*. «Le sue compagne la portano dietro le quinte. Disperazione di James. La strega riappare e lo deride. Il matrimonio di Effie con Burle attraverso in fondo al teatro. Le silfidi che portano la morta nella sciarpa appaiono in mezzo al teatro e vola via»

Nel corso delle ripetute repliche la coreografia originale subisce alcune modifiche per opera dello stesso Taglioni: la più celebre risale al 1840, quando, in occasione del rientro parigino della figlia, Taglioni inserisce nel primo atto un *pas de trois*, coreografato originariamente per la produzione russa dell'*Ombre* nel 1839, in cui - su una musica non appartenente a Schneitzhoeffter, ma che viene aggiunta per l'occasione e che Pierre Lacotte attribuisce ad un certo Bretelle³⁵⁸ - la gelosa Silfide, invisibile ad Effie ma non a James, si intromette indisturbata tra le danze dei due promessi sposi, contrapponendosi, non solo drammaturgicamente, ma, con la sua danza *aérienne*, anche stilisticamente e tecnicamente, alla rivale umana, contraddistinta, invece, da uno stile *terre-à-terre*.

On attendait le pas ajouté au premier acte; il est venu et un succès fou l'a couronné. L'idée en est des plus ingénieuses: James danse avec Effie, sa fiancée. La Sylphide, jalouse, vient se mêler à leurs jeux; mais, présente pour le premier seulement, elle est invisible aux regards de la jeune fille. Dans cette situation entièrement prise au fond du sujet, il s'établit entre la Sylphide et James une pantomime chorégraphique remplie d'intérêt. La Sylphide va, vient, s'échappe, reparaît, lutine son amant, l'attire, le repousse et termine en glissant au dessus du sol pour fuir avec plus de légèreté³⁵⁹.

³⁵⁸ Cfr. JEAN-PIERRE PASTORI, *Pierre Lacotte* [...], cit., pp. 47-48.

³⁵⁹ «Aspettavamo il passo aggiunto al primo atto; è arrivato e ha incontrato un enorme successo. L'idea è geniale: James balla con Effie, la sua fidanzata. La Silfide, gelosa, si unisce ai loro giochi; ma, presente solo per il primo, è invisibile allo sguardo della fanciulla. In questa situazione, tutta centrata su quanto sta accadendo, si instaura una pantomima coreografica tra la Silfide e James, piena di interesse. La Silfide va, viene, scappa, riappare, incita il suo amante, lo attrae, lo spinge indietro e finisce scivolando sul suolo per fuggire più leggera». CHARLES MAURICE, [Titolo ignoto], in «*Courrier des théâtres*», 18 juillet 1840.

3. Il libretto³⁶⁰ di Nourrit. Indagine testuale

Maria Taglioni debutta all'Opéra di Parigi nel 1827. Nello stesso anno Victor Hugo scrive il *Cromwell*, dramma storico in cinque atti, nella cui celebre prefazione - considerata il manifesto del Romanticismo francese - Hugo teorizza la nascita del dramma, che, in quanto mescolanza di serio e di comico, di alto e di basso, di sublime e di grottesco, riflette la complessità e, in particolar modo, il dualismo, proprio della moderna società occidentale³⁶¹. Concetto fondamentale dell'ideologia romantica, particolarmente enfatizzato da Hugo, è il fatto che, con il cristianesimo, l'uomo viene visto come un essere duale, diviso tra ciò che è immortale e ciò che è transeunte, tra spirito e materia, tra anima e corpo.

Du jour où le Christianisme a dit à l'homme: « Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les

³⁶⁰ Il libretto è una forma di pubblicazione, stampata in occasione di uno spettacolo rappresentato in uno specifico teatro per una o più serate, destinata al pubblico e contenente informazioni – sui personaggi, sugli interpreti, sui cambi di scena eventuali e, soprattutto, sulla *fabula* – necessarie ad agevolare la comprensione del balletto stesso. Nonostante tra la rappresentazione scenica del balletto e il suo simulacro di carta ci sia una distanza che va presa in considerazione, il libretto è un documento di fondamentale importanza in quanto testimonianza tangibile e memoria di una creazione intrinsecamente fugace. Per ulteriori approfondimenti sulla questione della scrittura per il balletto cfr. HÉLÈNE LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballets de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001. L'analisi del libretto qui di seguito si basa sull'edizione del 1836. FILIPPO TAGLIONI [e Adolphe Nourrit, non nominato], *La Sylphide*, Paris, J.-N. Barba, 1836.

³⁶¹ «La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps [*sic*] de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art». «La poesia nata dal cristianesimo, la poesia del nostro tempo è dunque il dramma; il carattere del dramma è il reale; il reale risulta dalla combinazione del tutto naturale di due tipi, il sublime e il grottesco, che si intersecano nel dramma, come si intersecano nella vita e nella creazione. Perché la vera poesia, la poesia completa, è nell'armonia degli opposti. Poi, è il momento di dirlo ad alta voce, ed è qui soprattutto che le eccezioni confermerebbero la regola, tutto ciò che è in natura è nell'arte». VICTOR HUGO, *La Préface de Cromwell*, par Maurice Souriau, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1897, p. 223.

appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie », celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie.³⁶²

La Sylphide è la rappresentazione di tale dualismo: due sono gli atti che costituiscono lo scheletro architettonico del balletto, due i luoghi attraverso i quali si dispiega la *fabula*, due le donne che si contendono l'amore dell'eroe, due le figure maschili rivali e, infine, duplice è anche la manifestazione del magico.

Dall'analisi del libretto emerge una struttura binaria in cui ad ogni personaggio, luogo, concetto se ne contrappone un altro antitetico e complementare; struttura che, in seguito perfezionata e definitivamente consacrata da Théophile Gautier con *Giselle*, iscrive nello spazio scenico l'essenza stessa del balletto romantico, ovvero la dialettica tra l'universo del reale e il mondo onirico³⁶³.

Ad un primo atto che ha luogo nello spazio interno, caldo ed accogliente di una cascina scozzese, da intendersi quale riproduzione del quotidiano, del reale e del tangibile, segue un secondo atto ambientato nello spazio esterno e illimitato del bosco, luogo misterioso e poco rassicurante, che è caratterizzato - secondo la tradizione occidentale - da una forte valenza simbolica e connotato, qui, quale regno dell'immaginario, del fantastico e del demoniaco.

Tra questi due mondi si muove James. Descritto come un uomo malinconico, tormentato e pensieroso, egli incarna il tipico eroe romantico. Il giovane scozzese è un'anima triste e inquieta, che si trova a vivere un profondo conflitto interiore:

Ce qui se passe dans son coeur est incompréhensible. Malgré son amour pour Effie, l'image de la sylphide le poursuit partout et il ne peut pas s'empêcher de l'aimer³⁶⁴.

³⁶² «Dal giorno in cui il Cristianesimo disse all'uomo: Tu sei doppio, sei composto di due esseri, uno mortale, l'altro immortale, uno carnale, l'altro etereo, uno incatenato dagli appetiti, dai bisogni e dalle passioni, l'altro trasportato dalle ali dell'entusiasmo e della fantasticheria, uno infine sempre piegato verso la terra, sua madre, l'altro costantemente in volo verso il cielo, la sua patria». VICTOR HUGO, *La Préface* [...], cit., pp. 222-223.

³⁶³ Cfr. HÉLÈNE LAPLACE-CLAVERIE, *Écrire pour la danse* [...], cit., p. 187.

³⁶⁴ «Quello che sta succedendo nel suo cuore è incomprensibile. Nonostante il suo amore per Effie, l'immagine della silfide lo insegue ovunque e lui non può fare a meno di amarla». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit. p. 16.

Egli è combattuto tra desideri ed aspirazioni contraddittori, simboleggiati da due figure femminili antinomiche: nonostante l'affetto provato per Effie, donna fatta di carne e, pertanto, personificazione del reale e metafora dell'amore legittimo e legittimato, ha sogni e fantasie che lo portano ben oltre la semplice esistenza mondana, ad evadere, irrimediabilmente, in un mondo altro, di cui la Silfide è ideale emanazione.

La creatura alata viene definita, innanzitutto, un'«apparition mystérieuse»³⁶⁵ presentando, fin da subito, una natura ambigua e non ordinaria che confonde il giovane scozzese, tanto da non essere in grado di distinguere se essa appartenga al reale o al mondo onirico.

D'altro canto, la Silfide non viene descritta solo come un essere fantastico e incorporeo, ma presenta anche caratteri propri della materialità: timida, pudica e fugace, ella è, nel contempo, sensuale, provocante e capricciosa; è colei che seduce, che incanta, che è capace di ammaliare con il suo fascino coercitivo, quasi demoniaco. Figura dalla duplice natura, è, quindi, sia donna-angelo che *femme fatale*. Se nel primo atto viene descritta come una «vision délicateuse»³⁶⁶, un «bon ange»³⁶⁷ e una «fée bienfaisante»³⁶⁸, nel secondo atto, James, a causa della crescente frustrazione nel non riuscire ad afferrarla, si riferisce a lei come ad una «vaine chimère»³⁶⁹, una «bonheur imaginaire»³⁷⁰ e persino come ad un demone che lo ha solo ingannato.

Je suis bien malheureux! J'aime un être mystérieux que je ne puis saisir... Elle m'a trompé par de fausses tendresses, et quand je touche au bonheur, elle me fuit et ne laisse en mon âme que remords et désespoir. Je la croyais un ange, son amour me révélait les délices des cieux; mais c'est un démon qui se plaît à déchirer mon coeur. Et cependant

³⁶⁵ *Ivi*, p. 10. «Un'apparizione misteriosa».

³⁶⁶ *Ivi*, p. 15. «Visione deliziosa».

³⁶⁷ *Ibidem*. «Angelo buono».

³⁶⁸ *Ibidem*. «Fata benefica».

³⁶⁹ *Ivi*, p. 26. «Vana chimera».

³⁷⁰ *Ibidem*. «Felicità immaginaria».

je l'aime plus que jamais, et je donnerais ma vie pour la fixer un seul moment auprès de moi³⁷¹.

Il giovane scozzese vede in lei un lato demoniaco che, da una parte, rimanda al personaggio della badessa Hélène in *Robert le Diable* e, dall'altra, la avvicina alla figura della strega Madge, in quanto incarnazione di pulsioni capaci di distruggere l'armonia dell'esistenza.

Custode dei segreti della magia nera, esperta chiaroveggente e detentrica del potere di vita e di morte, Madge è colei che manipola le azioni del povero James come un burattinaio, portando a termine la propria vendetta.

L'apparizione di un demone o di un'essenza demoniaca nell'epoca romantica era l'equivalente del *deus ex machina* dell'antichità, del messaggero a cavallo di epoche posteriori o della lettera che arriva per l'agnizione del quarto atto nella *pièce bien faite*. Inoltre la parola "demonico" era di moda negli anni Trenta dell'800 [...] e indicava sempre qualcosa di sbagliato nell'esistenza dell'uomo – una diversa forma dell'*hybris* dell'eroe – qualcosa che poteva distruggere l'armonia della sua vita³⁷².

«Figure hideuse»³⁷³ e «fille de l'enfer»³⁷⁴, il sinistro personaggio di Madge rievoca, soprattutto con la danza sabbatica celebrata insieme a tutto il suo seguito all'inizio del secondo atto, le streghe shakespeariane di *Macbeth*, introducendo quell'elemento grottesco di cui Hugo, nella sopracitata prefazione, sottolinea l'importanza.

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans

³⁷¹ *Ivi*, pp. 26-27. «Sono molto infelice! Amo un essere misterioso che non riesco ad afferrare... Mi ha ingannato con falsa tenerezza, e quando tocco la felicità, mi sfugge lasciando, nella mia anima, solo rimorso e disperazione. Credevo fosse un angelo, il suo amore mi ha rivelato le delizie del cielo; ma è un demone che si diletta nel strapparmi il cuore. Eppure, la amo più che mai, e darei la mia vita per trattenerla con me per un solo momento».

³⁷² WALTER SORELL, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 248.

³⁷³ «Figura orribile». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit. p. 16.

³⁷⁴ *Ibidem*. «Figlia dell'inferno».

la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauvesouris³⁷⁵.

Secondo lo scrittore francese, la poesia moderna, una volta scoperta la complessità della natura umana, «sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière»³⁷⁶. Il grottesco diventa, così, un necessario mezzo di contrasto:

Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine; le gnome embellit le sylphe³⁷⁷.

La strega può essere intesa, in altri termini, come la condizione necessaria che mette in rilievo la purezza e la bellezza dell'essere alato.

Benché Madge rappresenti l'opposto della Silfide, entrambe sono manifestazioni del magico e del soprannaturale e mostrano, pertanto, una certa correlazione. Come scrive

³⁷⁵ «Nel pensiero moderno, invece, il grottesco ha un ruolo immenso. È ovunque; da un lato, crea il deforme e l'orribile; dall'altro, il comico e il ridicolo. Lega mille superstizioni originali alla religione, mille immaginazioni pittoresche alla poesia. È lui che semina a piene mani nell'aria, nell'acqua, nella terra, nel fuoco, quelle miriadi di esseri intermedi che ritroviamo vivi nelle tradizioni popolari del Medioevo; è lui che fa girare nell'ombra il cerchio pauroso del Sabba, è sempre lui che dà a Satana le corna, le zampe di capra, le ali di pipistrello». VICTOR HUGO (a cura di Maurice Souriau), *La Préface [...]*, cit., p. 199.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 191. «Sentirà che non tutto nella creazione è umanamente bello, che il brutto esiste accanto al bello, il deforme vicino al grazioso, il grottesco sul rovescio del sublime, il male con il bene, l'ombra con la luce».

³⁷⁷ *Ivi*, pp. 203-204. «Il sublime sul sublime produce un contrasto difficile, e abbiamo bisogno di riposarci da tutto, anche dal bello. Al contrario, sembra che il grottesco sia una pausa, un termine di paragone, un punto di partenza da cui si sale verso il bello, con una percezione più fresca e più eccitata. La salamandra tira fuori la sirena; lo gnomo abbellisce la silfide».

Sally Banes, ambedue sono «liminal figures, who straddle cultural boundaries»³⁷⁸. Nel primo atto, quando la Silfide si addentra nel mondo degli esseri umani, viene associata agli spazi liminari del focolare, della finestra e della porta, soglie che si collocano, cioè, in uno spazio mediano sospeso tra l'interno e l'esterno, tra il mondano e l'ultramondano, tra la realtà e l'immaginario³⁷⁹. Luogo d'elezione sembra essere soprattutto il focolare - che rimanda alla figura del genio domestico - attraverso il quale l'essere alato spesso appare e scompare, e vicino al quale compare per la prima volta anche Madge. In aggiunta, continua sempre la Banes, «that the sylphide and Madge are never simultaneously present on stage may suggest that they are mysteriously related as reverse images»³⁸⁰.

La Silfide è, senza dubbio, la «visibile incarnazione dell'alterità»³⁸¹: rappresenta l'irreale, l'ultramondano, l'onirico e l'ideale. Lo confermano non solo gli epiteti usati nel descriverla, ma anche gli stilemi estetici e tecnici adottati, quali l'uso delle punte, il

³⁷⁸ «Figure liminari, che stanno a cavallo dei confini culturali». SALLY BANES, *Dancing women: Female Bodies on Stage*, London and New York, Routledge, 1998, p. 19. Sempre secondo la Banes, sia il personaggio della Silfide, nella veste di seduttrice, che quello di Madge, quale indovina con misteriosi poteri demoniaci, ricordano le donne di Walter Scott. Sull'argomento cfr. NANCY MOORE GOSLEE, *Witch or Pawn: Women in Scott's Narrative Poetry*, in ANNE K. MELLOR (ed.), *Romanticism and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 115-136. Lo stesso Gautier nota che Maria Taglioni, nei panni della Silfide, «ressemblait a s'y méprendre à ces fées d'Ecosse, dont parle Walter Scott, qui vont errer au clair de lune, près de la fontaine mystérieuse, avec un collier de perles de rosée et un fil d'or pour ceinture». «È stata scambiata per quelle fate della Scozia, di cui parla Walter Scott, che vanno errando al chiaro di luna, vicino alla fontana misteriosa, con una collana di perle di rugiada e un filo d'oro per cintura». THÉOPHILE GAUTIER, *Reprise de La Sylphide*, in «La Presse», 24 settembre 1838, in IVOR GUEST (par), *Écrits [...]*, cit., p. 78.

³⁷⁹ «Chiunque passi dall'uno all'altro si trova perciò, da un punto di vista materiale e magico-religioso, per un periodo più o meno lungo, in una situazione particolare, nel senso che sta sospeso tra due mondi. È questa la situazione che designo col termine di *margin* [sic], e uno degli scopi di questo libro è quello appunto di dimostrare che questo margine ideale e materiale al tempo stesso si ritrova in forme più o meno accentuate in tutte le cerimonie che accompagnano il passaggio da una situazione magico-religiosa o sociale a un'altra». ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 16.

³⁸⁰ «Il fatto che la Silfide e Madge non siano mai presenti simultaneamente sul palcoscenico può suggerire che siano misteriosamente correlate come immagini inverse». SALLY BANES, *Dancing women [...]*, cit. p. 19.

³⁸¹ WALTER SORELL, *Storia della danza. [...]*, cit. p. 246

ricorso ai voli audaci e ai vari marchingegni che la fanno comparire e sparire quasi per magia, l'impiego della candida gonna di mussola, la pantomima e i codici della tecnica accademica stessa - primo fra tutti la frequente sospensione del movimento in vaporosi *arabesques* – elementi che non sono semplici espedienti virtuosistici, quanto segni significanti intesi a suggerire l'idea stessa dell'ascensione, dell'immaterialità, della trascendenza, del soprannaturale e del sogno.

Sua essenza intrinseca è essere inafferrabile. Quest'aspetto compare fin dalla prima scena quando James «s'élance sur les pas de la sylphide, qui se dérobe à ses poursuites et disparaît par la cheminée»³⁸² e viene sottolineato varie volte nel corso della vicenda. Non importa quanti tentativi faccia il giovane innamorato per catturarla, lei, comunque, elude ogni suo contatto, vanifica ogni suo sforzo.

Continuellement il veut la retenir, mais elle lui échappe toujours; il la suit sans pouvoir jamais l'atteindre, et, au moment où il croit la saisir, elle se dérobe à ses poursuites. Son désir excite deviant plus vif encore³⁸³.

E quando, con la speranza e la convinzione di poterla finalmente fare sua, il povero giovane riesce a stringerla tra le sue braccia per mezzo della magia, lei, irrimediabilmente, perde le ali – secondo alcuni, la sua libertà³⁸⁴ - e muore.

La morte della Silfide è la chiara metafora dell'incapacità di James, e quindi dell'uomo romantico, di conciliare la realtà con il sogno, dell'impossibilità di raggiungere il desiderio.

³⁸² «Si precipita sulle orme della silfide, che sfugge al suo inseguimento e scompare attraverso il camino».

FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit. p. 10

³⁸³ *Ivi*, p. 25. «Continuamente egli vuole trattenerla, ma lei gli sfugge sempre; la segue senza mai riuscire a raggiungerla e, nel momento in cui crede di prenderla, lei sfugge al suo inseguimento. Il suo desiderio si accende diventando ancora più forte».

³⁸⁴ Il giornale di sinistra «Le Constitutionnel» vede nel personaggio della Silfide un simbolo politico dando voce a quelle fazioni che sentivano di non avere ottenuto la desiderata libertà nel 1830: «Mais pour une Sylphide, comme pour un peuple, la liberté, c'est la vie: privée de ses ailes, elle n'a plus existence». «Ma per un Silfide, come per un popolo, la libertà è vita: privata delle sue ali, non esiste più». [Autore ignoto], *La Sylphide, ballet en deux actes, de M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoeffter, decorations de M. Cicéri*, in «Le Constitutionnel», 19 mars 1832, p. 3.

Tra l'altro, come sostiene Erik Aschengreen³⁸⁵, sembra non essere accidentale che la morte della Silfide sia legata al contatto³⁸⁶, un contatto che è carnale e molto probabilmente, metafora dell'atto sessuale. A tal proposito ricordiamo le parole di Gautier che, in una recensione del 1844, paragona la silfide alle formiche vergini, le quali perdono le ali dopo l'amplesso:

L'idée de ce pas si poétique est empruntée, l'on ne s'en doute guère, à l'histoire des insectes. Les fourmis vierges ont des ailes qui leur tombent dès qu'elles ont aimé. La nature a tout prévu, même les dénouements de ballet³⁸⁷.

Questo contatto erotico è pericoloso, anzi fatale, per la Silfide. Come confermano le sue stesse parole, ella, intrinsecamente effimera, è destinata a non dare felicità all'amato, nello stesso modo in cui il sogno, per sua natura impalpabile, è destinato a non divenire mai realtà, a non essere fonte di contentezza.

- Qu'as-tu fait? - Je t'ai fixée auprès de moi; désormais tu m'appartiens et nous ne nous quitterons plus. - Tu t'es abusé... tout est fini pour moi... en m'ôtant la liberté tu m'as ôté la vie.
- Que dis-tu? - Tu vois la pâleur de mon front; dans un moment je vais être ravie pour jamais à ton amour. - Malheureux que suis! - Ne pleure pas, toi que j'ai tant aimé... Je ne pouvais être à toi... j'étais heureuse de ton amour, mais je n'aurais pu te donner le bonheur. Adieu, je vais mourir... je te rends ton anneau de fiançailles... Hâte-toi, tu peux encore épouser celle que tu aimais avant de me connaître... adieu, je meurs contente, puisque j'emporte l'espoir que tu seras heureux³⁸⁸.

³⁸⁵ Cfr. ERIK ASCHENGREEN, *Danger* [...], cit., p. 9.

³⁸⁶ «James la serre dans ses bras». «James la abbraccia». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit. p. 29.

³⁸⁷ «L'idea di questo passo così poetico è presa in prestito, difficilmente lo si sospetta, dalla storia degli insetti. Le formiche vergini hanno ali che cadono loro non appena hanno amato. La natura ha pianificato tutto, anche il finale del balletto». THÉOPHILE GAUTIER, *Retour de Marie Taglioni dans La Sylphide*, in «La Presse», 3 juin 1844, in IVOR GUEST (par), *Écrits* [...], cit., p. 155

³⁸⁸ «- Che cosa hai fatto? - Ti ho fissato vicino a me; ora mi appartieni e non ci lasceremo mai. - Ti sei ingannato... per me è tutto finito... togliendomi la libertà, mi hai portato via la vita. - Che dici? - Vedi il pallore della mia fronte; tra un momento sarò portata via per sempre dal tuo amore. - Infelice che sono! - Non piangere, tu che tanto ho amato... non potevo essere tua... ero felice del tuo amore, ma non avrei potuto darti la felicità. Addio, sto per morire... ti restituisco il tuo anello di fidanzamento... Sbrigati, puoi ancora

La *Sylphide* è un balletto che esprime appieno il pessimismo romantico.

Egli [James] è un uomo che rifiuta la realtà della vita per correre dietro a una splendida illusione, la quale, allettandolo con gioconde immagini, gli sfugge sempre davanti, né mai si lascia raggiungere [...]. Egli accetta una sciarpa colla quale, allacciando la instabile creatura, possa farsene padrone. Ma ohimè! Appena la sciarpa fatale ha toccato il corpo della silfide, le ali le cadono, la vita le si spegne, e l'apparizione, il fantasma svanisce. Nell'istesso tempo un corteo di nozze attraversa la scena e l'antica fidanzata muove lietamente all'altare con un nuovo sposo. Ed ecco da un lato l'illusione delusa che genera il vuoto e l'affanno, e dall'altro la realtà che rende la vita tranquilla e felice.³⁸⁹

Benché il titolo stesso del balletto dichiari la centralità del personaggio della Silfide, in realtà, il vero protagonista della *fabula* è il giovane James, presente, tra l'altro, in dieci scene su undici contro le sei scene in cui compare la Silfide. Se il balletto porta il nome dell'essere aereo è, presumibilmente, perché la Silfide rappresenta il punto d'arrivo a cui James tende invano in quello che può essere visto come il suo viaggio di iniziazione, la sua *quête* attraverso il bosco, tradizionalmente inteso quale «luogo labirintico della ricerca»³⁹⁰.

La sylphide représente l'idéal féminin, plaçant l'homme sous une double fatalité: d'une part il ne pourra jamais étreindre cette femme irréelle, mais d'autre part l'existence de ce génie féminin même l'empêche de se satisfaire de l'amour que peut offrir une mortelle³⁹¹.

sposare la persona che amavi prima di conoscermi... addio, sto morendo felice, poiché porto con me la speranza che sarai felice». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit. p. 29.

³⁸⁹ T., [Titolo ignoto], in «Corriere delle dame», 30 maggio 1841.

³⁹⁰ ELENA RANDI, *il teatro romantico*, Roma-Bari, Laterza, 2016, p. 64.

³⁹¹ «La silfide rappresenta l'ideale femminile, ponendo l'uomo sotto una doppia sventura: da un lato non potrà mai abbracciare questa donna irreale, ma dall'altro l'esistenza stessa di questo genio femminile gli impedisce di accontentarsi dell'amore che un mortale può offrire». JEAN-MARIE ROULIN, *La Sylphide, rêve romantique*, in «Romantisme», n. 58, 1987, pp. 23-38. Citazione alla p. 32.

Se da una parte siamo di fronte al fallimento totale di James, in quanto egli perde non solo la Silfide, ma anche Effie, dall'altra, si assiste al trionfo di Gurn. L'amico rivale, anch'egli innamorato della giovane scozzese, è, oltre a James, l'unico essere umano in grado di vedere la Silfide, senza, però, riuscire a riconoscerne la natura effimera ed aerea e senza subirne il potente fascino. Gurn è emblema del concreto e, in quanto tale, non è - anzi quasi non può essere - presente nel secondo atto, se non alla fine quando sfila in lontananza insieme alla sposa Effie. Si afferma, così, la vittoria del mondo del quotidiano, del reale, del tangibile.

Se la maggior parte dei critici - come ad esempio Ivor Guest³⁹² e Erik Aschengreen³⁹³ - hanno letto *La Sylphide* come un'allegoria della ricerca dell'ideale, della tensione, propria dell'uomo romantico, verso l'inattuabile, vale la pena segnalare la lettura di Sally Banes, la quale sostiene che il balletto di Nourrit può essere interpretato anche come un «cautionary tale»³⁹⁴, un racconto educativo che raccomanda agli uomini di sposarsi all'interno della propria comunità e di non lasciarsi affascinare da ciò che sta al di fuori della propria gente, avvicinandosi a quel mondo che viene dipinto come altro e non umano e che è considerato causa di distruzione e di morte. Secondo la studiosa, il balletto può essere letto, quindi, come la storia del matrimonio, come forma di regolamentazione della sessualità socialmente autorizzata: riguarda, cioè, ciò che è consentito e ciò che è proibito all'interno di un gruppo sociale rispetto ai rapporti sentimentali, al corteggiamento e al matrimonio stesso; indica, in altri termini, chi si dovrebbe e chi non si dovrebbe sposare. *La Sylphide* presenta, in questo modo, due opzioni: l'amore e il matrimonio all'interno della comunità - che è raffigurato come umano e consanguineo e,

³⁹² «Its plot introduced to French ballet the situation of a spirit falling in love with a mortal, epitomizing, with haunting effect, the quest of the Romantic artist for the infinite and the unattainable». «La sua trama introdusse nel balletto francese la situazione di uno spirito che si innamora di un mortale, incarnando, con effetto struggente, la ricerca dell'artista Romantico per l'infinito e l'irraggiungibile». IVOR GUEST, *The Romantic Ballet [...]*, cit., p. 114.

³⁹³ «When ideas came into conflict with reality, existence was no longer harmonious. *La Sylphide* expresses this conflict in an ingenious way». «Quando le idee entrarono in conflitto con la realtà, l'esistenza non fu più armoniosa. *La Sylphide* esprime questo conflitto in modo ingegnoso». ERIK ASCHENGREEN, *Danger [...]*, cit., p. 7.

³⁹⁴ «Racconto ammonitore». SALLY BANES, *Dancing women [...]*, cit., p. 14.

come tale, riconosciuto dalla comunità stessa - e quello illecito e illegittimo che si colloca al di fuori della propria cerchia sociale e destinato, inevitabilmente, ad un tragico epilogo. E aggiunge:

Marriage, of course, has always been an important social theme in Western tradition [...]. With *La Sylphide*, however, an important turn is taken, one which profoundly marks the direction of the Romantic ballet. For in *La Sylphide*, as in many of its progeny, the theme of marriage is introduced, only to be subverted in various ways. If eighteenth-century ballets represented wedding ceremonies, Romantic ballets so often show them undermined. *La Sylphide*'s human marriage plot, like that of so many Romantic ballets, fails. But the human marriage plot is also dysphoric, for it seems James could not have been happy married to Effie. Rather than a celebration of the incorporation of the community, *La Sylphide* explores society's anxiety toward the Other, and perhaps toward the institution of marriage itself³⁹⁵.

Il tema del matrimonio, già presente nel balletto pre-romantico *La Fille mal gardée*³⁹⁶ (1789), è, in realtà, un tema ricorrente del balletto romantico, come *Odine*, *Alma*, oltre che in *Giselle*.

³⁹⁵ «Il matrimonio, ovviamente, è sempre stato un importante tema sociale nella tradizione occidentale. [...] Con *La Sylphide*, invece, si assiste ad una svolta fondamentale, che segna profondamente la direzione del balletto Romantico. Perché nella *Sylphide*, come in molte opere da lei derivate, viene introdotto il tema del matrimonio, solo per essere sovvertito in vari modi. Se i balletti del XVIII secolo rappresentavano le cerimonie nuziali, i balletti Romantici così spesso, invece, le mostrano minate. La storia del matrimonio “umano” della *Sylphide*, come quella di tanti balletti Romantici, fallisce. Ma la storia di questo matrimonio è anche disforica, perché sembra che James non avrebbe potuto essere felice di sposare Effie. Piuttosto che una celebrazione dell’incorporazione della comunità, *La Sylphide* esplora l’ansia della società verso l’Altro, e forse verso l’istituzione stessa del matrimonio». SALLY BANES, *Dancing women* [...], cit., p. 23.

³⁹⁶ *La Fille mal gardée* fu creata da Jean Dauberval nel 1789. Jean Pierre Aumer, allievo di Dauberval, presentò una versione completamente nuova del suddetto balletto all’Opéra di Parigi il 17 novembre 1828, con le musiche di Hérold e la scenografia di Ciceri e con Maria Taglioni nel ruolo protagonista.

4. La fonte letteraria

«Le silfidi sono una razza speciale di creature immaginarie»³⁹⁷ e abitano la letteratura francese ben prima di attraversare i palcoscenici del XIX secolo danzando sulle punte con la gonna di mussola.

La credenza che la natura fosse popolata da creature invisibili sembra risalire agli albori dell'umanità e appartenere alle più svariate mitologie. Il primo ad indagare su questi esseri e a scriverne un trattato completo, il *Liber de nymphis Sylphis, Pygmaeis, Salamandris et de Caeteris Spiritibus* (pubblicato postumo nel 1566) sembra sia stato Teofrasto Bombasto von Hohenheim, meglio noto come Paracelso (1493-1541), noto medico ed alchimista svizzero. Egli riconosce l'esistenza in natura di quattro tipi di esseri elementali, ognuno dei quali è preposto ad uno dei quattro elementi – terra, acqua, aria, fuoco – e li classifica come segue: gli gnomi appartengono alla terra, le ninfe o le ondine all'acqua, le salamandre al fuoco, e i silfi o le silfidi all'aria. Gli elementali non sono né interamente umani né completamente spiriti, ma partecipano di entrambe le nature, appartengono ad una specie, per così dire, intermedia: pur assomigliando in apparenza agli umani, hanno un'origine del tutto differente, non discendono, cioè, per Paracelso, da Adamo; inoltre, sono esseri mortali senz'anima, che sono soliti apparire nella dimensione del sogno; sono caratterizzati da un'indole buona e fungono da protettori della natura; sono attratti dagli umani per lo più perché desiderano un'anima e, con essa, l'immortalità. Nello specifico Paracelso descrive le silfidi come creature alate, leggere, timide, le migliori di tutti gli elementali, caratterizzandole come allegre, mutevoli e capricciose³⁹⁸. La figura della Silfide (e della sua controparte maschile) si muove «entre réalité et imaginaire dans les récits merveilleux qui se multiplient au tournant du XVII au XVIII siècle»³⁹⁹, a partire da *Le comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* (1670)

³⁹⁷ WALTER SORELL, *Storia della danza*. [...], cit., p. 248.

³⁹⁸ Cfr. JULIET NEIDISH, *Whose Habitation is the Air*, in «Dance Perspectives», vol. 61, New York, Dance Perspectives Foundation, 1975, pp. 4-17.

³⁹⁹ «Fluttuano tra realtà e immaginazione nelle meravigliose storie che si moltiplicano a cavallo tra Seicento e Settecento». MICHEL DELON, *Sylphes et sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999, p. 7.

dell'abate Montfaucon de Villars⁴⁰⁰, fino al romanzo di Jacques Cazotte *Le Diable amoureux* (1776), considerato un precursore della narrativa fantastica⁴⁰¹. Ma è durante l'epoca romantica che vive il suo periodo di gloria: il racconto di Charles-Emmanuel Nodier *Trilby, ou le lutin d'Argail* (1822)⁴⁰² anticipa la tendenza letteraria che vedrà la silfide protagonista e che la renderà immortale, dieci anni dopo, grazie al balletto eponimo⁴⁰³.

Scrivono Jules Janin: «*Trilby et la Sylphide*, c'est la même ballade; qui dit l'un, dit l'autre. *Trilby*, c'est le chant du poète; *la Sylphide*, c'est le cadre du tableau»⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Henri de Montfaucon de Villars (1635-1673) descrive la silfide come uno spirito dell'aria, dotato di incomparabile bellezza che non solo è accessibile agli uomini, ma che anzi cerca il loro amore, per ottenere l'immortalità. Un uomo, a sua volta, per poter entrare in contatto con lei, deve rispettare due condizioni: innanzitutto, rinunciare alle donne carnali, e, in secondo luogo, essere malinconico. Chiara sembra la corrispondenza con la Silfide di Nourrit. Cfr. JEAN-MARIE ROULIN, *La Sylphide, rêve romantique*, in «Romantisme», vol. 17, n. 58, 1987, pp. 23-38.

⁴⁰¹ Per ulteriori approfondimenti sulla figura della silfide nella letteratura francese cfr. MICHEL DELON, *Sylphes et sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999; e gli articoli: JEAN-MARIE ROULIN, *La Sylphide, rêve romantique*, in «Romantisme», vol. 17, n. 58, 1987, pp. 23-38; EDWARD D. SEEGER, *Sylph and Other Elemental Beings in French Literature since Le Comte de Gabalis (1670)*, in «PMLA», vol. 59, mars 1944, pp. 71-83.

⁴⁰² CHARLES NODIER, *Trilby ou le lutin d'Argail* in CHARLES NODIER, *Oeuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1968, vol. III, pp. 173-285. CHARLES NODIER (traduzione a cura di Elena Grillo), *Trilby, il folletto di Argail*, Roma, Lucarini, 1988.

⁴⁰³ Victor Hugo compone *Le Sylphe* nel 1823, e *À Trilby* nel 1826; *Le Sylphe* è il componimento poetico che dà il nome alla raccolta del giovane Charles Dovalle (1807-1829), pubblicata postuma nel 1830; Pierre Jean de Béranger (1780-1857) compone *La Sylphide* nel 1825.

⁴⁰⁴ «*Trilby* e la *Sylphide* sono la stessa ballata; quello che dice uno, dice l'altro. *Trilby* è la canzone del poeta; la *Sylphide* è la cornice del dipinto». JULES JANIN, *Notice sur La Sylphide [...]*, cit., p. 4.

Come dichiarato e riconosciuto già nel 1832 dalla stampa dell'epoca⁴⁰⁵, l'opera di Nodier è la fonte letteraria principale, alla quale si ispira il celebre tenore Adolphe Nourrit⁴⁰⁶ per il libretto della *Sylphide*.

Nodier (1780-1844) svolge un ruolo fondamentale nella genesi della nuova scuola di matrice romantica. Intellettuale dalla personalità carismatica, non è soltanto un

⁴⁰⁵ «C'est *Trilby*, moins la poésie, que notre ami Charles Nodier a versée à pleines mains sur cette petite page fantastique». «È *Trilby*, meno la poesia, che il nostro amico Charles Nodier ha versato con entrambe le mani su questa piccola pagina fantastica». [Autore ignoto], *La Sylphide*, in «Le Figaro», 14 mars 1832, p. 3. «L'idée première de ce ballet, à la composition auquel a aidé le *Trilby* de M. Charles Nodier, appartient, dit-on, à Adolphe Nourrit». «L'idea originale di questo balletto, alla cui composizione ha contribuito il *Trilby* di M. Charles Nodier, appartiene, si dice, ad Adolphe Nourrit». [Autore ignoto], *La Sylphide, ballet en deux actes, de M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoeffer, decorations de M. Cicéri*, in «Le Constitutionnel», 19 mars 1832, p. 3.

⁴⁰⁶ Figlio d'arte - suo padre, Louis Nourrit, è primo tenore all'Opéra di Parigi -, Adolphe Nourrit (1802-1839) è uno dei più grandi tenori francesi del primo Ottocento. Tra i personaggi da lui interpretati vanno menzionati Néoclès in *La Siège de Corinthe* (1826), Masaniello in *La Muette de Portici* (1828), Arnold in *Guillaume Tell* (1829), Robert in *Robert le Diable* (1831), Nadir in *Ali Baba* (1833), Eleazar in *La Juive* (1835), Raoul in *Les Huguenots* (1836). Artista dal carattere eclettico, non si dedica solo al canto, ma è anche autore dell'aria *Rachel, quand du seigneur* in *La Juive* di Halévy, fornisce preziosi suggerimenti a Meyerbeer per quanto riguarda il secondo e il terzo atto di *Robert le Diable* e l'ultimo atto degli *Huguenots*, scrive i libretti della *Sylphide* (1832), *La Tempête* (1834), *L'île des Pirates* (1835), *Le Diable Boiteux* (1836). Mosso da ardore rivoluzionario partecipa alla Rivoluzione di Luglio del 1830 contribuendo anche alla creazione dell'inno nazionale di quei giorni: *La Parisienne*. Quando, nel 1836, Louis-Gilbert Duprez - tenore dalla voce possente che contribuisce all'evoluzione del canto lirico occidentale introducendo l'uso di cantare il *Do* di petto andando, così, a soppiantare la voce di testa e le emissioni morbide e sfumate, come usava fare Nourrit - viene ingaggiato da Duponchel all'Opéra, Nourrit, piuttosto che dividere gli onori con il rivale, preferisce abbandonare il palcoscenico parigino e trasferirsi, nel marzo del 1838, a Napoli. Uomo dalla personalità complessa - egli stesso si definiva uno spirito inquieto - inizia a soffrire di crisi d'ansia e depressione, tanto che, amareggiato e deluso dall'esperienza napoletana, perde la vita suicida buttandosi dalla finestra all'età di trentasette anni. Cfr. LOUIS QUICHERAT, *Adolphe Nourrit: sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris, Hachette, 1867, vol. I-II-III; ANITA PESCE, *Adolphe Nourrit. Dall'Opéra al San Carlo. Comme le ciel de Naples*, Napoli, Prismi, 2016.

romanzieri di grande successo e uno dei creatori del *conte fantastique*, ma è anche filologo, giornalista, bibliofilo, botanico ed entomologo⁴⁰⁷.

Attorno al suo cenacolo, presso la biblioteca dell'Arsenal di cui è stato bibliotecario a partire dal 1824, si riuniscono quelli che sono diventati i massimi autori del Romanticismo francese, quali Victor Hugo, Charles Augustin de Sainte-Beuve, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas *père* e *fil*, Honoré de Balzac, Eugène Delacroix, Théophile Gautier e, anche, i più autorevoli recensori, nonché sostenitori, del balletto Romantico, quali Jules Janin.

Nel 1821 Nodier compie un viaggio in Scozia e, l'anno seguente, ispirato dalle suggestioni e dai paesaggi di questa terra, pubblica *Trilby*, racconto fantastico ambientato tra i laghi e le montagne scozzesi, che tanto andavano di moda all'epoca grazie all'influenza dei poemi ossianici e, soprattutto, dei romanzi di Walter Scott⁴⁰⁸.

Trilby è un folletto galante e grazioso, che, pur essendo ambito dalle più ricche castellane d'Argail, ha eletto a sua dimora la casa di Dougal, un modesto pescatore sposato con la bruna e bella traghettatrice Jeannie, della quale il folletto è perdutamente innamorato.

⁴⁰⁷ Ricordiamo che Nodier si occupa anche di teatro sia come recensore, sia in qualità di drammaturgo: tra il 1820 e il 1828 compone cinque *pièces* teatrali - *Le Vampire* (1820), *Le Délateur* (1821), *Bertram, ou Le Pirate* (1822), *Le Monstre et le Magicien* (1826) e *Faust* (1828) - con cui, smentendo il precedente filoclassicismo, inizia a prediligere i temi di matrice tipicamente romantica che guardano al mondo del fantastico, teorizzato successivamente nel 1830 nel saggio pionieristico *Du fantastique en littérature*. Al *Faust*, o meglio alla celebre prima danza delle Silfidi, sembra essersi ispirato Filippo Taglioni per il suo balletto capolavoro. Per un ulteriore approfondimento sulla figura di Nodier e le sue teorie in materia di teatro cfr. ELENA RANDI, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova, 2001, pp. 57-112.

⁴⁰⁸ Riguardo alla sua fonte, nell'introduzione che accompagna la prima edizione di *Trilby* del 1822, Nodier dichiara, innanzitutto, di aver tratto il soggetto da una prefazione o da una nota di uno dei romanzi di Walter Scott. Segue una chiara allusione a *Le Diable amoureux* di Jacques Cazotte, a cui aggiunge, poi, un esplicito riferimento alla poesia *Ariel Exilé* di Henri de Latouche. Nella seconda prefazione del 1832, invece, Nodier svela la sua riconoscenza nei confronti dell'amico Amédée Pichot, il quale, grande conoscitore ed esperto delle leggende scozzesi, sembra gli avesse raccontato la storia del folletto Trilby. CHARLES NODIER, *Trilby* [...], cit., pp. 175-191. Per ulteriori approfondimenti cfr. l'introduzione di Pierre-Georges Castex in CHARLES NODIER, *Contes*, Paris, Garnier, 1961, pp. 90-93.

Dougal, geloso delle maliziose attenzioni dell'elfo nei confronti della moglie, ricorre all'aiuto del monaco Ronald, il quale ordina all'intruso ammaliatore di stare lontano da Jeannie e dalla sua casa, e lo condanna, nel caso in cui avesse violato tale imposizione, a mille anni di prigionia dentro al tronco della betulla più nodosa e grande del cimitero. L'esorcismo del monaco scaccia il folletto dalla casa, ma non dal cuore di Jeannie, la quale, consumata dalla tristezza, si sente profondamente sola e continua segretamente a pensarlo e a sognarlo. Trilby, però, non le appare più, nei sogni, sotto l'aspetto del grazioso folletto, ma sotto le sembianze di un discendente del clan dei Mac-Farlane, il quale aveva subito l'anatema dei religiosi di Balva a causa della sua mancanza di fede. La dipartita del folletto, inoltre, provoca la rovina di Dougal e fa scomparire i bei pesci azzurri che prima finivano abbondanti nelle sue reti. Per scongiurare l'avverso destino che incombe sulla loro casa, marito e moglie vanno in pellegrinaggio al monastero di Balva, per chiedere l'intercessione di San Colombano. Qui, mentre Roland officia la cerimonia, la bella Jeannie scopre nella galleria dove si allineano i volti dipinti dei benefattori del monastero, il ritratto di John-Trilby Mac-Farlane, in cui riconosce l'uomo che nei suoi sogni aveva preso il posto di Trilby e, sconvolta, si oppone alla maledizione che Roland stava emettendo verso spiriti e folletti, facendo appello all'amore e alla carità.

Una notte, Jeannie accoglie sulla sua barca un vecchio nano, che si finge il padre di Trilby, ma dietro le sembianze del quale si nasconde il tanto amato folletto. Rivelatosi, Trilby la prega, insistentemente, di acconsentire al suo ritorno e di accoglierlo nuovamente nella casa. Ed ecco che, doppiato un piccolo promontorio, la barca di Jeannie si trova vicina a quella del marito, che si sarebbe accorto del folletto se quest'ultimo non si fosse prontamente immerso nelle acque del lago. Jeannie, tornata a casa, ritrova l'elfo innamorato, il quale, trasgredendo impavido agli ordini del monaco, la rassicura sulla qualità del suo amore, sostenendo che non è un affetto terreno, ma un sentimento senza limiti, e la implora di confessare ciò che prova. Jeannie, nonostante i sentimenti d'amore, si oppone alle suppliche di Trilby, poiché non vuole assolutamente tradire il giuramento fatto a Dougal nel giorno delle nozze, ed esce di casa speditamente.

Mentre attraversa il cimitero, la giovane vede vicino all'albero del santo - una betulla, oggetto di venerazione per la popolazione locale, così chiamata per la leggenda di San Colombano, che avrebbe passato tutta la notte ai suoi piedi, piangendo e lottando contro i ricordi dei suoi amori profani - il monaco Ronald e il marito: il primo, in piedi,

nell'atteggiamento di chi impreca, il secondo, inginocchiato, nell'attitudine della preghiera: il monaco aveva condannato il folletto per sempre, rinchiudendolo nella betulla per mille anni. Jeannie, disperata, si lancia dentro ad una fossa e muore suicida.

Piuttosto che investigare sulle differenze tra il racconto di Nodier e il libretto di Nourrit per provare l'originalità di quest'ultimo, sembra doveroso soffermarsi sulle rispettive analogie, quali testimonianza di una certa continuità e coerenza di pensiero tra i due autori.

Al di là del fatto che la storia di Nourrit inverte le relazioni di genere e sorvola sull'aspetto più strettamente religioso - così forte, invece, in *Trilby*, dove si racconta di esorcismi, pellegrinaggi, cerimonie religiose, monasteri e cimiteri -, chiare sono le corrispondenze tra le due opere, le quali, oltre alla comune ambientazione scozzese, narrano entrambe la storia dell'amore impossibile tra una creatura soprannaturale e un essere umano e fanno ricorso alla figura di un *medium* - il monaco Ronald e la strega Madge - quale intermediario in grado di agire sulla creatura ultraterrena.

Trilby turba i pensieri e l'anima della giovane Jeannie, come la Silfide sconvolge il cuore di James; Jeannie ama suo marito Dougal, come James ama Effie, sua promessa sposa; sia Jeannie che James sono due anime inquiete che subiscono il fascino del mondo ultraterreno cadendo vittime del proprio conflitto interiore.

In altri termini, i personaggi principali della Silfide e di James sembrano quasi ricalcare rispettivamente quello di Trilby e di Jeannie.

Come la Silfide, infatti, Trilby è un essere soprannaturale dotato di grazia e leggiadria - «le plus jeune, le plus galant, le plus mignon des follets»⁴⁰⁹ e avente «ailes invisibles»⁴¹⁰ - che si manifesta all'amata attraverso il mondo dei sogni. Sia Jeannie che James, infatti, incontrano i loro rispettivi amanti, in uno stato di dormiveglia, seduti vicini al focolare, mentre stanno sognando.

Et dès que ses paupières appesanties par le sommeil, commençaient à voiler ses yeux fatigués, Trilby qu'enhardissait l'assoupissement de sa bien-aimée, sautait légèrement de son trou, bondissait avec une joie d'enfant dans les flammes, en faisant sauter

⁴⁰⁹ Ivi, p. 195. «Il più giovane, il più galante, il più grazioso dei folletti». CHARLES NODIER (traduzione a cura di Elena Grillo), *Trilby* [...], cit., p. 32.

⁴¹⁰ Ivi, p. 197. «Ali invisibili». CHARLES NODIER, *Trilby* [...], cit., p. 33.

autour de lui un nuage de paillettes de feu, se rapprochait plus timide de la fileuse endormie, et quelquefois rassuré par le souffle égal qui s'exhalait de ses lèvres à intervalles mesurés, s'avavançait, reculait, revenait encore, s'élançait jusqu'à ses genoux en les effleurant comme un papillon de nuit du battement muet de ses ailes invisible, allait caresser sa joue, se rouler dans les boucles de ses cheveux, se suspendre, sans y penser, aux anneaux d'or de ses oreilles, ou se reposer sur son sein en murmurant d'une voix plus douce que le soupir de l'air à peine ému quand il meurt sur une feuille de tremble⁴¹¹.

Questo passo corrisponde esattamente alla scena di apertura della *Sylphide*, con James addormentato sulla sedia mentre l'essere aereo gli sta vicino timidamente e amorevolmente. Nel balletto, al posto di Trilby che gioca con il fuoco, la Silfide danza il suo primo assolo svolazzando attorno al giovane scozzese.

Analogamente alla Silfide, Trilby presenta un'indole ambigua: se è vero che è un demone, è però dispettoso e capriccioso, piuttosto che malvagio e crudele, tanto più che sembra identificarsi alla figura del genio domestico, del nume tutelare, di colui, cioè, che provvede, a mezzo della sua magia e dei suoi poteri, al benessere e alla protezione della casa che lo ospita. Ha, infatti, come dimora d'elezione il focolare, dal quale raramente si allontana, se non per piccole innocue scappatelle, per scherzi lievi o infantili marachelle e si prende cura di Jeannie e della sua casa, ricoprendola di gentili attenzioni, proteggendola dai pericoli delle maree, occupandosi del fuoco del camino, rendendo cospicua la pesca del marito e inviandole sogni d'amore.

Allo stesso modo, la Silfide ha il focolare come asilo e vigila sulle sorti dell'amato:

⁴¹¹ *Ivi*, p. 197. «E quando le palpebre, appesantite dal sonno, cominciavano a velarle gli occhi, Trilby, incoraggiato dall'assopimento della sua beneamata, balzava fuori con leggerezza dal suo nascondiglio, saltellava con gioia infantile tra le fiamme sollevando una nuvola di pagliuzze di fuoco, si accostava timidamente alla filatrice dormiente e talvolta, reso audace dal respiro regolare che si esalava a intervalli costanti dalle labbra di lei, s'avanzava, indietreggiava, di nuovo di faceva avanti, si lanciava fino alle sue ginocchia sfiorandole come una farfalla notturna col battito muto delle sue invisibili ali, osava carezzarle la guancia, arrotolarsi tra i boccoli dei suoi capelli, sospendersi senza peso agli anelli d'oro che pendevano dalle sue orecchie o riposare sul suo seno mormorando con voce più dolce del sospiro lieve dell'aria quando smuove su una foglia di tremolo». CHARLES NODIER, (traduzione a cura di Elena Grillo), *Trilby [...]*, cit., pp. 33-34.

Du premier jour que je t'ai vu, ma destinée a été attachée à la tienne. Visible ou non, je suis sans cesse auprès de toi, ce foyer est mon asile; le jour, je t'accompagne au fond des forêts, sur les rochers escarpés de nos montagnes; la nuit, j'éloigne de ta chaumière les esprits malfaisants, je veille au chevet de ton lit, et tes rêves d'amour c'est moi qui te les envoie⁴¹².

Jeannie, come James, è un personaggio lacerato tra l'amore per il marito e l'attrazione per un altro mondo, rappresentato da Trilby, attrazione che sente peccaminosa e illecita e che cerca, inutilmente, di reprimere.

La bruna barcaiola ama le attenzioni lusinghiere che le riserva il gentile folletto e, nel momento in cui Trilby viene scacciato dal focolare, si scopre logorata dal rimpianto e dai sensi di colpa per aver rivelato al marito le timide attenzioni amorevoli dell'elfo. D'altra parte, nonostante i sentimenti provati, non vuole assolutamente tradire il giuramento fatto a Dougal e, a differenza di James, rimane fedele ai suoi doveri di sposa, o almeno così sembra. Tali desideri repressi, però, riaffiorano in lei, malgrado i suoi sforzi, nel momento in cui, vinta dal sonno, si abbandona al mondo dei sogni come magistralmente descrive Nodier:

Jeannie aimait les jeux du follet, et ses flateries caressantes, et les rêves innocemment voluptueux qu'il lui apportait dans le sommeil. Longtemps elle avait pris plaisir à cette illusion sans en faire confidence à Dougal, et cependant la physionomie si douce et la voix si plaintive de l'esprit du foyer se retraçaient souvent à sa pensée, dans cet espace indécis entre le repos et le reveil, où le coeur se rappelle malgré lui les impressions qu'il s'est efforcé d'éviter pendant le jour⁴¹³.

⁴¹² «Dal primo giorno che ti ho visto, il mio destino si è legato al tuo. Visibile o no, sono costantemente con te, questo focolare è il mio asilo; durante il giorno ti accompagno nel profondo dei boschi, sulle ripide rocce delle nostre montagne; di notte, allontano gli spiriti maligni dalla tua capanna, veglio sul tuo capezzale e i tuoi sogni d'amore sono io che te li invio». FILIPPO TAGLIONI, *La Sylphide*, cit., p. 16.

⁴¹³ CHARLES NODIER, *Trilby* [...], cit., pp. 199-200. «Jeannie amava i giochi del folletto e le sue carezzevoli lusinghe, e i sogni innocentemente voluttuosi che nel sonno egli le apportava. Lungamente aveva gioito a questa illusione senza confidarla a Dougal, eppure la fisionomia così dolce e la voce così piacevole dello spirito del focolare si presentavano sovente nei suoi pensieri, in quell'incerto crepuscolo tra il sonno e la veglia in cui il cuore, suo malgrado, rivive le impressioni che si è sforzato di evitare durante il giorno». CHARLES NODIER, *Trilby* [...], cit., pp. 35-36

Realtà e sogno si confondono. Tali innocenti illusioni oniriche sono così potenti che talvolta le sembrava pure di sentire «l'ardeur d'une bouche brûlante»⁴¹⁴, immagine che richiama il bacio dato a James dalla Silfide nella prima scena del primo atto e la conseguente sensazione, provata dal giovane, di avere la fronte rovente.

Il tema del sogno, tanto caro a Nodier – ricordiamo il saggio *De quelques phénomènes du sommeil* del 1831 - occupa un posto centrale in entrambe le opere in esame svolgendo un duplice ruolo, di rivelazione delle segrete pulsioni e, insieme, di compensazione rispetto ai desideri insoddisfatti dei due protagonisti.

Si vengono a delineare due dimensioni semantiche, quella del sogno e quella del reale, due narrative parallele e contrapposte, ma, allo stesso tempo, in un certo senso sovrapposte, in cui, cioè, diventa difficile distinguere cosa appartiene all'una o all'altra. Come scrive Albert Béguin nel saggio *L'anima romantica e il sogno*:

in *Trilby*, il passaggio dalla vita ridesta al sogno è così delicato che a stento si riesce ancora a sapere se i desideri di Jeannie e le tenerezze del silfo appartengono all'uno o all'altro mondo. La stessa incertezza aleggia sulla consapevolezza della giovane barcaiola scozzese; scoprendo, ad un tratto, che i suoi sogni sono criminali, ella rifiuta di ascoltare i solenni moniti a lei rivolti dal suo stesso sentimento e dai discorsi del vecchio eremita. Questo racconto così adorabilmente leggero, con la straordinaria musica dei suoi paesaggi irreali e dei suoi autunni da paese delle meraviglie, nasconde sotto tanta grazia il dramma ancora insoluto di Nodier. L'impressione di colpa, il desiderio di giustificarla, il bisogno, altresì, di non decidere fra l'apologia del sogno e quella della lucidità morale, accompagnano sordamente le graziose evocazioni del sogno⁴¹⁵.

L'elemento onirico si viene ad opporre al reale generando un conflitto che si rivela, per entrambi i protagonisti, impossibile da sanare e che porta, ineluttabilmente, ad un finale tragico.

Un finale tragico caratterizza anche la vita del celebre tenore Adolphe Nourrit, il quale comprendeva nel profondo dell'anima il conflitto e l'inquietudine del Romanticismo. Intellettuale a tutto tondo, uomo di grande cultura che amava Shakespeare, Byron, Schiller, Goethe, Manzoni – era così arguto e geniale da essere uno degli ospiti più ambiti

⁴¹⁴ Ivi, p. 200. «L'ardore di una bocca bruciante». CHARLES NODIER, *Trilby* [...], cit., p. 36.

⁴¹⁵ ALBERT BÉGUIN, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 463.

negli esclusivi salotti parigini ed intimo amico di molte personalità di rilievo nel campo della musica, della letteratura e dell'arte - era un artista non solo di grande talento ma anche di grandi ideali, con una chiara visione della funzione educativa della musica e dell'arte in genere e la relativa assunzione di responsabilità da parte dell'artista che se ne fa veicolo. Egli stesso, uomo dalla personalità fragile e irrequieta, non era riuscito a conciliare le molte facce dell'esistenza in un tutto armonico, tanto che, all'età di trentasette anni, muore suicida buttandosi da una finestra a Napoli.

La Sylphide va dritta al cuore dell'ideologia romantica dando voce all'inquietudine e alla disillusione che la caratterizza. Se la Rivoluzione del 1789, da una parte, spazza via la vecchia monarchia dell'*Ancien Régime*, dall'altra, finisce per partorire il Regime Imperiale Napoleonico, lasciando un mondo caratterizzato da disordini e insicurezza e mandando in frantumi l'armonia e la fiducia della precedente generazione illuminista. Il risveglio, con la Restaurazione, è incredibilmente amaro. La Rivoluzione di luglio del 1830 si rivela un'ulteriore delusione. Si fa strada, così, l'idea che la felicità sia qualcosa di non raggiungibile sulla terra: accanto all'esaltazione dei sentimenti e delle passioni - di cui la natura si fa cassa di risonanza - emerge un vivo desiderio di fuga nell'irreale, di evasione verso un mondo altro, più puro e genuino, verso il meraviglioso e il fantastico, di cui *La Sylphide* si fa specchio:

Thus *La Sylphide* is clearly an expression of the Romantic period's outlook yet also it has its eternal value in the depiction of a human soul who cannot master the forces in his own mind⁴¹⁶.

5. «M^{lle} Taglioni, c'est la poésie, c'est l'image, c'est l'idéal»⁴¹⁷

Qu'une danseuse, il y a trente ans, ait pu faire dans la danse une révolution qui dure encore aujourd'hui, c'est déjà quelque chose d'étonnant; mais que cette danseuse, cette

⁴¹⁶ «Così *La Sylphide* è una chiara espressione della prospettiva del periodo romantico, ma ha anche il suo valore eterno nella rappresentazione di un'anima umana che non può dominare le forze nella sua mente». ERIK ASCHENGREEN, *Danger* [...], cit., p. 13.

⁴¹⁷ «M^{lle} Taglioni, è la poesia, l'immagine, l'ideale». JULES JANIN, *Notice sur La Sylphide* [...], cit., p. 4.

grande révolutionnaire ait été une femme mal faite, bossue même, sans beauté, sans aucun de ces avantages extérieurs et éclatants qui commandent le succès! voilà ce qui tient du prodige, et voilà ce que nous avons vu, de nos propres yeux vu! C'est que Marie Taglioni était plus qu'une danseuse, la plus parfaite qui ait jamais paru sur les planches de l'Opéra, c'est qu'elle était *la danse* elle-même⁴¹⁸.

Con il successo di *Robert le Diable* inizia a palesarsi il potenziale della Taglioni, il carisma del suo lato etereo ed evanescente. Con il debutto della *Sylphide* il suo trionfo diventa un dato di fatto. Nessuno però poteva prevedere l'influenza che la danzatrice avrebbe avuto in seguito, nello sviluppo della storia del balletto e della danza. I personaggi pensati per lei nel *Ballet des Nonnes* e soprattutto nella *Sylphide* ne fanno, infatti, non solo un'interprete fuoriclasse di fama internazionale e l'incarnazione della ballerina ideale, ma anche una vera innovatrice della danza teatrale del primo Ottocento che, anche grazie a lei, viene definita allora secondo modalità poi divenute norma. Una rivoluzione che riesce ad attuare nonostante, o forse proprio grazie, ad una struttura corporea inusuale: poco avvenente per i canoni dell'epoca, la copiosa iconografia coeva - come ad esempio il ritratto a olio di Ary Scheffer, conservato oggi nel Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon⁴¹⁹, o le varie litografie per mano di A. E. Chalon⁴²⁰ - la ritrae insolitamente longilinea, con le spalle spioventi, il busto incurvato in avanti, un po' ingobbato e incorniciato da braccia piuttosto lunghe⁴²¹.

⁴¹⁸ «Che una danzatrice, a trent'anni, sia riuscita a fare una rivoluzione nella danza che dura ancora oggi, è già cosa sorprendente; ma che questa danzatrice, questa grande rivoluzionaria, sia stata una donna mal fatta, pure gobba, senza bellezza, senza nessuno di quei vantaggi esteriori e abbaglianti che sono necessari per il successo! Questo ha del miracoloso, ed è ciò che abbiamo visto, con i nostri occhi! Maria Taglioni era più di una danzatrice, la più perfetta che sia mai apparsa sul palcoscenico dell'Opera, lei era *la danza* stessa». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit, p. 43.

⁴¹⁹ BRUNO LIGORE (a cura di), *Marie Taglioni. Souvenirs: le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Roma, Gremese, 2017, p. VIII.

⁴²⁰ Alfred Edward Chalon (1780-1860) è un'illustre ritrattista di origini svizzere vissuto a Londra. André Levinson afferma che i suoi *Six Sketches* sulla Taglioni, come le litografie del 1845 del famoso *Pas de quatre*, forniscono una testimonianza verosimile dell'aspetto di Maria Taglioni. Cfr. ANDRÉ LEVINSON (translated by C. W. Beaumont), *Marie Taglioni (1804-1884)*, London, Noverre, 1930, p. 102.

⁴²¹ Johanne Luise Heiberg (1812-1890), formatasi giovanissima presso il Danish Royal Theater e diventata in seguito la più grande attrice danese del tempo, descrive, nelle sue memorie, Maria Taglioni, vista nel

«Ce n'est pas une danseuse, c'est la danse elle-même»⁴²², dichiara anche Théophile Gautier in un articolo della «Presse», in occasione dello spettacolo al palazzo di Compiègne. «Taglioni est un des plus grands poètes de notre époque; elle a compris merveillessement le côté idéal de son art»⁴²³ e la considera un genio dello stesso calibro di Byron e Lamartine intendendo con la parola genio «une faculté poussée à ses dernières

personaggio della silfide durante un soggiorno a Parigi. «What is it that makes a human being wondrously beautiful and graceful? It is well known that Taglioni did not possess perfect beauty of form: her arms were thin and entirely too long, and not a single one of her limbs might have been said to be perfectly beautiful. What was it, then? It was, once again, the ideal of Beauty that radiated from the depths of the soul into this body, animated it, lifted it with such power that something marvelous took place before our eyes as we saw the invisible made visible». «Cos'è che rende un essere umano meravigliosamente bello e grazioso? È risaputo che la Taglioni non possedeva una perfetta bellezza di forma: le sue braccia erano magre e del tutto troppo lunghe, e si sarebbe potuto dire che nemmeno uno dei suoi arti fosse perfettamente bello. Di cosa si trattava, allora? Era, ancora una volta, l'ideale della Bellezza che si irradiava dal profondo dell'anima in questo corpo, lo animava, lo sollevava con tale potenza che qualcosa di meraviglioso accadeva davanti ai nostri occhi quando vedemmo l'invisibile reso visibile». JOHANNE LUISE HEIBERG (translated by Patricia McAndrew), *Memories of Taglioni and Elssler*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 1, 1981, pp. 14-18. Citazione alla p. 15.

⁴²² «Non è una danzatrice, è la danza stessa». THÉOPHILE GAUTIER, *Marie Taglioni danse au palais de Compiègne*, in «La Presse», 13 octobre 1836, in IVOR GUEST (par), *Écrits [...]*, cit., p. 27.

⁴²³ *Ibidem*. «La Taglioni è uno dei più grandi poeti della nostra epoca. Lei ha compreso meravigliosamente il lato ideale della sua arte». «Gautier si serve a volte dei termini *spirituale* e *ideale* in riferimento alla danza, ma occorre intenderne correttamente il senso, molto diverso quando accostati ad altri oggetti. Mentre in certi casi l'espressione *spirituale* equivale a *celeste*, quando è assegnata alla danza segnala la presenza di un contenuto emotivo nascosto dietro al segno gestuale. Il lemma *ideale* può indicare ciò che è limitato al mondo dello spirito o all'attività del pensiero, ma, se è impiegato per esprimere una qualità della danza, sta per «corrispondente a un modello di perfezione». Un esempio. Nel '36 Gautier scrive che «la Taglioni [...] ha capito meravigliosamente il lato ideale della sua arte». L'affermazione significa che l'artista italiana ha compreso l'essenza della danza, vale a dire il suo essere la manifestazione più pura della voluttà, della sensualità, delle passioni legate alla carne e all'*eros*. Lo conferma l'intera recensione da cui il passo è estratto, tutta tesa a descrivere il «molle abbandono» e le «pose [...] voluttuosamente morenti» dell'esibizione offerta dalla Taglioni». ELENA RANDI, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche di Romanticismo francese*, Padova, Esedra, 2001, pp. 157-158.

limites»⁴²⁴. E conclude: «elle a des ronds de jambes et des ondulations de bras qui valent de long poèmes»⁴²⁵.

Con lei, quindi, la danza ottiene il proprio riscatto e diviene «digne de tenir sa place à côté des plus beaux arts»⁴²⁶: se prima era un mestiere «qui faisait devenir les chairs rouges; un dur métier qui essoufflait et faisait du corps une machine à battre entrechats en doubles et des triples croches, à monter et à retomber perpendiculairement»⁴²⁷, ora diventa un'arte «où tout est grâce et élégance sans efforts apparens, léger, aérien»⁴²⁸, capace di evocare un mondo immaginifico e «vehicle for the most beautiful expression of sentiment and passion»⁴²⁹.

Nel ricordo del critico Jules Janin⁴³⁰, il quale fin da subito l'aveva amata e riconosciuta come una grande rivoluzionaria alla stregua di Victor Hugo e Gioachino Rossini⁴³¹, emerge, dopo quasi trent'anni, la consapevolezza che «elle a fait, [...], une véritable révolution dans cet art charmant qu'elle a trouvé la première»⁴³².

Dopo aver incantato l'intera Parigi nelle vesti diafane della silfide, conferma e consolida la sua fama con altri importanti successi, tra i quali ricordiamo *Nathalie ou la Laitière Suisse* (1832), *La Révolte au Sérail* (1833), *La Fille du Danube* (1836), *La Gitana* (1838), *L'ombre* (1839), *L'Aglæe, ou l'élève de l'amour* (1841), e il celebre *Pas de Quatre* (1845).

⁴²⁴ *Ivi*, p. 28. «Un talento portato ai suoi estremi limiti».

⁴²⁵ *Ibidem*. «Ha dei *ronds de jambes* e delle ondulatione delle braccia che valgono come lunghi poemi».

⁴²⁶ «Degna di stare accanto alle più belle arti». JULES JANIN, *Notice sur La Sylphide [...]*, cit., p. 22.

⁴²⁷ «Che faceva diventare la carne rossa; un mestiere duro che toglieva il respiro e faceva del corpo una macchina per battere gli *entrechats* in doppio e triplo tempo, per salire e scendere perpendicolarmente». C. F., *Rentrée de M^{lle} Taglioni. La Sylphide*, in «Tribune», 26 septembre 1834, pp. 1-2.

⁴²⁸ *Ibidem*. «Dove tutto è grazia ed eleganza senza sforzi apparenti, leggero, aereo».

⁴²⁹ «Veicolo per la più bella espressione di sentimento e passione». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «John Bull», 2 August 1845.

⁴³⁰ Jules Janin (1804-1874), famoso intellettuale romantico francese, inizia a scrivere per il «Journal des Débats» nel 1832, poco dopo la prima de *La Sylphide*.

⁴³¹ «Rossini, Hugo et Taglioni, donnez-vous la main, vous êtes des réformateurs; je veux dire des révolutionnaires». «Rossini, Hugo e Taglioni, datevi la mano, voi siete dei riformatori; anzi dei rivoluzionari». JULES JANIN, *M^{lle} Taglioni*, in «Journal des Débats», 24 août 1832, p. 2.

⁴³² «Ha fatto, [...], una vera rivoluzione in questa affascinante arte che è stata la prima a trovare». JULES JANIN, *La semaine dramatique*, in «Journal des Débats», 3 décembre 1860, p. 1.

I sonetti e i madrigali che le dedicano poeti e letterati dell'epoca⁴³³, le tendenze mondane parigine che la prendevano come modello da imitare per tessuti, colori e acconciature alla moda, e le attenzioni della stampa danno prova della statura della sua fama. Amata sia dal pubblico che dalla critica, è «la reine sans couronne dans le royaume du ballet»⁴³⁴.

Ma in cosa consiste la sua rivoluzione?

Ciò che - almeno per alcuni critici dell'epoca - appare nuovo durante l'esecuzione de *La Sylphide* è, prima di tutto, il fatto che la Taglioni sembra eludere ogni virtuosismo. Paradigmatiche sono le parole di Janin:

Aussi figurez-vous notre joie, à nous tous, quand un soir, sans nous en douter, par hasard, comme on trouve une perle sur son chemin, nous avons vu venir quelque chose qui n'était pas la danse noble! Quelque chose comme Taglioni; simple, facile, gracieuse sans le vouloir, d'une élégance de formes inouïe, aux deux bras souples comme deux serpents, et des jambes comme les bras, et le pied d'une femme ordinaire, elle danseuse! Quand nous l'avons vue si à l'aise, si lieureuse de danser, elle dansait comme l'oiseau chante, nous n'y avons rien compris d'abord. Où est la danse noble? disaient les anciens. Pas plus de danse noble chez Taglioni [...]; voyez donc! elle se sert de ses mains quand elle danse! Voyez son flanc qui ploie! Quelle nouveauté! Voyez ses deux jambes qui marchent! Voyez comme elle tient toujours à la terre! Voyez! Pas une pirouette, pas un entrechat, pas une difficulté, rien de la danse! Elle marche! [...] Oh! La ravissante fille! Elle nous a donné un art nouveau, elle nous a enseigné un plaisir de plus; elle a corrigé tout le ballet de son temps [...]. La grande révolution Taglioni a surtout porté sur les bras; il y a amélioration sensible dans le buste du ballet, amélioration commencée dans le jambes: c'est un progrès. En attendant que toute la révolution s'accomplisse, Taglioni poursuit ses triomphes; elle s'étudie tous les jours à devenir plus femme et moins danseuse que jamais. Grand merci! Ce qui a dû bien étonner ces dames, c'est que la

⁴³³ «Des hommes de lettres étaient venus en foule pour apporter leurs hommages à Taglioni après la *Sylphide*. Blaze de Bury inventa un nouveau verbe, «taglioniser». Hugo ne dédaigna pas de lui envoyer un madrigal. Méry allait lui écrire de longues strophes; Musset et Théodore de Banville en feraient autant. Même le vénérable Chateaubriand se sentit obligé de parler des danses aériennes des M^{lle} Taglioni». «Uomini di lettere erano accorsi a frotte per rendere omaggio alla Taglioni dopo la *Sylphide*. Blaze de Bury inventò un nuovo verbo, “taglionizer”. Hugo non disdegnò di mandargli un madrigale. Méry le avrebbe scritto lunghe strofe; Musset e Théodore de Banville avrebbero fatto lo stesso. Anche il venerabile Chateaubriand si sentì obbligato a parlare delle danze aeree della Taglioni». EDWIN BINNEY, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965, p. 25.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 22. «La regina senza corona nel regno del balletto».

nouvelle arrivée [...] ne s'est pas permis une bouffante. Pas une pauvre petite bouffante pour ce pauvre public qui l'adore!⁴³⁵

Non più *pirouettes* e *entrechats* fine a se stessi, non più pose stereotipate e manierate, sorrisi convenzionali e rigidi virtuosismi tecnici studiati appositamente per strappare sonori applausi come la *bouffante*⁴³⁶, passo di chiusura del *pas noble*, che consiste in una *pirouette sur la pointe* fatta in modo tale che la gonna si gonfi: La Taglioni rende obsoleta

⁴³⁵ «Quindi immaginate la nostra gioia, quando una sera, senza sospettarlo, per caso, come quando si trova una perla sulla propria strada, abbiamo visto qualcosa che non era la *danse noble*! Qualcosa come la Taglioni; semplice, facile, aggraziata senza volerlo, di un'incredibile eleganza delle forme, con braccia flessibili come serpenti, e gambe come le braccia, e il piede di una donna comune, lei ballerina! Quando l'abbiamo vista così a suo agio, così felice di ballare, danzava come l'uccello canta, all'inizio non l'abbiamo capito. Dov'è la *danse noble*? dissero gli antichi. Non più la *danse noble* con la Taglioni [...]; guardate dunque! Usa le mani quando balla! Guarda il suo fianco che si piega! Che novità! Guarda le gambe camminare! Guarda come si aggrappa sempre alla terra! Guardate! Non una *pirouette*, non un *entrechat*, nessuna difficoltà tecnica, niente della danza! Lei cammina! [...] Oh! Che bella ragazza! Ci ha dato una nuova arte, ci ha insegnato un piacere ulteriore; ha riformato tutto il balletto del suo tempo [...]. La grande rivoluzione della Taglioni riguardava principalmente le braccia; c'è un notevole miglioramento nell'uso del busto, e un miglioramento è iniziato a vedersi nelle gambe: il progresso va avanti. In attesa che si compia tutta la rivoluzione, la Taglioni continua i suoi trionfi; studia ogni giorno per diventare più donna e meno ballerina che mai. Un grande grazie! Ciò che deve aver davvero sorpreso queste signore è che la nuova arrivata [...] non si concesse una sola *bouffante*. Non una povera piccola *bouffante* per questo povero pubblico che l'adora». JULES JANIN, *M^{lle} Taglioni*, cit., p. 2.

⁴³⁶ *Ibidem*. «La *bouffante* est a ruse du vieux temps de la danse, qui s'emploie encore beaucoup de nos jours, et qui s'emploiera encore long-temps pour l'édification de nos derniers neveux. Quand une danseuse noble a été en l'air noblement et qu'elle s'est noblement montrée sur toutes les faces [...], elle termine son assaut par une pirouette sur la poite du pied. Cette pirouette commence vivement et va en s'affaiblissant; alors la robe de gaze de la déesse s'enfle comme un ballon; l'attention est immense à l'orchestre et au parterre; c'est cette enflure que j'appelle une *bouffante*. La *bouffante* ne manque jamais son effet; elle est suivie d'ordinaire d'un murmure approbateur». «La *bouffante* è un trucco della danza dei vecchi tempi, che ancora oggi è molto usato e che sarà usato ancora a lungo per la formazione dei nostri ultimi nipoti. Quando una *danseuse noble* è stata nell'aria nobilmente/secondo i modi della *danse noble* e si è mostrata nobilmente da tutte le parti [...], termina il suo passo con una *pirouette* sulla punta del piede. Questa *pirouette* inizia rapidamente e si indebolisce; allora la veste di garza della dea si gonfia come un palloncino; nell'orchestra e nella platea l'attenzione è immensa; è questo gonfiore che io chiamo *bouffante*. La *bouffante* non perde mai il suo effetto; di solito è seguito da un sussurro di approvazione».

la *danse noble*⁴³⁷ sostituendo «la grâce à la roideur, l'élégance à la manière, la pudeur à la lasciveté, le naturel au convenu, la souplesse à la vigueur, et tout le charme d'une danse jeune et nouvelle aux caprices d'une danse décrépite et fanée»⁴³⁸, e «change peu à peu, par son exemple, cette routine sans goût, ces attitudes sans style»⁴³⁹, facendo «comprendre l'union de l'élégance et de la force»⁴⁴⁰ e insegnando «l'art des lignes harmonieuses et des poses séduisantes»⁴⁴¹.

Modifica il movimento stesso, rendendolo più fluido e sviluppando la parte superiore del corpo. Preferisce forme arrotondate e linee morbidamente allungate ed evita quelle spigolose e geometriche. Muove le braccia in modo sinuoso e ondulato o le tiene spesso

⁴³⁷ Nel diciottesimo secolo, soprattutto in Francia, si distinguono tre diversi generi di danza – *noble*, *demi-caractère* e *comique*, con l'aggiunta a volte di una quarta categoria, chiamata *grotesque* – i quali, verso la fine del secolo, vanno gradualmente scomparendo in un'unica categoria. «Formerly we had three distinct styles of dances. First, the grand serious; this was used on all occasions where the intention was to personate grandeur, or majesty; secondly, the demi-character; this was used to personate all light, airy, or gay characters, such as zephyrs, pages, peasantry, etc; thirdly the comic; this was used as dance of country clowns, etc; but of late the two first have been so blended with each other, that they now actually form but one, and the comic latterly has become almost obsolete. [...] Thus there remains at the present time only one style, in which all dancers strive to gain». «Un tempo avevamo tre stili di danza distinti. Per primo, il genere *noble*; questo veniva usato in tutte le occasioni in cui si intendeva metter in scena la grandezza, o maestà; in secondo luogo, il *demi-caractère*; questo era usato per interpretare tutti i personaggi leggeri, ariosi o vivaci, come gli zefiri, i paggi, i contadini, ecc; in terzo luogo il *comique*; questo era usato come ballo di pagliacci di campagna, ecc; ma negli ultimi tempi i primi due sono stati così mescolati tra loro, che ora in realtà ne formano solo uno, e il *comique* ultimamente è diventato quasi obsoleto. [...] Così al momento rimane solo uno stile, in cui tutti i danzatori si sforzano di eccellere». E. A. THÉLEUR, *Letters on dancing reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*, London, Sherwood, 1831, p. 81.

⁴³⁸ «La grazia alla rigidità, l'eleganza alla maniera forzata, il pudore alla lascivia, la naturalezza allo stereotipo, la flessibilità alla forza, e tutto il fascino di una danza giovane e nuova ai capricci di una danza decrepita e sbiadita». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Quotidienne», 24 avril 1837, p. 2.

⁴³⁹ «Cambia gradualmente, con il suo esempio, questa abitudine senza gusto, questi atteggiamenti senza stile». [Autore ignoto], *Dernière représentation de M^{lle} Taglioni*, in «National», 24 avril 1837, p. 4.

⁴⁴⁰ *Ibidem*. «capire l'unione di eleganza e forza».

⁴⁴¹ *Ibidem*. «l'arte delle linee armoniose e delle pose seducenti».

abbassate, come attesta Arthur Saint-Léon⁴⁴². Inizia a sciogliere il busto in movimenti più ampi ed è caratterizzata da una postura del corpo piuttosto in avanti rispetto alla consuetudine, che prevedeva invece un atteggiamento un po' inarcato della parte superiore del busto⁴⁴³. Rilassa le gambe e allenta la tensione muscolare. Rende più naturale anche il movimento delle mani, che tradizionalmente venivano usate principalmente in due posizioni, con le dita curve a formare una sorta di coppetta o distese a paletta⁴⁴⁴.

Le caractère de la danse de M^{lle} Taglioni est, avant tout, une harmonie complète d'action de toutes les parties du corps, quelle que soit la difficulté des mouvements qu'elle exécute ou des poses qu'elle prenne. Qu'elle s'élève pour battre des entrechats. Qu'elle fasse une pirouette, qu'elle s'élance pour traverser la scène à vol d'oiseau, son corps tout entier s'allie naturellement, sans aucune gêne, à l'action des jambes, et la tête, les bras, le buste conservent pendant tout le mouvement, et après le mouvement, l'attitude gracieuse qu'ils avaient auparavant.

C'est là une des très-grandes difficultés de la danse; aussi dit-on de M^{lle} Carlotta Grisi qu'elle est admirable des pieds à la ceinture, mais que le haut du corps est mauvais. Il lui manque, en effet, l'harmonie⁴⁴⁵.

⁴⁴² «The fanatics criticized her arms which, unlike other dancers, she nearly always kept lowered». «I fanatici le criticavano le braccia che, a differenza di altri ballerini, lei quasi sempre teneva abbassate». ARTHUR SAINT-LÉON, *De l'état actuel de la danse*, Lisbon, Typographie du Progresso, 1850, p. 16.

⁴⁴³ *Ibidem*. Arthur Saint-Léon scrive che Maria «held her body more *en avant*, that is, more forward than the school at the time allowed». «Teneva il corpo più *en avant*, cioè più in avanti rispetto a quello che permetteva la scuola del tempo». Questa postura “più in avanti” del corpo e la profondità con cui piega il busto nei movimenti era sufficientemente insolita per provocare le critiche dei tradizionalisti.

⁴⁴⁴ «In most instances, the hands were rounded with the fingers slightly overlapping, and the thumb resting on the first knuckle of the first finger. For more voluptuous poses and movements, such as *arabesques*, the hands could extend somewhat but fingers still remained in close proximity to one another». «Nella maggior parte dei casi, le mani erano arrotondate con le dita leggermente sovrapposte e il pollice appoggiato sulla prima nocca del primo dito. Per pose e movimenti più voluttuosi, come gli *arabesques*, le mani potevano estendersi un po' ma le dita rimanevano ancora vicine l'una all'altra». SANDRA NOLL HAMMOND, *Dancing La Sylphide in 1832: something old or something new*, in MARIAN SMITH (edited by), *La Sylphide [...]*, cit., p. 50.

⁴⁴⁵ «Il carattere della danza di M^{lle} Taglioni è, soprattutto, una completa armonia che riguarda il movimento di tutte le parti del corpo, indipendentemente dalla difficoltà dei movimenti che esegue o dalle pose che

Inizia quindi a usare il corpo in modo diverso, come fosse un tutt'uno armonico, «où tout se lie, se nuance et se fond; où le jambes ne s'agitent pas dans un sens quand les bras et la tête vont dans un autre»⁴⁴⁶. Ciò che si ammira in lei e che viene riconosciuta quale sua caratteristica peculiare, è il modo con cui esegue i passi della tradizione, la grazia suprema che mette in ogni singolo movimento - «e per grazia intendiamo quegli atteggiamenti, quelle movenze, quegli atti incantevoli che ci empiono di soavezza, che destano una voluttà di cielo, che han dell'aereo, del sovrumano»⁴⁴⁷ - alla quale si aggiunge l'eleganza del portamento, una certa compostezza e pudicizia della persona, una leggerezza che non lascia apparire il più lieve sforzo dell'arte.

Per quanto riguarda la tecnica, la Taglioni incanta con i marmorei equilibri sulla punta del piede e con le sospensioni aeree degli ampi salti, dispiegando quella qualità *aérienne* che diviene uno dei *topoi* dell'era romantica.

Non è la prima a salire sulle punte; è la prima, però, che riesce ad esaltarne la componente artistica e simbolica, usandole come un mezzo per staccarsi da terra ed avvicinarsi al cielo e per esprimere un tipo di femminilità disincarnata, eterea e casta. «The high priestess of the *danse d'élévation*»⁴⁴⁸ coglie di questa tecnica l'espressione più poetica, sviluppando forme di equilibrio in *aplomb* sempre più complesse e spettacolari e conferendo loro una qualità di sospensione e leggerezza che i pittori coevi, quali per esempio Achille Devéria, Bassine o il già citato A. E. Chalon riescono ad immortalare.

assume. Sia che lei salti per battere gli *entrechats* o che faccia una *pirouette*, o che si precipiti ad attraversare il palcoscenico in volo, tutto il suo corpo si combina naturalmente, senza alcun disagio, con l'azione delle gambe, e la testa, le braccia, il busto mantengono durante tutto il movimento, e dopo il movimento, l'atteggiamento aggraziato che avevano prima. Questa è una delle grandissime difficoltà della danza; si dice pure di Carlotta Grisi che sia ammirevole dai piedi alla vita, ma non nella parte superiore del corpo. Gli manca, infatti, l'armonia». [Autore ignoto], *Théâtre Royal: M^{lle} Taglioni*, in «L'indépendance», 21 septembre 1844.

⁴⁴⁶ «Dove tutto si lega, si sfuma e si fonde; dove le gambe non si muovono in una direzione quando le braccia e la testa vanno in un'altra». C. F., *Rentrée de M^{lle} Taglioni. La Sylphide*, in «Tribune», 26 septembre 1834, p. 2.

⁴⁴⁷ F. REGLI, [titolo ignoto], in «Pirata», 25 maggio 1841.

⁴⁴⁸ «La suprema sacerdotessa della *danse d'élévation*». CYRIL W. BEAUMONT, *Complete book of ballet*, London, Putman, 1949, p. 86.

«Taglioni l'aérienne»⁴⁴⁹, per usare le parole di Charles de Boigne, eccelle in quella che tradizionalmente veniva chiamata la *danse ballonnée*, che è «la danse qui bondit et rebondit, qui vole»⁴⁵⁰.

Sapersi spostare con velocità e leggerezza con piccoli o grandi salti non è però cosa nuova: nel 1828, nel *Code of Terpsichore*, Carlo Blasis⁴⁵¹, infatti, la descrive quale prerogativa del buon danzatore in un passaggio che sembra un riferimento *ante litteram* al balletto silfidiano:

Rapidity is also very pleasing in a dancer; lightness, still more so; the one imparts a brilliance to his performance, the other has in it something of an aerial appearance that charms the eye of the spectator. Observe the *ballon*; nothing can be more delightful than to see you bounding with graceful elasticity in your steps, scarcely touching the ground, and seeming at every moment on the point of flying in the air⁴⁵².

⁴⁴⁹ «Taglioni l'aerea». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit., p. 19.

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 36. «La danza che balza e rimbalza, che vola».

⁴⁵¹ Carlo Blasis (1795-1878) fu un danzatore, un coreografo e un maestro di danza. Più che per la sua opera di coreografo, è noto per essere stato un grande teorico. Nel 1820 pubblicò il *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* che è, presumibilmente, il primo testo teorico specialistico della danza teatrale dell'Ottocento e certamente quello che ha avuto una più grande diffusione europea, nel quale affronta con accenti eruditi le principali questioni riguardanti l'impostazione del danzatore e alcune problematiche tecniche, quali il salto e la *pirouette*, i generi della danza e la figura del maestro. Nel 1828 pubblicò il *Code of Terpsichore*, una sorta di enciclopedia della danza che tratta della storia e della tecnica del balletto. Dal 1837 al 1850 fu a capo della scuola di ballo del Teatro alla Scala.

⁴⁵² «Anche la rapidità è molto piacevole in un ballerino; la leggerezza, ancora di più; l'una conferisce brillantezza alla sua interpretazione, l'altra ha in sé qualcosa di aereo che affascina l'occhio dello spettatore. Osserva il *ballon*; niente può essere più delizioso che vederti balzare con graziosa elasticità nei tuoi passi, toccare appena il suolo e sembrare in ogni momento sul punto di volare in aria». CARLO BLASIS, *Code of Terpsichore*, London, Edward Bull, 1828, p. 52-53.

La *danse ballonnée* sta alla *danse tacquetée* - cioè a «la vivacité, la rapidité»⁴⁵³, a «les petits temps sur les pointes»⁴⁵⁴ caratterizzanti le danze di carattere - come Maria Taglioni sta a Fanny Elssler⁴⁵⁵.

Se il pubblico e la critica si trovano divisi tra chi ama la leggerezza eterea e casta della Taglioni e chi invece preferisce la sensualità tutta terrena della Elssler, per Gautier, il quale dapprima elogia la Taglioni per poi prediligere la rivale, le due danzatrici rappresentano due lati antitetici e complementari:

La danse de Fanny Elssler [...] ce n'est pas la grâce aérienne et virgine de Taglioni, c'est quelque chose de beaucoup plus humain, qui s'adresse plus vivement aux sens. Mademoiselle Taglioni est une danseuse chrétienne, si l'on peut employer une pareille expression à propos d'un art proscrit par le catholicisme: elle voltige comme un esprit au milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime à s'entourer, elle ressemble à une âme heureuse qui fait ployer à peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes. Fanny Elssler est une danseuse tout à fait

⁴⁵³ «La vivacité, la rapidité». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit., p. 36.

⁴⁵⁴ *Ibidem*. «I tempi veloci sulle punte».

⁴⁵⁵ Fanny Elssler (1810-1884), di origini viennesi, viene notata da Véron a Londra nella primavera del 1834, il quale decide di portarla a Parigi e di ingaggiarla all'Opéra già per la stagione autunnale: «En 1834, je fis un voyage à Londres; j'y vis mademoiselle Fanny Elssler, dont j'avais déjà beaucoup entendu parler; elle me séduisit surtout par sa physionomie charmante, spirituelle, pleine d'expression, et par son talent de danseuse d'une certaine individualité». «Nel 1834, ho fatto un viaggio a Londra; vi ho visto Fanny Elssler, della quale avevo già sentito molto parlare; mi ha conquistato con il fascino, la vivacità, l'espressività della sua fisionomia e con il suo talento e forte temperamento». LUIS VÉRON, *Mémoires [...]*, cit., p. 183. L'astuto direttore vuole far condividere lo stesso palcoscenico e lo stesso pubblico a due ballerine di grande popolarità, quali la Taglioni e la Elssler, certo che la rivalità che naturalmente ne sarebbe nata, sarebbe stata garanzia di successo. Le prime due stagioni della Elssler a Parigi non ledono in alcun modo la fama della Taglioni: nonostante la mirata campagna pubblicitaria di Véron, i primi due nuovi balletti che la vedono protagonista, la *Tempête ou l'Ile des génies* (1834) e l'*Ile des pirates* (1835), riportano solo un successo modesto. Anche se, almeno secondo l'opinione di Gautier, la Elssler supera la Taglioni sia in giovinezza che in bellezza, riesce ad ottenere un successo tale da competere con la rivale solo nel giugno del 1836 grazie al personaggio di Florinde nel balletto *Le Diable boiteux*, con il quale trova finalmente l'occasione di mostrare appieno il suo talento attraverso la celebre danza popolare spagnola, la *cachucha*. Nel 1839 con *La Gypsy* colleziona un altro successo e ha l'occasione di danzare la *crakoviennne*, tipica danza polacca. Cinque mesi dopo ripropone di nuovo una danza di carattere, la tarantella, nel balletto omonimo *La Tarentule*. Nel 1840 parte per gli Stati Uniti e finalmente trova il successo e la fama tanto desiderata.

payenne; elle rappelle la muse Terpsichore avec son tambour de basque et sa tunique fendue sur la cuisse et relevée par des agrafes d'or ⁴⁵⁶.

Se generalmente la Taglioni viene ricordata per la sua danza aerea e immateriale, è pur vero che il successo della stagione russa nel 1838 e londinese nel 1839, durante le quali la danzatrice si cimenta in *La Gitana*, dà prova della sua versatilità. Come documenta una lettera scritta da un testimone oculare della stagione di Londra indirizzata al direttore della «Revue de Paris», accanto alla precisione, alla velocità e alla musicalità dei passi, viene decantata soprattutto la sua abilità nel saper riunire tutte le più diverse qualità, in apparenza inconciliabili, e fondere insieme i caratteri opposti dell'angelo e della cortigiana.

On avait dit et répété avec affectation, vous ne l'ignorez pas, que la danse aérienne était l'unique domaine de Mlle Taglioni; on lui laissait généreusement le ciel, mais on lui refusait la terre. La sylphide, cependant, convoitait la terre, et un beau jour, pour la première fois de sa vie, elle essaya d'y poser le pied. Elle l'y a posé en souveraine, je vous assure. La *mazourke* et le *pas bohémien*, deux pas de caractère, qui font partie de *La Gitana*, deux pas qui exigent à la fois de la souplesse, de la vigueur, de la légèreté, de la grâce, laisseront bien loin, et pour long-temps, toutes les variétés possibles de la *cachucha*. Dans ces deux pas, Mlle Taglioni résout le problème si difficile d'être invitante et chaste, sylphide et bohémienne tout ensemble, d'unir tous les charmes de la décence aux plus enivrantes séductions de la volupté⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ «La danza di Fanny Elssler [...] non è la grazia aerea e verginale della Taglioni, è qualcosa di molto più umano, che parla più vividamente ai sensi. M^{lle} Taglioni è una ballerina cristiana, se si può usare un'espressione del genere in relazione a un'arte vietata dal cattolicesimo: svolazza come uno spirito in mezzo alla vaporosità trasparente delle mussole bianche di cui le piace circondarsi, assomiglia a un'anima felice che piega a malapena le punte dei fiori celesti con le punte dei suoi piedi rosa. Fanny Elssler è una ballerina assolutamente pagana; ricorda la musa Tersicore con il suo tamburo basco e la tunica con spacco sulla coscia e rialzata da punti d'oro». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: retour de Fanny Elssler dans La Tempête*, in «La Presse», 11 septembre 1837, in IVOR GUEST (par), *Écrits [...]*, cit., p. 41.

⁴⁵⁷ «Era stato detto e ripetuto con ostentazione, come sapete, che la *danse aérienne* era l'unico dominio di M^{lle} Taglioni; che il cielo le fu generosamente lasciato, ma che le fu rifiutata la terra. La silfide, tuttavia, bramava la terra e un bel giorno, per la prima volta nella sua vita, cercò di mettervi piede. Lo pose lì come una sovrana, te lo assicuro. La *mazourka* e il passo *bohémien*, due passi di carattere, che fanno parte di *La Gitana*, due passi che richiedono flessibilità, vigore, leggerezza, grazia, lasceranno lontano e per molto

La sorprendente facilità con cui Maria sembra guidare i passi più difficili, la speciale capacità di mascherare lo sforzo e la fatica del virtuosismo fisico, per apparire adeguatamente imponderabile ed eterea, diventa un tratto distintivo che sembra caratterizzarla lungo tutta la carriera. Nel 1845, solo due anni prima del definitivo addio alle scene, così scrive il «The Weekly Register» di Edimburgo a proposito del passo a due con Silvain in occasione della rappresentazione della *Sylphide*.

The first time that her powers became unquestionably manifested was in the grand Pas de Deux with Mons. Silvain. The dance was, if we may call it so, a duet – the one dancer being in motion while the other was at rest.

[...] When Silvain sprung, we admired the muscularity which sent him aloft. But Taglioni did not appear to spring at all. There was no effort visible. It rather appeared as if some link that had bound her feet to the earth had been loosened, and that she floated up, as a being even lighter than the air itself. Indeed, almost the sole surprise was that she should ever descend at all. When Silvain bounded, the effort which impelled him across the stage was palpable. But Taglioni rather sailed over the boards. Not a motion of the face – not a quiver of the limb – not a heave of the chest betrayed exertion. She just raised her forward foot, and some distant point of the floor seemed to exert magnetic attraction upon it. When Silvain pirouetted, his muscle became exhausted, and he stopped, evidently fatigued. When Taglioni circled about, her whirling died away into some graceful movement, or some exquisite attitude that completely annihilated the very idea of fatigue⁴⁵⁸.

tempo, tutte le possibili varietà della *cachucha*. In questi due passaggi, M^{le} Taglioni risolve il difficile problema di essere lusinghevole e casta, silfide e *bohémien* tutt'insieme, di unire tutto il fascino della discrezione alle seduzioni più inebrianti della voluttà». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Outre-Mer», 7 settembre 1839.

⁴⁵⁸ «La prima volta che il suo talento si è manifestato in modo indiscutibile è stato nel grande *Pas de Deux* con Silvain. La danza era, se così possiamo chiamarla, un duetto: un ballerino era in movimento mentre l'altro era a riposo. [...] Quando Silvain saltò, abbiamo ammirato la muscolosità che lo ha mandato in alto. Ma la Taglioni non sembrava affatto saltare. Nessuno sforzo visibile. Sembrava piuttosto come se qualche legame che le aveva tenuto i piedi per terra si fosse allentato e lei si fosse sollevata, come un essere ancora più leggero dell'aria stessa. In effetti, quasi l'unica sorpresa era che non sarebbe mai dovuta scendere. Quando Silvain è balzato, lo sforzo che lo ha spinto attraverso il palcoscenico era palpabile. Ma la Taglioni ha piuttosto viaggiato sul palcoscenico. Non un movimento del viso - non un fremito dell'arto - non un

«The art of hiding art»⁴⁵⁹ si traduce, agli occhi di chi la vede in scena, in estrema naturalezza e semplicità di esecuzione. «Elle dansait comme l’oiseau chante»⁴⁶⁰, scrive Janin. «L’art de la Taglioni vient de la nature, [...] elle danse par instinct»⁴⁶¹, si legge nella «Revue de Deux Monde». Ma questa facilità d’esecuzione non era proprio solo un dono innato. Bournonville, dopo averla vista tra il 1827 e il 1829 durante il periodo parigino ed aver danzato con lei più volte, sostiene:

While fanatics tried to make people believe that this talent owed everything to nature, we connoisseurs had to admire the extraordinary technique she possessed and respectfully acknowledge her exemplary industry⁴⁶².

Tale esecuzione è tutt’altro che semplice; anzi, cela dietro di sé una padronanza tecnica, una resistenza e un controllo eccellente, frutto di un rigoroso allenamento, che le permette di andare oltre la tecnica stessa nell’interpretazione dei personaggi.

La Taglioni possiede infatti la naturalezza necessaria per evocare l’illusione d’essere davvero un’entità ultraterrena, e non solo una danzatrice che interpreta una parte. E questo

sollevamento del petto ha tradito lo sforzo. Ha sollevato semplicemente il piede in avanti e un punto distante del pavimento è parso esercitare un’attrazione magnetica su di esso. Quando Silvain ha fatto una *pirouette*, i suoi muscoli si sono stancati e si è fermato, evidentemente affaticato. Quando l’ha fatta la Taglioni, il suo vortice si è spento in un movimento aggraziato, o in un atteggiamento squisito che ha annullato completamente l’idea stessa di stanchezza». [Autore ignoto], *Taglioni*, in «The weekly Register», 24 September 1845.

⁴⁵⁹ «L’arte di nascondere l’arte». [Autore ignoto], *Theatre Royal: first appearance of M^{lle} Taglioni*, in «The Scotsmans», 20 September 1845.

⁴⁶⁰ «Lei danza come un uccellino canta». JULES JANIN, *M^{lle} Taglioni*, cit., p. 2

⁴⁶¹ «L’arte della Taglioni viene dalla natura, [...] lei danza guidata dall’istinto». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue de Deux Monde», 1 août 1840.

⁴⁶² «Mentre i fanatici cercavano di far credere alle persone che questo talento doveva tutto alla natura, noi intenditori dovevamo ammirare la straordinaria tecnica che possedeva e riconoscere rispettosamente la sua industria esemplare». AUGUSTE BOURNONVILLE (translated by Patricia N. McAndrew), *My Theatre Life*, cit., p. 48.

è evidente in modo magistrale proprio nella *Sylphide*⁴⁶³. Altre danzatrici, tra le quali la Elssler, si erano cimentate nell'esecuzione di questo personaggio, ma nessuna sembra essere stata in grado di raggiungere la poeticità della sua artefice⁴⁶⁴. Maria è «la sylphide par excellence»⁴⁶⁵, scrive Castil-Blaze, e *La Sylphide*, a sua volta, è l'«incarnation de Taglioni»⁴⁶⁶.

Ma quale ruolo ha la Taglioni nella creazione di questo personaggio a lei così congeniale? Ivor Guest sostiene che Maria non è una semplice esecutrice del disegno coreografico del padre, e che riveste una parte fondamentale nel processo creativo del

⁴⁶³ «C'est dans ce ballet surtout que M^{lle} Taglioni s'est montrée si incomparable danseuse, et que toutes ses merveilleuses qualités se sont révélées avec cette supériorité qui a fait d'elle cette artiste exceptionnelle, cette artiste à laquelle nulle autre ne saurait être comparée, cette artiste dont le nom est européen aujourd'hui». «È soprattutto in questo balletto che M^{lle} Taglioni si è mostrata una danzatrice così impareggiabile, e che tutte le sue meravigliose qualità si son rivelate con la superiorità che l'ha resa un'artista eccezionale, quest'artista a cui nessun'altra può essere paragonata, quest'artista il cui nome è oggi europeo». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Petits Courrier des Dames», 25 juillet 1840.

⁴⁶⁴ «On a joué, depuis M^{lle} Taglioni, le rôle de la Sylphide: nous avons vu ses ailes au dos de M^{lle} Varin, voire même de M^{lle} Elssler et de Cerrito; chacune de ces artistes y a mis une assez grosse somme de talent; M^{lle} Elssler notamment y a obtenu un très-grand succès, mais aux yeux de ceux-là seulement qui n'avaient pas encore vu Taglioni. Et ceux-ci, depuis qu'ils ont vu la véritable Sylphide, commencent à comprendre qu'il y a un talent au-dessus du talent d'Elssler, et que si l'une est une habile et adorable danseuse, l'autre est la danse elle-même dans ce qu'elle a de plus poétique et de plus idéal». «Dopo M^{lle} Taglioni, si è messa in scena ancora la parte della silfide: abbiamo visto le sue ali sul dorso di M^{lle} Varin, di M^{lle} Elssler e della Cerrito; ognuno di queste artiste ci ha messo un gran talento; M^{lle} Elssler in particolare ha avuto un grande successo, ma solo agli occhi di chi non aveva ancora visto la Taglioni. E questi, da quando hanno visto la vera silfide, iniziano a capire che c'è un talento al di là di quello della Elssler, e che se una è una ballerina abile e adorabile, l'altra è la danza stessa in ciò che ha di più poetico e ideale». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Politique», 25 septembre 1844. La Elssler si cimenta nel personaggio silfidiano nel 1838 dopo la partenza della Taglioni per la Russia. Aveva già danzato *La Sylphide* a Bordeaux nel 1836, ma Bordeaux non aveva mai visto la Taglioni in questo balletto. Parigi invece è molto più ostile e i ballettomani parigini sono ancora molto legati alla loro ballerina per eccellenza, assente ormai dal palcoscenico dell'Opéra da quasi un anno e mezzo. Nonostante gli elogi incondizionati di Gautier, l'interpretazione della Elssler non convince il pubblico parigino, che lascia l'Opéra mezza vuota. Cfr. EDWIN BINNEY, *Les ballets [...]*, cit., p. 47.

⁴⁶⁵ «La silfide per eccellenza». FRANÇOIS HENRI JOSEPH BLAZE, *L'académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855, vol II, p. 234.

⁴⁶⁶ «L'incarnazione della Taglioni». CHARLES DE BOIGNE, *Petits mémoires [...]*, cit., p. 45.

balletto. Il personaggio della silfide, ideato da Nourrit come un omaggio alla danzatrice, viene coreografato dal padre con l'obiettivo di rivelare in una cornice perfetta lo stile innovativo che la caratterizza. Se da una parte la singolarità della figlia ispira il padre, il quale dà vita ad un personaggio adatto alla sua fisicità e ai suoi punti di forza, dall'altra il padre stesso influenza la figlia contribuendo in modo determinante alla nascita di quello che i contemporanei salutarono come un «*nouveau genre*»⁴⁶⁷. «The finished choreography, therefore, was a true collaboration which revealed the genius of Marie Taglioni in its fullest glory»⁴⁶⁸.

Il fatto di rendere lo sforzo impercettibile non è, però, evento così rivoluzionario. Comune è infatti ai maestri della *danse d'école*, tra cui il già citato Carlo Blasis⁴⁶⁹, l'appello a mantenere un atteggiamento tale da nascondere gli artifici della tecnica, per raggiungere i canoni di bellezza e grazia ai quali le ballerine devono aspirare. A tali regole la Taglioni si adegua perfettamente, anzi, raggiunge un livello incomparabile.

L'étude, l'observation, expérience en ont depuis long-temps établi les règles, et la supériorité de M^{lle} Taglioni consistait, non à violer ces règles, non à les modifier, mais, au contraire, à les suivre avec une fidélité plus scrupuleuse. Je conviens que leur observation ne paraissait pas lui coûter le moindre effort; mais cette aisance même, [...] n'est-elle pas impérieusement exigée par le poétique de tous les arts? M^{lle} Taglioni portait sa tête, arrondissait ses bras et ses jambes, s'enlevait, *pliait, assemblait*, d'après les procédés ordinaires; seulement, elle faisait, tout cela mieux que personne et y mettait une agilité, une précision, une grâce incomparables⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ «Genere nuovo». THÉOPHILE GAUTIER, *Opéra: représentation au bénéfice de Marie Taglioni*, in «La Presse», 1 juillet 1844, in IVOR GUEST (par), *Écrits [...]*, cit., p. 163.

⁴⁶⁸ «La coreografia finale, quindi, è stata una vera collaborazione che ha rivelato il genio di Marie Taglioni nel suo massimo splendore». Cfr. IVOR GUEST, *The Romantic Ballet [...]*, cit., p. 115.

⁴⁶⁹ Cfr. CARLO BLASIS, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Joseph Beati et Antoine Tenenti, Milano, 1820. Altri importanti testi teorico-tecnici di riferimento sulla *danse d'école* sono quelli di Léopold Adice e Arthur Saint-Léon.

⁴⁷⁰ «Studio, osservazione ed esperienza ne hanno da tempo stabilito le regole, e la superiorità di M^{lle} Taglioni non consisteva nel violare queste regole, non nel modificarle, ma, al contrario, nel seguirle con una più scrupolosa fedeltà. Sono d'accordo che la loro osservazione non sembrava costargli il minimo sforzo; ma proprio questa facilità [...] non è pretesa imperiosamente dalla poetica di tutte le arti? M^{lle} Taglioni portava la testa, arrotondava le braccia e le gambe, le sollevava, eseguiva i *pliés*, gli *assemblés*,

L'aspetto davvero innovativo è che rinuncia all'eccitamento facile dei sensi più grossolani - «elle intéresse l'esprit, elle charme l'imagination, souvent même elle remue doucement le coeur; mais elle n'excite jamais les sens»⁴⁷¹ - e fa appello al potere dell'immaginazione, seducendo lo spettatore con quella che viene definita dalla stampa inglese «poetry of motion»⁴⁷², o da quella francese «poésie dansée»⁴⁷³.

Significative le parole che le dedica l'italiano Bermani in occasione dell'ultima rappresentazione alla Scala di Milano nel 1841:

Io non farò né la storia, né la descrizione di questo trionfo; immaginatevi tutto ciò che vi può essere di più rumoroso e di più splendido in un'ovazione teatrale, moltiplicate all'infinito le grida, gli applausi, le chiamate, aggiungetevi lo scuotere dei fazzoletti, le piogge [*sic*] suaccennate di fiori e di versi; ideate un pubblico che per più di mezz'ora dopo terminato lo spettacolo non sa risolversi di abbandonare il teatro, e che non si stanca di vedere e rivedere per più di venti volte l'ammirabile danzatrice, e poi non arriverete forse a concepire tutto ciò che vi fu di straordinario in questo immenso successo. Era un entusiasmo senza limiti, senza freno, che avea polmoni inesauribili, mani di ferro, molte risme di carta, dei mucchi di fiori, e, più stimabile di tutto, una sincerità meravigliosa. [...] La prima idea che nasce in uno spettatore, e specialmente in uno spettatore italiano, che accorre ad uno spettacolo di danza, si è che le forme della ballerina e la sua grazia fisica, debbano essere i principali pregi d'una creatura, che domanda applausi ad un pubblico agitando piedi e sommovendo veli. La perfezione fisica di una danzatrice è per lui ciò che è la voce per una cantante, il novantanove per cento della possibilità di un brillante successo. Quest'idea incisa nel bronzo d'una convinzione profonda, nasce da un'altra a cui la sola *Taglioni*, diede finora una potente mentita, cioè che i sensi sieno le voluttuose basi su cui debba collocarsi il trono della ballerina. La *Taglioni* ha domandato invece un'altra scala per salire al paradiso delle celebrità teatrali, alla gloria cioè ed ai brillanti successi; essa rinunziò al dominio dei

secondo procedure ordinarie; solo, ha fatto tutto questo meglio di chiunque altro e ci ha messo un'agilità, una precisione, una grazia incomparabili». GUSTAVE HÉQUET, *Dernières représentations de M^{lle} Taglioni*, in «Le National», 25 juin 1844.

⁴⁷¹ *Ibidem*. «Le interessa la parte spirituale, fa leva sull'immaginazione, spesso anche delicatamente emoziona il cuore; ma non eccita mai i sensi».

⁴⁷² «Poesia del movimento». [Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Morning Post», 3 June 1840.

⁴⁷³ «Poesia danzata». ADOLPHE ADAM, *Représentation d'adieu de M^{lle} Taglioni*, in «France Musicale», 7 juillet 1844.

sensi e tentò invece la conquista della immaginazione; essa non volle essere la divinità dell'epicureo, ma l'ideale del poeta. L'impresa era gigantesca; bisognava deviare il torrente di tutte le esigenze a cui l'abitudine avea formato un letto eccessivamente profondo, bisognava giustificare con lo splendore di incredibili risultati l'arditezza d'un tentativo creduto impossibile; bisognava con l'influenza del genio dominare questa folla così mobile, così esigente, così satirica, che s'accalca nelle platee dei teatri e che grida tanto facilmente, *è tutto questo alla fine?* Sarebbe un tradurre in prosa alcune strofe d'un bell'inno ispirato a *Solera* da quella regina delle danzatrici, l'accennare come essa interrogasse il pensiero del poeta, il concetto dello scultore, le ispirazioni del creatore musicale, per fondere nella sua danza questa splendida triade intellettuale. Inarrivabile nella sua agilità e nella sua maestria di ballerina, essa è la prima che sollevò la danza al punto che divenisse un sublime concepimento. Il prestigio che trascina all'ammirazione gli spettatori della *Taglioni* non è riposto nella civetteria degli sguardi, dei sorrisi, delle pose, esso sta in una rivelazione, per così dire fisica, d'un concetto poetico; è il pensiero divenuto donna, ed espresso in atteggiamenti.

Il pubblico, parlo della maggioranza, se non intese perfettamente, indovinò almeno la rivoluzione operata nell'arte dal genio della *Taglioni*; la trasformazione delle sue opinioni riguardo la danza, trasformazione operata sera per sera, divenne completa; gli spettatori trovarono sempre de' nuovi tesori in quest'America di cui *Taglioni* era stata il Colombo, e colle nuove scoperte cresceva sempre l'entusiasmo, per non dire il fanatismo. Gli oppositori parlavano ancora, ma mostravano troppo apertamente di non conoscere il pregio più nobile della sublime innovazione portata dalla somma danzatrice. Noi abbiamo veduta questa grande artista sostenere tre personaggi, la Gitana, la Silfide e la Diana. Senza entrare nei sacri limiti dell'arte meccanica, senza accennare quali meraviglie la *Taglioni* operasse coll'incredibile leggerezza e mobilità dei suoi piedi, io richiamerò soltanto le rimembranze delle sue pose, e del carattere de' suoi passi, per comprovare l'alleanza in questa creatura della ballerina e dell'artista. Io domanderei volentieri, se i concetti artistici della *Taglioni* non possano rivaleggiare con tutto ciò che la Grecia ci ha lasciato nella sua eredità di poesie e di statue; se la trasmigrazione di un'idea poetica in una forma di donna potea essere più completa; se i capolavori di Fidia e di Prassitele non si succedeano sul palco scenico fra gli applausi e le grida del pubblico? La Diana e la Silfide possono essere giudicate e come graziosi poemi, e come una magnifica galleria di statue.

Non sembreranno quindi eccessivi gli onori tributati alla grande danzatrice; essa meritava tutti quegli applausi e quelle serenate, quelle grida e quell'entusiasmo, quegli applausi e quelle chiamate; la *Taglioni* è un genio ed ecco giustificato ogni fanatismo. Un genio? La missione del genio è quella di parlare all'immaginazione; che vale poi se lo fa con quadri o con istatue, con parole o colle gambe? La meta è la stessa; la differenza non sarebbe che nella varietà dei mezzi per raggiungerla. Se questi mezzi

sono straordinari, o, se volete meglio, incredibili, aggettivo opportuno per chi non ha vista la *Taglioni*, io non mi credo punto obbligato ad arrossire del mio vivo e profondo entusiasmo⁴⁷⁴.

La Taglioni quindi non solo è l'artefice di uno sviluppo e di un rinnovamento di alcuni aspetti più specificatamente tecnico-stilistici, ma si fa soprattutto portatrice di una nuova concezione dell'arte tersicorea secondo la quale la danza diventa un linguaggio simbolico che attribuisce «aux pas une signification»⁴⁷⁵, il trampolino di lancio dell'immaginazione.

6. Una nuova concezione estetica

Jules-Gabriel Janin⁴⁷⁶ è uno dei più celebri e appassionati fautori della nuova estetica romantica. All'attività di romanziere e drammaturgo affianca, per tutta la durata della sua vita, quella di *feuilletoniste*⁴⁷⁷, distinguendosi come uno dei critici di balletto più influenti e arguti durante quella che oggi è ampiamente riconosciuta come l'età d'oro del balletto parigino e che coincide, grosso modo, con gli anni della Monarchia di luglio (1830-48).

August Bournonville, nella propria autobiografia, lo cita con ammirazione:

⁴⁷⁴ BERMANI, [titolo ignoto], in «la Moda», 14 giugno 1841.

⁴⁷⁵ «Ai passi un significato». HIPPOLYTE DE FRÉNOY, *M^{lle} Taglioni. La Sylphide et le Dieu et la Bayadère*, cit., p. 94.

⁴⁷⁶ Jules-Gabriel Janin (1804-1874), scrittore e giornalista di grande fama, eletto all'Académie française nel 1870, lavora per la «Revue de Paris», la «Revue des deux mondes» e il «Figaro» prima di entrare al «Journal des Débats», dove rimane per quarant'anni. Per un approfondimento sulla sua figura cfr. EUGÈNE DE MIRECOURT, *Jules Janin*, Paris, G. Havard, 1857; JOSEPH MARC BAILBÉ, *Jules Janin (1804-1874): une sensibilité littéraire et artistique*, Paris, Lettres Modernes, 1974; JOHN V. CHAPMAN, *Jules Janin: Romantic Critic*, in LYNN GARAFOLA (edited), *Rethinking the Sylph. New perspective on the Romantic Ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997, pp. 197-241, articolo che riporta tra l'altro una ricca antologia di *feuilletons* in traduzione inglese; JOHN V. CHAPMAN, *An Unromantic View of Nineteenth-Century Romanticism*, in «York Dance Review», n. 7, Spring 1978, 28-40; JOHN V. CHAPMAN, *Jules Janin and the ballet*, in «Dance Research», vol. 7, n. 1, Spring 1989, pp. 65-77.

⁴⁷⁷ Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo nasce il *feuilleton dramatique*, ovvero un articolo che, posto nella sezione inferiore di ogni pagina, sotto alle notizie riservate agli avvenimenti politici, descrive e commenta gli spettacoli teatrali in programmazione.

His original style of writing has secured him a position as aesthetic writer for the «Journal des Débats», where each Monday he turns out a *feuilleton* which boils over with witty thoughts in a language so packed full of intensive adjectives and piquant syntax that his style is exclusively his own and would hardly dare to be used by anyone other than Jules Janin⁴⁷⁸.

Tra i primi a rispondere con un nuovo approccio critico al processo di rivitalizzazione che caratterizza il balletto all'inizio degli anni Trenta del secolo, a lui va il merito di avere dato voce alle nuove idee romantiche, contribuendo, così, a consacrarne i tratti fondamentali.

Inizia a scrivere per il «Journal de Débats» nel 1832, poco dopo la *première* della *Sylphide*, in un periodo storico cruciale non solo per quanto riguarda la storia della danza teatrale, ma anche per lo sviluppo della critica coreica.

Le esibizioni di Maria Taglioni suscitano infatti, nel tentativo di descriverla, una grande quantità di recensioni e articoli, un profluvio di commenti, perifrasi e parole che i critici stessi avvertono, però, per lo più lacunosi e inadeguati: la sempre maggiore padronanza tecnica da parte dell'acclamata ballerina e il conseguente nuovo approccio coreografico comportano un cambiamento nei dettami del balletto che rappresenta una seria sfida per gli stessi professionisti del *feuilleton*, i quali si trovano impegnati «nel tentativo di sciogliere quello che sembra un mistero, di deciptare un linguaggio che sembra sconosciuto»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ «Il suo stile originale di scrittura gli ha assicurato una posizione come critico per il “Journal des Débats”, dove ogni lunedì sforma un *feuilleton* traboccante di pensieri spiritosi in un linguaggio così pieno di aggettivi intensi e caratterizzato da una sintassi piccante che il suo stile è esclusivamente il suo e difficilmente oserebbe essere usato da qualcun'altro che non sia Jules Janin». AUGUST BOURNONVILLE, *My Theatre Life*, cit. p. 489.

⁴⁷⁹ ELENA CERVELLATI, *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, in NICOLA PASQUALICCHIO (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 224.

La scena giornalistica del primo Ottocento è caratterizzata dalla figura di Julien-Louis Geoffroy⁴⁸⁰, il quale, definito il padre del *feuilleton*, scrive per il «Journal des Débats» dal 1800 al 1814, distinguendosi per un innovativo metodo analitico, che, come sostiene John V. Chapman, sembra segnare una pietra miliare per quanto riguarda la critica giornalistica⁴⁸¹. Geoffroy affronta le grandi questioni che concernono l'arte coreica di inizio secolo, le quali risentono fortemente dell'influenza della corrente neoclassica e delle teorie di Jean-George Noverre (1727-1810)⁴⁸².

⁴⁸⁰ Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), nato a Rennes, si trasferisce a Parigi nel 1760, dedicandosi al giornalismo a partire dal 1763. La maggior parte degli articoli di Geoffroy si possono trovare in JULIEN-LOUIS GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris, P. Blanchard, 1819-1820. Per maggiori approfondimenti sulla figura di Geoffroy cfr. CHARLES-MARC DES GRANGES, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consolat et l'Empire (1800-1814)*, Paris, Hachette, 1897; SHELAGH AITKIN *Music Criticism in France during the First Empire*, Ph Dissertation, University of Chicago, 1985; MARCELLE MICHEL, *Geoffroy et la critique chorégraphique*, in «La Recherche en danse», n. 1, 1982, pp. 51-53; JOHN V. CHAPMAN, *Julien-Louis Geoffroy (1743-1814): le père feuilleton and the ballet*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. XVIII, n. 1-2, 1989-1990, pp. 1-14.

⁴⁸¹ Cfr. JOHN V. CHAPMAN, *Jules Janin: Romantic Critic*, in LYNN GARAFOLA (edited), *Rethinking the Sylph. New perspective on the Romantic Ballet*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997, pp. 197-241. «The appeal of Geoffroy's criticism was its depth of discussion and boldness. His writings provoked thought. They adopted a strong and consistent stance that reflected the neoclassical tastes of the Napoleonic Empire. Perhaps most importantly, they made ballet seem relevant to the wider world by viewing it within a broader cultural context». «Il fascino della critica di Geoffroy era la sua profondità di discussione e l'audacia. I suoi scritti stimolarono il pensiero. Adottarono una posizione forte e coerente che rifletteva i gusti neoclassici dell'impero napoleonico. Forse la cosa più importante, hanno fatto sembrare il balletto rilevante per il resto del mondo vedendolo all'interno di un contesto culturale più ampio». JOHN V. CHAPMAN, *Julien-Louis Geoffroy (1743-1814): le père feuilleton and the ballet*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. XVIII, n. 1-2, 1989-1990, p. 3.

⁴⁸² Nelle *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) il grande riformatore francese teorizza una nuova concezione del balletto, il *ballet d'action* o *ballet pantomime*. Si tratta, sinteticamente, di un evento scenico inteso a rappresentare una *fabula* mediante il movimento del corpo, ossia legando insieme danza propriamente detta e pantomima, a tempo di musica e senza ricorrere all'uso della parola. Di primaria importanza diventa la coerenza drammatica e, pertanto, tutti i coefficienti scenici, danza compresa, devono contribuire allo sviluppo dell'azione. A differenza del *divertissement* finalizzato a dilettere l'occhio e, quindi, al semplice piacere visivo, il *ballet d'action* ha il dovere di commuovere e colpire il cuore dello

In linea con l'estetica del *ballet d'action* e il neoclassicismo dominante, Geoffroy considera il balletto una valida forma di espressione nella misura in cui mette in scena un'esperienza umana significativa che si possa tradurre in un insegnamento educativo e, riecheggiando Noverre, sostiene che «le génie consiste dans l'expression des sentiments de l'âme dans l'éloquence muette de la pantomime: voilà ce qui élève la danse à la dignité d'un art»⁴⁸³.

Per Geoffroy, quindi, la danza può essere definita arte soltanto quando «imite par les mouvemens du corps, les pensées, les caractères et les passions des hommes [...]. Des sauts et des pirouettes ne sont point la danse»⁴⁸⁴.

Da una parte è, quindi, un fervente sostenitore della pantomima, che egli considera «la plus belle et la plus intéressante partie de la danse»⁴⁸⁵ e anche la più nobile in quanto ricorre prevalentemente al coinvolgimento delle parti superiori del corpo – braccia, mani, testa – a differenza della danza in senso stretto, la quale, invece, si avvale soprattutto delle parti inferiori del corpo, cioè delle gambe e dei piedi. Dall'altra, è un esplicito oppositore

spettatore mediante un linguaggio cinetico significante, in grado di restituire un senso ai passi danzati. Se da una parte Noverre si schiera contro l'utilizzo puramente decorativo della danza astratta, intesa quale vuota forma e mera esibizione di virtuosismi tecnici, dall'altra sostiene la centralità della pantomima per la sua capacità espressiva, attraverso la quale il danzatore può dipingere i movimenti dell'anima, ossia comunicare sentimenti e passioni e insegnare al pubblico ad ammirare l'eroico e a disprezzare l'ignobile, e, grazie alla quale, il balletto può, finalmente, ricevere il glorioso riconoscimento d'essere considerato arte a tutti gli effetti alla stregua della poesia e della pittura. Per maggiori approfondimenti cfr. JEAN-GEORGES NOVERRE, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, à Stutgard, et se vend à Lyon, chez Aimé Delaroche Imprimeur-Libraire du Gouvernement & de la Ville, aux Halles de la Grenette, 1760; JEAN-GEORGES NOVERRE (a cura di F. Pappacena, tr. it. di A. Alberti), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), Lucca, LIM, 2011; ELENA RANDI, *Pittura Vivente. Jean-Georges Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989; EDWARD NYE, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

⁴⁸³ «Il genio consiste nell'espressione dei sentimenti dell'anima attraverso l'eloquenza muta della pantomima: ecco ciò che eleva la danza a dignità di arte». JULIEN-LOUIS GEOFFROY, *La mort d'Adonis*, in «Le Journal des Débats», 12 juin 1809, p. 2.

⁴⁸⁴ «È un'arte solo quando imita con i movimenti del corpo, i pensieri, i caratteri e le passioni degli uomini [...] Salti e *pirouettes* non sono la danza». JULIEN-LOUIS GEOFFROY, *Début de madame Quériau dans La Fille mal gardée ballet pantomime de Dauberval*, in «Le Journal des Débats», 12 mai 1804, p. 3.

⁴⁸⁵ «La parte più bella e interessante della danza». JULIEN-LOUIS GEOFFROY, *Les Prétendus*, in «Le Journal des Débats», 28 juin 1807, p. 3.

del virtuosismo fine a sé stesso che inizia ad essere tanto in voga all'epoca e che mira a vuote esibizioni di un tecnicismo sempre più difficile, e, in particolar modo, manifesta tutta la sua disapprovazione per la moda dei *tours de force*:

La danse commençoi à dégénérer parmi nous [...] et l'on étoit réduit au seules difficultés, qui rapprochoient trop cet art des merveilles populaires des sauteurs et danseurs de corde. C'étoit assurément déshonorer et perdre la danse, que d'en faire consister le mérite dans des tours de force⁴⁸⁶.

La bravura tecnica e la preparazione atletica, quindi, non sono elementi sufficienti a determinare il bravo danzatore, il quale, per contro, si distingue grazie alla capacità di nascondere lo sforzo e la fatica e di mantenere una certa compostezza, un certo *decor*: equilibrio, armonia, eleganza, grazia e pudore sono, per Geoffroy qualità essenziali sia della danza propriamente detta che della pantomima, tanto è vero che, se da una parte elogia l'espressione dei sentimenti e delle passioni, anche di quelli più travolgenti, dall'altra sostiene che

L'art consiste à conserver de la dignité, même dans ces violentes émotions, qui la font perdre ordinairement aux personnages les plus nobles: les mouvemens déréglés de l'âme défigurent le visage. L'artiste doit rendre toute la force des passions, mais en épargner aux yeux les formes hideuses: voilà le grand secret⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶ «La danza iniziò a degenerare tra noi [...] e si ridusse alle sole difficoltà, che avvicinavano troppo quest'arte alle meraviglie popolari dei saltatori e dei funamboli. Far consistere il merito della danza nei *tours de forces*, significava certamente disonorarla e rovinarla». JULIEN-LOUIS GEOFFROY, *Rentrée de Duport*, in «Le Journal des Débats», 20 mai 1804, p. 2.

⁴⁸⁷ «L'arte consiste nel preservare la dignità, anche in quelle emozioni violente, che ordinariamente la fanno perdere ai personaggi più nobili: i movimenti disordinati dell'anima sfigurano il volto. L'artista deve rendere tutta la forza delle passioni, ma risparmiare agli occhi le loro forme orribili: questo è il grande segreto». JULIEN-LOUIS GEOFFROY, [Titolo ignoto], in «Le Journal des Débats», 26 juillet 1805, p. 3.

Alla morte di Geoffroy succede un certo C. (secondo Chapman, Charles Nodier)⁴⁸⁸ come critico di danza del «Journal des Débats» fino al 1827 continuando a promuovere le teorie noverriane:

La danse ne prend son rang dans les beaux-arts que quand elle exprime par les gestes, par les attitudes du corps, et surtout, par le jeu de la physionomie, les sentimens, les passions et les idées que la poésie exprime par l'organe de la voix, la peinture par la magie des couleurs, la musique par la vérité des accords⁴⁸⁹.

Egli è testimone della prima apparizione sulla scena parigina di Maria Taglioni, senza rendersi conto, però, del potenziale espressivo della sua danza. In una recensione scritta in occasione del terzo debutto della ballerina italo-svedese, infatti, dopo aver precisato la distinzione tra danza propriamente detta - che definisce meccanica e con la quale identifica lo stile della Taglioni - e pantomima, C. sostiene che, nonostante la palese bravura tecnica, ella può meritare il titolo di artista solo dopo essersi cimentata in una parte mimata:

La danse proprement dite, c'est-à-dire le talent de dessiner des attitudes, d'agiter les jambes avec précision, avec rapidité, avec finesse; de retomber en mesure et d'amplomb sur la pointe des pieds, n'est que la partie mécanique de l'art, et même lorsqu'on parvient à y exceller, on mérite à peine le nom d'artiste. C'est la pantomime, c'est-à-dire l'expression, qui seule peut être la garantie de l'estime des vrais connoisseurs, et le gage d'un succès durable⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ Secondo John V. Chapman, si può a ragione supporre che C. sia la firma che identifica Charles Nodier, il quale inizia a lavorare per il «Journal des Débats» tra il 1813 e il 1814. Cfr. JOHN V. CHAPMAN, *Silent Drama to Silent Dream: Parisian Ballet Criticism 1800-1850*, in «Dance Chronicle», vol. XI, n. 3, 1988, pp. 365-380.

⁴⁸⁹ «La danza si colloca tra le belle arti solo quando esprime con i gesti, con gli atteggiamenti del corpo, e soprattutto, con il gioco delle espressioni facciali, i sentimenti, le passioni e le idee che la poesia esprime attraverso l'organo della voce, la pittura attraverso la magia dei colori, la musica attraverso la verità degli accordi». C., *Représentation pour la retraite et au bénéfice de M^{lle} Bigottini*, in «Journal des Débats», 20 décembre 1823, p. 2.

⁴⁹⁰ «La danza propriamente detta, vale a dire il talento di disegnare pose, di agitare le gambe con precisione, con velocità, con finezza, di atterrare con abilità e in equilibrio sulla punta dei piedi è solo la parte

La realtà, però, si rivela assai diversa: il genio della Taglioni si palesa in tutta la sua grandezza non tanto nelle parti di pantomima, quanto nel personaggio della badessa Hélène e in quello ancora più emblematico della Silfide, attraverso uno stile di danza che, pur muovendosi nell'ambito di una tecnica ormai tradizionale - quella classico-accademica - è insolito e, forse per la prima volta, «fully expressive in and of itself»⁴⁹¹.

La sua danza rappresenta l'apice del perfezionamento tecnico che aveva caratterizzato le decadi passate riuscendo ad unire la grazia e l'eleganza, tanto decantate da Geoffroy, ad una eccezionale facilità di esecuzione in grado di nascondere lo sforzo anche nei passi più difficili. La capacità di andare oltre il virtuosismo le conferisce la naturalezza necessaria per creare l'illusione convincente d'essere davvero il personaggio interpretato, non solo una danzatrice che recita una parte. Pertanto, la maestria è tale da riuscire a combinare insieme padronanza tecnica ed espressività in un linguaggio cinetico rivoluzionario che determina, così, il riscatto della danza in senso stretto.

Gli esponenti della critica tradizionale, come C., sono «simply not equipped to appreciate the new ballet»⁴⁹². Per questo sono necessari occhi capaci di guardare in modo radicalmente diverso, come quelli di Jules Janin, il quale si rivela un sostenitore appassionato di Maria Taglioni - tanto da distinguersi come il critico taglionista per eccellenza - e riflette appieno il profondo mutamento in atto, non solo adottando criteri che si oppongono radicalmente alla visione tradizionale, ma anche apportando un cambiamento significativo nelle modalità di scrittura critica in uso.

meccanica dell'arte, e anche quando si riesce ad eccellere in essa, difficilmente si merita il nome di artista. È la pantomima, cioè l'espressione, che sola può essere la garanzia della stima dei veri intenditori e il pegno di un successo duraturo». C., *La Vestale, M^{lle} Taglioni, Les Filets de Vulcain*, in «Journal des Débats», 3 août 1827, p. 2.

⁴⁹¹ «Pienamente espressivo di e per se stesso». JOHN V. CHAPMAN, *Jules Janin: Romantic Critic*, cit., p. 198.

⁴⁹² «Semplicemente non attrezzati per apprezzare il nuovo balletto». JOHN V. CHAPMAN, *Jules Janin: Romantic Critic*, cit., p. 199.

In anticipo di tre anni rispetto al ben più famoso collega Théophile Gautier⁴⁹³, egli applica il concetto dell'arte per l'arte alla danza.

In primo luogo, Janin identifica l'arte coreica con la bellezza della *danseuse*, che viene vista come una sorta di opera d'arte, soprattutto, ma non solo, se per ballerina si intende Maria Taglioni, che egli letteralmente adora e dalla quale si sente quasi tradito nel momento in cui abbandona Parigi per andare a lavorare all'estero. La predilezione per la figura femminile comporta il categorico rifiuto della danza maschile, tendenza che accomuna gran parte della critica coreica dell'epoca - tra cui lo stesso Gautier - in quanto gli uomini non vengono considerati per nulla adatti al nuovo stile etereo ma, anzi, vengono associati di frequente alla vecchia *danse noble*⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Théophile Gautier (1811-1872), il quale inizia a collaborare con «La Presse» dal 1836, distinguendosi come uno dei più famosi professionisti del *feuilleton* coreico ottocentesco, pubblica nel 1835 il romanzo *Mademoiselle de Maupin*, nella cui prefazione espone il concetto dell'*art pour art*, rifiutando il principio utilitaristico dell'estetica tradizionale. Uno dei temi predominanti è, infatti, l'affermazione del bello in opposizione all'utile, perché, secondo Gautier, tutto ciò che è utile è brutto, in quanto espressione di qualche bisogno e i bisogni dell'uomo sono ignobili e sgradevoli: il posto più utile della casa è, per l'appunto, il gabinetto. Poiché il fine dell'arte è la creazione di bellezza, l'arte stessa non può affatto essere utile. Anche se, in quest'opera, l'autore non cita esplicitamente il motto *l'art pour l'art*, ne delinea con chiarezza il concetto di fondo. Sulla formulazione della teoria dell'*art pour art*, cfr. FRANCK RUBY, *Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 20, 1998, pp. 3-13. Per approfondimenti sulla figura di Gautier in relazione al balletto cfr. ELENA CERVELLATI, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007; ELENA RANDI, *La fusione dei sensi e dello spirito: Gautier e il balletto*, in ELENA RANDI *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova, 2001, pp. 153-203.

⁴⁹⁴ Per ulteriori approfondimenti sulla danza maschile nel XIX secolo si consiglia l'interessante punto di vista di Marian Smith, la quale nell'articolo *The Disappearing Danseur* sostiene che lo studio del ruolo del *danseur* nel balletto romantico risulta condizionato dall'esistenza di una storiografia, per così dire, anti-maschile, in gran parte imputabile ad André Levinson, che ha portato ad attribuire una scarsa importanza alla figura del ballerino, tanto da far credere, in modo fuorviante, che egli fosse praticamente scomparso dalla scena o ridotto al semplice ruolo di *porteur* in totale funzione della ballerina, considerata, al contrario, l'indiscutibile protagonista. Un breve studio di *La Jolie Fille de Gand*, balletto messo in scena per la prima volta nel 1842, mostra una gamma sorprendentemente ampia di personaggi maschili che richiamano l'abilità degli uomini come mimi e ballerini riscattandone l'importanza. Cfr. MARIAN SMITH, *The Disappearing Danseur*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 19, n. 1, March 2007, pp. 33-57.

Per esempio, a proposito di Jules Perrot, il ballerino *aérien* per eccellenza, Janin scrive:

Un homme n'a pas le droit de danser, un homme n'a pas le droit d'arrondir la jambe ou le bras, ou de sourire en faisant un *entrechat*. Un homme est un animal trop raisonnable et trop laid; il a des habits trop disgracieux, un cou trop gros, une peau trop dure, des mains trop rouges, des jambes trop grêles et des pieds trop plats, pour faire absolument le même métier que M^{lle} Taglioni, M^{lle} Dupont, M^{lle} Noblet, M^{lle} Julia⁴⁹⁵.

In secondo luogo, egli dichiara una radicale distanza – nonché disprezzo – nei confronti del *ballet d'action*, del quale odia le lunghe sequenze mimate, e della vecchia *danse noble*, che definisce una «torture continuelle»⁴⁹⁶:

L'action d'une danseuse, c'est de se montrer tout à fait une danseuse. *L'action* d'une danseuse, c'est d'être légère, passionnée et de montrer dans tout le hasard et tout l'éclat de sa profession. [...] Fi donc des *ballets d'action*! Fi de la *danse noble*!⁴⁹⁷

La polemica nei confronti del *ballet d'action* è un tema ricorrente nei suoi scritti, nei quali spesso ridicolizza l'ossessione per la logica narrativa rivendicando al balletto il privilegio di essere della stessa natura del sogno:

⁴⁹⁵ «Un uomo non ha il diritto di ballare, un uomo non ha il diritto di arrotondare la gamba o il braccio, o di sorridere mentre fa un *entrechat*. Un uomo è un animale troppo razionale e troppo brutto; ha dei vestiti troppo sgradevoli, un collo troppo grosso, la pelle troppo dura, le mani troppo rosse, le gambe troppo magre e i piedi troppo piatti, per praticare lo stesso mestiere di M^{lle} Taglioni, M^{lle} Dupont, M^{lle} Noblet, M^{lle} Julia». JULES JANIN, *Rentrée de M. Perrot*, in «Journal des Débats», 29 avril 1833, p. 3.

⁴⁹⁶ «Una tortura continua». JULES JANIN, *M^{lle} Taglioni*, in «Journal des Débats», 24 août 1832, p.1

⁴⁹⁷ «*L'action* di una ballerina è mostrarsi una vera ballerina. *L'action* di una ballerina è essere leggera, appassionata ed emergere in tutte le possibilità e in tutto lo splendore della tua professione. [...] Basta *ballets d'action*! Basta *danse noble*!». JULES JANIN, *Le ballet de Nina – M^{lle} Varin*, in «Journal des Débats», 14 décembre 1835, p. 2.

La logique est une bonne chose; mais ce qui est insupportable, c'est trop de logique.
[...] Et puis, pourquoi ravir au ballet son plus beau privilège, le désordre, le rêve,
l'absence du sens commun?⁴⁹⁸

Inoltre egli prende di mira l'aspetto didattico della concezione tradizionale:

Je ne suis pas venu ici pour lire et pour refaire mes études, je suis venu d'un pas allègre
pour voir, pour entendre, pour rêver, pour applaudir, en un mot pour m'amuser à ma
guise, de la façon la plus nonchalante, c'est-à-dire sans préface, sans préliminaire, sans
explication⁴⁹⁹.

Capovolgendo il pensiero di Geoffroy, Janin afferma che l'essenza del balletto non è la pantomima, la quale, anzi, ritiene essere «la chose la moins importante»⁵⁰⁰, ma la danza stessa, la danza astratta, la quale ottiene finalmente il suo riscatto, e, a tal proposito, elogia non solo lo stile innovativo di Maria Taglioni, ma anche l'approccio adottato dal padre perché basato sul massimo utilizzo delle ballerine.

Pour ma part, je suis parfaitement de l'avis de M. Taglioni; son devoir, son unique et
premier devoir est de faire danser toutes ces belles et charmantes femmes qu'il tient
sous sa main⁵⁰¹.

Janin delinea, quindi, un nuovo modo di intendere l'evento coreico nel quale la ferrea logica narrativa viene soppiantata dalla creazione di immagini suggestive e affascinanti

⁴⁹⁸ «La logica è una cosa buona, ma ciò che è insopportabile è la troppa logica. [...] E poi, perché privare il balletto del suo privilegio più bello, il disordine, i sogni, l'assenza di buon senso?». JULES JANIN, *La Tentation*, in «Journal des Débats», 27 juin 1832, p. 1.

⁴⁹⁹ «Non sono venuto qui per leggere e per rifare gli studi, sono venuto con passo svelto a vedere, a sentire, a sognare, ad applaudire, in una parola, a divertirmi secondo la mia maniera, nel modo più disinvolto, cioè senza prefazione, senza preambolo, senza spiegazione». JULES JANIN, *La semaine dramatique*, in «Journal des Débats», 13 juillet 1846, p.1.

⁵⁰⁰ «La cosa meno importante». JULES JANIN, *La Révolte au Sèrail*, in «Journal des Débats», 6 décembre 1833, p. 1.

⁵⁰¹ «Da parte mia, sono pienamente d'accordo con Taglioni; il suo dovere, il suo primo e unico dovere è di far ballare tutte queste belle e graziose ballerine che ha a disposizione». JULES JANIN, *La Révolte au Sèrail*, in «Journal des Débats», 6 décembre 1833, p. 1.

capaci di far godere gli occhi e i sensi e di trasportare lo spettatore nella dimensione del sogno.

Il balletto, quindi, non deve né rispettare logiche troppo rigorose, né farsi portavoce di alcuna morale o scopo edificante. Piuttosto che istruire lo spettatore o essere il mezzo per rivelare verità universali, l'arte coreica ha il compito di stimolare l'immaginazione e di sollecitare i sensi attraverso un linguaggio evocativo ed immaginifico, diventando così uno strumento di «magnifica evasione»⁵⁰².

In altri termini, l'evento coreico viene inteso come un'esperienza soggettiva, ossia come un insieme di immagini che lo spettatore - e Janin stesso - può interpretare liberamente, in base al proprio sentire.

C'est ma joie d'entrer dans votre salle d'Opéra pour composer mon petit drame tout à mon aise, pour bâtir, sur les plans que j'improvise, mon petit château en Espagne; pour donner un nom à tous ces personnages, un sens à tous ces gestes, pour faire mon petit poème à la suite des ces danses, de ces jeux, de ces pas légers dans les royaumes de l'illusion, dans les jardins de la fantasia!⁵⁰³

Una volta che la *fabula* perde d'importanza, il balletto cessa di essere l'espressione di un messaggio univoco e viene concessa allo spettatore una certa libertà di interpretazione all'interno di un dialogo, per così dire, intimo con lo spettacolo stesso.

L'approccio di Janin è in parte rintracciabile anche in Gautier, che «riesce però ad esprimerlo attraverso una scrittura decisamente più colta, immaginifica, alleggerita dei toni ampollati del collega»⁵⁰⁴.

⁵⁰² SUSAN LEIGH FOSTER, *Coreografia e narrazione* [...], cit., p. 248.

⁵⁰³ «È una gioia per me entrare nel vostro teatro dell'Opéra per comporre il mio piccolo spettacolo a mio agio, per costruire, sui progetti che improvviso, il mio piccolo castello in Spagna; per dare un nome a tutti questi personaggi, un significato a tutti questi gesti; per fare il mio piccolo poema seguendo queste danze, questi giochi, questi passi leggeri nei regni dell'illusione, nei giardini della fantasia». JULES JANIN, *La semaine dramatique*, in «Journal des Débats», 13 juillet 1846, p. 1.

⁵⁰⁴ ELENA CERVELLATI, *Théophile Gautier e la danza* [...], cit., p. 44.

Un ballet est une symphonie visible; les gestes, ainsi que les notes de musique, n'ont pas un sens bien précis, et chacun, sauf une signification générale, peut les interpréter à sa manière. C'est un rêve muet⁵⁰⁵.

Quasi cento anni dopo Andrei Yakovlevich Levinson (1887-1933), uno dei critici russi più influenti del XX secolo, meglio noto con il nome di André Levinson, riprende e prosegue la strada intrapresa da Janin e da Gautier.

Il critico russo riporta l'attenzione sulla *Sylphide* e sulla sua protagonista: a lui va il merito di avere fatto riemergere il balletto di Filippo Taglioni dall'oblio in cui era caduto una volta uscito dal repertorio dell'Opéra durante la seconda metà del XIX secolo, riconoscendolo quale chiave di volta della nuova scuola di matrice romantica e assicurandogli così un incrollabile prestigio.

Nel saggio *The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarmé* (1927), Levinson esalta *La Sylphide* al di sopra di tutti gli altri balletti della sua epoca riservandogli un ruolo centrale all'interno della dialettica - che, a suo parere, caratterizza la storia del balletto - tra danza in senso stretto e danza come mezzo per veicolare un messaggio.

It was not until the great romantic renaissance of 1830, of which Marie Taglioni is the supreme incarnation, that the dance came into its own again. In *The Sylphide*, the dance, instead of being subservient to expressive gestures, itself became the interpreter of the emotions and their symbolic equivalent. The classic step, which even Noverre had called the mechanical and material part of the dance, the severe discipline of stylized movement, which he termed "sterile academic routine," in short the dancer's technique came to express the highest things of the soul. In a constant approach to a geometric purity of design, making a pattern in a space of straight lines and sweeping perfect curves, idealizing the dancer's body and dematerializing her costume, the *ballet blanc* is able to transmute the formal poses of the slow dance movement – the *Arabesques* of the *Adagio* - as well as those aerial parabolas outlined by seemingly imponderable bodies (technically known as the *grands temps d'élévation*) into a mysterious and poetic language. Those words from Faust "Alles Vergängliche ist nur rein Gleichnis," seem

⁵⁰⁵ «Un balletto è una sinfonia visibile; i gesti, come le note di musica, non hanno un significato ben preciso, e ciascuno, salvo un significato generale, può interpretarli a modo suo. È un sogno muto». THÉOPHILE GAUTIER, *Les cinq sens*, in «La Presse», 21 février 1848, p. 1.

particularly applicable to this highly spiritualized art. And in the same way it is easily understood why the contemporaries of Taglioni called her Christian dancer⁵⁰⁶.

Levinson, quindi - come Janin e Gautier - riconosce alla *Sylphide* e alla Taglioni un ruolo di cruciale importanza all'interno della storiografia della danza, in quanto incarnazione di un linguaggio non semplicemente virtuosistico, ma neppure asservito alla descrizione di una determinata storia o personaggio: un linguaggio rivoluzionario dotato di un intrinseco valore estetico ed espressivo, che si fa simbolo dell'indicibile e trampolino dell'immaginario, capace di riscattare la danza sia dal virtuosismo fine a se stesso sia dalla sudditanza nei confronti della pantomima.

Le ballet [...] se vit ainsi appelé à exprimer les aspirations d'une époque, sa pensée philosophique, son besoin de beauté. Transformation magique! La danse dite classique, qui fut une acrobatie élégante satisfaisant à un appétit d'harmonie bien ordonnée, de mouvement symétrique, devint le langage de l'indicible, le mouvement s'érigea en symbole, le geste conventionnel se mua en un signe, une formule abstraite. Le spectacle

⁵⁰⁶ «Fu solo con la grande rinascita romantica del 1830, di cui Maria Taglioni è la suprema incarnazione, che la danza tornò ad avere valore fine a se stessa. Nella *Sylphide*, la danza, invece di essere asservita ai gesti espressivi, diventa essa stessa l'interprete delle emozioni e il loro equivalente simbolico. Il passo accademico, che anche Noverre aveva chiamato la parte meccanica e materiale della danza, la severa disciplina del movimento stilizzato, da lui definita "sterile routine accademica", in breve la tecnica del danzatore arrivò ad esprimere le cose più alte dell'anima. In un approccio costante ad una purezza geometrica del disegno, creando un motivo in uno spazio di linee rette e curve perfette, idealizzando il corpo della ballerina e smaterializzando il suo costume, il *ballet blanc* è in grado di trasformare le pose formali del movimento lento della danza - gli *Arabesques* dell'Adagio - così come quelle parabole aeree delineate da corpi apparentemente imponderabili (tecnicamente noti come i *grands temps d'élévation*) in un linguaggio misterioso e poetico. Quelle parole dal Faust, "Tutto ciò che è effimero è solo una similitudine", sembrano particolarmente applicabili a quest'arte altamente spiritualizzata. E allo stesso modo si comprende facilmente perché i contemporanei della Taglioni la chiamassero danzatrice cristiana». ANDRÉ LEVINSON, *The idea of the dance: from Aristotle to Mallarmé*, in JOAN ACOCELLA, LYNN GARAFOLA (edited by), *André Levinson on dance: writings from Paris in the Twenties*, Middletown, Wesleyan University Press, 1991, p. 80.

ne fut plus un régal des ses sens, mais – selon un mot de Goethe – la réalisation de l'imaginaire⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ «Il balletto [...] era così chiamato ad esprimere le aspirazioni di un'epoca, il suo pensiero filosofico, il suo bisogno di bellezza. Trasformazione magica! La cosiddetta danza classica, che era un'elegante acrobazia che soddisfaceva il gusto per l'armonia ben ordinata, per il movimento simmetrico, divenne il linguaggio dell'indicibile, il movimento si pose come simbolo, il gesto convenzionale si trasformò in un segno, in una formula astratta. Lo spettacolo non era più una festa per i suoi sensi, ma - in una parola di Goethe - la realizzazione dell'immaginario». ANDRÉ LEVINSON, *Théophile Gautier et le Ballet Romantique*, cit., p. 54.

Ringraziamenti

Ringrazio, prima di tutto, la professoressa Elena Randi per l'estrema disponibilità, la solerzia e l'amore per la materia e per essere fonte di continua ispirazione e fuoco vivo. Poi, Matteo, amico, collega e ottimo consigliere, per la presenza costante e rassicurante e per il supporto quotidiano.

Grazie a Francesco, a Gioele e agli aironi. Sempre.

Bibliografia⁵⁰⁸

Sulla *Sylphide* e su Maria Taglioni

Volumi

BANES SALLY, *Dancing women: Female Bodies on Stage*, London and New York, Routledge, 1998.

BINNEY EDWIN, *Longing for the Ideal: Images of Marie Taglioni in the Romantic Ballet*, Cambridge (Mass.), Harvard Theatre Collection, 1984.

CAVENDISH GEORGIANA, *New Sylph, or the Guardian Angel*, London, W. Lane, 1788.

DELON MICHEL, *Sylphes et sylphides*, Paris, Desjonquères, 1999.

GARAFOLA LYNN (edited), *Rethinking the Sylph. New perspective on the Romantic Ballet*, Hannover, Wesleyan University Press, 1997.

LEIGH FOSTER SUSAN, *Coreografia e Narrazione. Corpo, danza, società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003.

LEVINSON ANDRÉ, *Marie Taglioni (1804-1884)*, Paris, Félix Alcan, 1929.

LEVINSON ANDRÉ, *Marie Taglioni (1804-1884)*, translated by C. W. Beaumont, London, Noverre, 1930.

LIGORE BRUNO (a cura di), *Marie Taglioni. Souvenirs: le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, Roma, Gremese, 2017.

MOORE LILLIAN, *Images of the Dance – Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861*, New York, New York Library, 1965.

NODIER CHARLES, *Contes*, par Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961.

NODIER CHARLES, *Trilby ou le lutin d'Argail*, in CHARLES NODIER, *Oeuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1968, vol. III.

NODIER CHARLES, *Trilby, il folletto di Argail*, traduzione a cura di Elena Grillo, Roma, Lucarini, 1988.

PASTORI JEAN-PIERRE, *Pierre Lacotte: Tradition*, Paris, Favre, 1987.

PESCE ANITA, *Adolphe Nourrit. Dall'Opéra al San Carlo. Comme le ciel de Naples*, Napoli, Prismi, 2016.

QUICHERAT LOUIS, *Adolphe Nourrit: sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, Paris, Hachette, 1867.

⁵⁰⁸ La bibliografia segue l'ordine alfabetico, eccezione fatta per gli articoli dei periodici del XIX secolo, che sono ordinati cronologicamente.

SÉVESTRE JULES, JAIME ERNST, *La Sylphide, drame en 2 actes, mêlé de chant, imité du ballet de M. Taglioni*, Paris, Théâtre Montmartre, 1832.

SLONIMSKY YURI, *Sil'fida Balet*, Leningrad, Academia, 1927.

SMITH MARIAN (edited by), *La Sylphide: Paris 1832 and beyond*, London, Dance Books, 2012.

SOWELL MADISON, SOWELL DEBRA, FALCONE FRANCESCA, VEROLI PATRIZIA, *Icônes du ballet romantique: Marie Taglioni et sa Famille*, Roma, Gremese, 2016.

TAGLIONI FILIPPO [e Adolphe Nourrit, non nominato], *La Sylphide*, Paris, J.-N. Barba, 1836.

VAILLAT LÉANDRE, *La Taglioni, ou la vie d'une danseuse*, Paris, Albin Michel, 1942.

Saggi e articoli

ASCHENGREEN ERIK, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, trans. Patricia N. McAndrew, in «Dance Perspectives», n. 58, Summer 1974, pp. 2-15.

CERVELLATI ELENA, *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, in NICOLA PASQUALICCHIO (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 221-238.

CHRISTOUT MARIE-FRANÇOISE, *Aspects de la féerie romantique de la Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845); chorégraphie, décors, trucs et machines*, in «Romantisme», n. 38, 1982, pp. 77-86.

JANIN JULES, *Notice sur la Sylphide*, in GAUTIER THÉOPHILE, JANIN JULES, CHASLES PHILARÈTE, *Les beautés des l'Opéra, ou chefs-d'œuvre lyriques: illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres sous la direction de Giralton*, Paris, Soulié, 1845, pp. 1-23.

MEISNER NADINE, *Pierre Lacotte and the Romantic Ballet*, in JORDAN STEPHANIE (edited by), *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, London, Dance Books, 1997, pp. 166-177.

NEIDISH JULIET, *Whose Habitation is the Air*, in «Dance Perspectives», vol. LXI, New York, Dance Perspectives Foundation, 1975, pp. 4-17.

ROULIN JEAN-MARIE, *La Sylphide, rêve romantique*, in «Romantisme», n. 58, 1987, pp. 23-38.

SEEBER EDWARD D., *Sylph and Other Elemental Beings in French Literature since Le Comte de Gabalis (1670)*, in «PMLA», vol. LIX, mars 1944, pp. 71-83.

Recensioni e avvisi in periodici del XIX secolo

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courrier des théâtres», 24 juillet 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Pandore», 25 juillet 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Réunion», 26 juillet 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Constitutionnel», 28 juillet 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Réunion», 30 juillet 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Réunion», 3 août 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Figaro», 13 août 1827.

C., *La Vestale - M^{lle} Taglioni - Les Filets de Vulcain*, in «Journal des Débats», 3 août 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Corsaire», 12 août 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Moniteur», 13 août 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courrier des théâtre», 17 août 1827.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «L'entr'acte», 13 mars 1832.

[Autore ignoto], *La Sylphide*, in «La Gazette de France», 13 mars 1832.

BLAZE FRANÇOIS HENRI JOSEPH, *La Sylphide, ballet en deux actes, de M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoeffter, décorations de Cicéri. Première représentation*, in «Journal des Débats», 14 mars 1832.

[Autore ignoto], *La Sylphide*, in «Le Figaro», 14 mars 1832.

D., [titolo ignoto], in «Le Journal de Paris», 18 mars 1832.

[Autore ignoto], *La Sylphide, ballet en deux actes, de M. Taglioni, musique de M. Schneitzhoeffter, décorations de M. Cicéri*, in «Le Constitutionnel», 19 mars 1832.

[Autore ignoto], *Première représentation de la Sylphide*, in «Le Courrier Français», 19 mars 1832.

PRÉVOST HIPPOLYTE, *La Sylphide*, in «Le Moniteur», 26 mars 1832.

JANIN JULES, *La Tentation*, in «Journal des Débats», 27 juin 1832.

JANIN JULES, *M^{lle} Taglioni*, in «Journal des Débats», 24 août 1832.

JANIN JULES, *Rentrée de M. Perrot*, in «Journal des Débats», 29 avril 1833.

NEBULA, [Titolo ignoto], in «Dublin Journal and Morning Post», 23 July 1833.

JANIN JULES, *La Révolte au Sérail*, in «Journal des Débats», 6 décembre 1833.

C. F., *Rentrée de M^{lle} Taglioni. La Sylphide*, in «Tribune», 26 septembre 1834.

JANIN JULES, *Le ballet de Nina – M^{lle} Varin*, in «Journal des Débats», 14 décembre 1835.

[Autore ignoto], *La Sylphide, ballet en deux actes – Rentrée de M^{lle} Taglioni*, in «Journal de Paris», 12 août 1836.

A., *Reprise de La Sylphide, Rentrée de M^{lle} Taglioni*, in «Le Constitutionnel», 15 août 1836.

GAUTIER THÉOPHILE, *Marie Taglioni danse au palais de Compiègne*, in «La Presse», 13 octobre 1836.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Quotidienne», 24 avril 1837.

[Autore ignoto], *Dernière représentation de M^{lle} Taglioni*, in «Le National», 24 avril 1837.

GAUTIER THÉOPHILE, *Opéra: retour de Fanny Elssler dans La Tempête*, in «La Presse», 11 septembre 1837.

GAUTIER THÉOPHILE, *Reprise de La Sylphide*, in «La Presse», 24 septembre 1838.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Outre-Mer», 7 septembre 1839.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Morning Post», 3 June 1840.

MAURICE CHARLES, [titolo ignoto], in «Courrier des théâtres», 18 juillet 1840.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Petits Courrier des Dames», 25 juillet 1840.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Constitutionnel», 27 juillet 1840.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue de Deux Monde», 1 août 1840.

REGLI F., [titolo ignoto], in «Pirata», 25 maggio 1841.

T., [titolo ignoto], in «Corriere delle dame», 30 maggio 1841.

BERMANI, [titolo ignoto], in «La Moda», 14 giugno 1841.

GAUTIER THÉOPHILE, *Opéra: retour de Marie Taglioni dans La Sylphide*, in «La Presse», 3 juin 1844.

HÉQUET GUSTAVE, *Dernières représentations de M^{lle} Taglioni*, in «Le National», 25 juin 1844.

GAUTIER THÉOPHILE, *Opéra: représentation au bénéfice de Marie Taglioni*, in «La Presse», 1 juillet 1844.

ADAM ADOLPHE, *Représentation d'adieu de M^{lle} Taglioni*, in «France Musicale», 7 juillet 1844.

GAUTIER THÉOPHILE, *Opéra: débuts de Tatiana Smirnova*, in «La Presse», 15 juillet 1844.

[Autore ignoto], *Théâtre Royal: M^{lle} Taglioni*, in «L'indépendance», 21 septembre 1844.

FRÉNOY HIPPOLYTE DE, *M^{lle} Taglioni. La Sylphide et le Dieu et la Bayadère*, in «La Belgique Musicale», 26 septembre 1844.

GAUTIER THÉOPHILE, *Opéra: La fille de marbre*, in «La Presse», 25 octobre 1847.

GAUTIER THÉOPHILE, *Opéra: Les cinq sens*, in «La Presse», 21 février 1848.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «John Bull», 2 August 1845.

[Autore ignoto], *Taglioni*, in «The weekly Register», 24 September 1845.

[Autore ignoto], *Theatre Royal: first appearance of M^{lle} Taglioni*, in «The Scotsmans», 20 September 1845.

JANIN JULES, *La semaine dramatique*, in «Journal des Débats», 13 juillet 1846.

GAUTIER THÉOPHILE, *Opéra: reprise de La Sylphide*, in «La Presse», 9 mars 1852.

JANIN JULES, *La semaine dramatique*, in «Journal des Débats», 3 décembre 1860.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Moniteur Universel», 1 mai 1865.

Sul *Ballet des Nonnes* e su *Robert le Diable*

Volumi e articoli

BERLIOZ HECTOR, *De l'instrumentation de Robert le Diable*, in «L'Avant scène opéra», n. 76, juin 1985, pp. 73-75.

CASTILHON JEAN, *Histoire de Robert le Diable, duc de Normandie*, Paris, Bibliothèque Bleue, 1769.

GUEST HUTCHINSON ANN, KNUD ARNE JÜRGENSEN, *Robert le diable: the Ballet of the Nuns*, London, Gordon and Breach Publishers, 1997.

JOIN-DIÉTERLE CATHERINE, *Robert le Diable: le premier opéra romantique*, in «Romantisme: revue de la société des Études Romantique», n. 28/29, 1980, pp. 147-166.

LALITE PHILIPPE, *Robert le Diable au XIX siècle*, in «Médiévales», vol. III, n. 6, 1984, pp. 95-108.

LETELLIER ROBERT IGNATIUS (edited by), *The Diaries of Giacomo Meyerbeer: 1791-1839*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

SCRIBE EUGÈNE, *Robert le Diable, Commentaire littéraire et musical de Nathalie Combaz*, in «L'Avant scène opéra», n. 76, juin 1985, pp. 31-69.

Recensioni e avvisi in periodici del XIX secolo

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courrier des Théâtres», 22 novembre 1831.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courrier des Théâtres», 23 novembre 1831.

X.X.X, *Robert le Diable*, in «Journal des Débats», 23 novembre 1831.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Gazette des Théâtres», 24 novembre 1831.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Le Courrier des Théâtres», 25 novembre 1831.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «La Revue Musicale», n. 42, 26 novembre 1831.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], «Revue des Deux-Mondes», 29 novembre 1831.

[Autore ignoto], [titolo ignoto], in «Revue de Paris», décembre 1831.

X.X.X, *Robert le Diable. Troisième acte*, in «Journal des Débats», 16 décembre 1831.

Sul balletto romantico

Volumi

ACOCCELLA JOAN, GARAFOLA LYNN (edited by), *André Levinson on dance: writings from Paris in the Twenties*, Hanover, Wesleyan University Press, 1991.

ADICE G. LÉOPOLD, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale*, Paris, Chais, 1859.

AITKIN SHELAGH, *Music Criticism in France during the First Empire*, Ph Dissertation, University of Chicago, 1985.

ALLÉVY MARIE-ANTOINETTE, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle; Édition critique d'une mise en scène romantique*, Genève, Slatkine, 1976 (rist. anast. dell'ediz. Droz, Paris, 1938).

BADIN ADOLPHE (recueillis par), *Charles Séchan: Souvenirs d'un homme de théâtre (1831-1855)*, Paris, Calmann Lévy, 1883.

BAILBÉ JOSEPH MARC, *Jules Janin (1804-1874): une sensibilité littéraire et artistique*, Paris, Lettres Modernes, 1974.

BAPST GERMAIN, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, La Hure, 1893.

BEAUMONT CYRIL W., *Complete book of ballet*, London, Putman, 1949.

BEAUMONT CYRIL W., *The ballet called Giselle*, London, Putman, 1948.

BEAUMONT CYRIL W., *The Romantic Ballet as seen by Théophile Gautier*, New York, Dance Horizons, 1973.

BEAUMONT CYRIL W. AND SACHEVERELL SITWELL, *The Romantic Ballet in Lithographs of the Time*, London, Faber and Faber, 1938.

BEAUMONT CYRIL W. AND STANISLAS IDZIKOWSKI, *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti)*, New York, Dover, 1975.

BINNEY EDWIN, *Glories of the Romantic Ballet*, London, Dance Books, 1985.

BINNEY EDWIN, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965.

BLASIS CARLO, *Code of Terpsichore*, London, Edward Bull, 1828.

BLASIS CARLO, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Milano, Guglielmini, 1857.

BLASIS CARLO, *Manuel complet de la Danse*, Paris, Roret, 1830.

BLASIS CARLO, *Notes Upon Dancing*, London, Delaporte, 1847.

BLASIS CARLO, *Saggi e Prospetto delle materie del trattato generale di pantomima naturale e di pantomima teatrale*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1841.

BLASIS CARLO, *Studi sulle arti imitatrici*, Milano, Giuseppe Chiusi, 1844.

BLASIS CARLO, *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, Milano, Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820.

- BOIGNE CHARLES DE, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.
- BOURNONVILLE AUGUST, *My Theatre Life*, translated by Patricia N. McAndrew, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1979.
- BURY MARIANNE, LAPLACE-CLAVERIE HÉLÈNE, *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.
- CASTIL-BLAZE FRANÇOIS HENRI JOSEPH, *Dictionnaire de musique moderne*, Bruxelles, Academie de Musique, 1828.
- CASTIL-BLAZE FRANÇOIS HENRI JOSEPH, *L'Académie impérial de musique*, Paris, Castil-Blaze, 1855.
- CASTIL-BLAZE FRANÇOIS HENRI JOSEPH, *La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à M^{lle} Taglioni*, Paris, Paulin, 1832.
- CERVELLATI ELENA, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007.
- DAY DAVID D., *The annotated violon répétiteur and early Romantic ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, Ph.D., New York University, 2008.
- ERTZ MATILDA ANN BUTKAS, *Nineteenth-Century Italian Ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context*, Ph.D diss., University of Oregon, 2010.
- FISCHER CARLOS, *Les Costumes de l'Opéra*, Paris, Librairie de France, 1931.
- GAUTIER THÉOPHILE, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, Paris, Magnin, 1858-1859.
- GAUTIER THÉOPHILE, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion, 1926.
- GAUTIER THÉOPHILE, *Poésies complètes*, par René Jasinski, Paris, Nizet, 1970.
- GAUTIER THÉOPHILE, *Souvenirs des théâtres, d'art e de critique*, Paris, Charpentier, 1883.
- GELBELT TAMARA LEE, *The Evolution of the Romantic Ballet: The Libretti and Enchanter Characters of Selected Romantic Ballets From the 1830s Through the 1890s*, Ph.D., LSU, 1995.
- GEOFFROY JULIEN-LOUIS, *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris, P. Blanchard, 1819-1820.
- GRANGES CHARLES-MARC DES, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consolat et l'Empire (1800-1814)*, Paris, Hachette, 1897.
- GUEST IVOR, *Adventures of a Ballet Historian – an unfinished memoir*, New York, Dance Horizons, 1982.
- GUEST IVOR, *Ballet under Napoleon*, London, Dance Book, 2001.
- GUEST IVOR (par), *Écrits sur la danse*, Arles, Actes Sud, 1995.
- GUEST IVOR, *Fanny Cerrito. The life of a Romantic Ballerina*, London, Phoenix, 1956.
- GUEST IVOR, *Fanny Ellsler*, London, Black, 1970.
- GUEST IVOR (ed.), *Gautier on dance*, London, Dance Books, 1986.

- GUEST IVOR, *Jules Perrot, Master of the Romantic Ballet*, New York, Dance Horizons, 1984.
- GUEST IVOR, *Letters from a Ballet Master. The Correspondence of Arthur Saint-Léon*, London, Dance Books, 1981.
- GUEST IVOR, *The Ballet of the Second Empire 1858-1870*, London, Black, 1953.
- GUEST IVOR, *The Romantic ballet in Paris*, London, Pitman and sons, 1966.
- HUGO VICTOR, *La Préface de Cromwell*, par Maurice Souriau, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1897.
- JARRASSE BÉNÉDICTE, *Les deux corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2017.
- JOIN-DIÉTERLE CATHERINE, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988.
- LAPLACE-CLAVERIE HÉLÈNE, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballets de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001.
- LEVINSON ANDRÉ, *Ballets Romantiques*, Paris, Ducrès et Colas, Trianon, 1931.
- MELLOR ANNE K. (ed.), *Romanticism and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- MIRECOURT EUGÈNE DE, *Jules Janin*, Paris, G. Havard, 1857.
- NOVERRE JEAN-GEORGES, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, à Stutgard, et se vend à Lyon, chez Aimé Delaroche Imprimeur-Libraire du Gouvernement & de la Ville, aux Halles de la Grenette, 1760.
- NOVERRE JEAN-GEORGES, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, a cura di F. Pappacena, tr. it. di A. Alberti, Lucca, LIM, 2011.
- NYE EDWARD, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- ONESTI STEFANIA (a cura di), *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento*, Padova, Esedra, 2019.
- PRAZ MARIO, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948 (prima ed. 1930).
- RANDI ELENA, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova, 2001.
- RANDI ELENA (a cura di), *Declinazioni della danza*, Roma, Bonanno, 2015.
- RANDI ELENA, *Il teatro romantico*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- RANDI ELENA, *Pittura Vivente. Jean-Georges Noverre e il balletto d'action*, Venezia, Corbo e Fiore, 1989.
- SECOND ALBÉRIC, *Les petits mystères de l'Opéra*, Paris, G. Kugelmann, 1844.
- SAINT-LÉON ARTHUR, *De l'état actuel de la danse*, Lisbon, Typographie du Progresso, 1850.

SMITH MARIAN, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

SMITH MARIAN, *Music for the Ballet-Pantomime at the Paris Opéra 1825-1850*, Ph.D. diss, Yale University, 1988.

SOWELL MADISON, SOWELL DEBRA, FALCONE FRANCESCA, VEROLI PATRIZIA, *Il Balletto Romantico: Tesori della Collezione Sowell*, Palermo, L'Epos, 2007.

THÉLEUR E. A., *Letters on dancing reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*, London, Sherwood, 1831.

VÉRON LOUIS, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

WILD NICOLE, *Décors et costumes du XIX siècle. Opéra de Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987.

WILD NICOLE, *Décors et costumes du XIX siècle. Théâtres et décorateurs*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1993.

WILD NICOLE, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989.

WINTER MARIAN HANNAH, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman Publishing, 1974.

Saggi e articoli

CHAPMAN JOHN V., *An Unromantic View of Nineteenth-Century Romanticism*, in «York Dance Review», n. 7, Spring 1978, pp. 28-40.

CHAPMAN JOHN V., *August Vestris and the Expansion of Technique*, in «Dance Research Journal», n. 19, Summer 1987, pp. 11-18.

CHAPMAN JOHN V., *Jules Janin and the ballet*, in «Dance Research», vol. VII, n. 1, Spring 1989, pp. 65-77.

CHAPMAN JOHN V., *Julien-Louis Geoffroy (1743-1814): le père feuilleton and the ballet*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. XVIII, n. 1-2, 1989-1990, pp. 1-14.

CHAPMAN JOHN V., *Silent Drama to Silent Dream: Parisian Ballet Criticism 1800-1850*, in «Dance Chronicle», vol. XI, n. 3, 1988, pp. 365-380.

HAMMOND SANDRA NOLL, *Ballet's Technical Heritage: the Grammaire of Léopold Adice*, in «Dance Research», vol. XIII, 1995, pp. 35-58.

HAMMOND SANDRA NOLL, *Clues to Ballet's Technical History from an Early Nineteenth-Century Ballet Lesson*, in «Dance Research», vol. III, 1984, pp. 53-66.

HAMMOND SANDRA NOLL, *Searching for the Sylph: Documentation of Early Development in Pointe Technique*, in «Dance Research Journal», vol. XIX, n. 2, 1987-1988, pp. 27-31.

HAMMOND SANDRA NOLL, *Steps through time: selected dance vocabulary of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in «Dance Research», vol. X, n. 2, 1992, pp. 93-108.

HAMMOND SANDRA NOLL, *Windows into Romantic ballet: content and structure of four early nineteenth-century pas de deux*, in «Proceedings, Dance History Scholars», Riverside, CA, Society of Dance History Scholars, 1997, pp. 137-144.

HAMMOND SANDRA NOLL, *Windows into Romantic ballet, part 2: content and structure of solo entrées from the early Nineteenth-century*, in «Proceedings, Dance History Scholars», Riverside, CA, Society of Dance History Scholars, 1998, pp. 47-53.

HEIBERG JOHANNE LUISE (translated by Patricia McAndrew), *Memories of Taglioni and Elssler*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 1, 1981, pp. 14-18.

JOIN-DIÉTERLE CATHERINE, *Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique*, in «Romantisme», n. 38, 1982, pp. 65-76.

LEVINSON ANDRÉ, *Théophile Gautier et le Ballet Romantique*, in *Le ballet au XIX siècle*, numero monografico di «La Revue musicale», 1 décembre 1921.

MICHEL MARCELLE, *Geoffroy et la critique chorégraphique*, in «La Recherche en danse», n. 1, 1982, pp. 51-53.

NYE EDWARD, *Choreography' Is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action*, in «Dance Research», 26 January 2008, pp. 42-59.

RUBY FRANCK, *Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 20, 1998, pp. 3-13.

SMITH MARIAN, *Ballet, Opera and Staging Practices at the Paris Opéra*, in «La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: Atti del Congresso internazionale di studi (Parma, 28-30 settembre 1994)», ed. Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996.

SMITH MARIAN, *Borrowings and original music: a dilemma for the ballet-pantomime composer*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», vol. VI, n. 2, Autumn 1998, pp. 3-29.

SMITH MARIAN, *The disappearing danseur*, in «Cambridge Opera Journal», vol. XIX, n. 1, Mars 2007, pp. 33-57.

SMITH MARIAN, *The earliest Giselle? A preliminary report on St. Petersburg manuscript*, in «Dance Chronicle», vol. XXIII, n. 1, 2000.

Recensioni e avvisi in periodici del XIX secolo

GEOFFROY JULIEN-LOUIS, *Début de madame Quériau dans La Fille mal gardée ballet pantomime de Dauberval*, in «Le Journal des Débats», 12 mai 1804.

GEOFFROY JULIEN-LOUIS, *Rentrée de Duport*, in «Le Journal des Débats», 20 mai 1804.

GEOFFROY JULIEN-LOUIS, [titolo ignoto], in «Le Journal des Débats», 26 juillet 1805.

GEOFFROY JULIEN-LOUIS, *Les Prétendus*, in «Le Journal des Débats», 28 juin 1807.
GEOFFROY JULIEN-LOUIS, *La mort d'Adonis*, in «Le Journal des Débats», 12 juin 1809.
C., *Représentation pour la retraite et au bénéfice de M^{lle} Bigottini*, in «Journal des Débats», 20 décembre 1823.

Opere di carattere generale

BALANCHINE GEORGE AND MASON FRANCIS, *Balanchine's complete stories of the great ballets*, New York, Doubleday, 1977.
BÉGUIN ALBERT, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
CALENDOLI GIOVANNI, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985.
GENNEP ARNOLD VAN, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
KIRSTEIN LINCOLN, *Movement and Metaphor: four centuries of Ballet*, New York, Praeger, 1970.
SASPORTES JOSÉ (ed.), *Storia della danza italiana*, Torino, EDT, 2011.
SORELL WALTER, *Storia della danza. Arte, cultura, società*, Bologna, Il Mulino, 1981.