



Bruno Ligore

Prima del *Traité*? Alternative possibili per lo studio della corporeità del primo Ottocento



Abstract

Il saggio propone di esplorare percorsi alternativi per lo studio della danza teatrale a cavallo tra Sette e Ottocento, colmando di fatto un vuoto bibliografico, e sottolineando il rapporto speciale intessuto da quest'epoca con la riproposizione dell'antico. I processi creativi adottati dalla danza teatrale appaiono – da un punto di vista tecnico, estetico e morale – legati alla connoisseurship e alla fruizione dell'iconografia classica. Come complemento all'opera di Blasis (*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820), caposaldo imprescindibile per la conoscenza della pratica coreutica del periodo, si propone quindi uno scorcio sulla misconosciuta *Théorie du Geste* del pittore Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1813) e sugli strumenti tecnici dei coreografi Jean Aumer e André Jean-Jacques Deshayes. (1800-1823).

The article aims to explore alternative ways to approach theatrical dance research between the XVIIIth and the XIXth centuries, despite of the lack of technical manuals published at the time. A special relationship with the rediscovery of classical antiquity influenced creative processes which are, in theatrical dance, linked to connoisseurship practice and the perception of classical iconography through technique, aesthetic and moral values. In addition to Blasis' unmissable work for dance practice knowledge in this period (*Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, 1820) the author gives a glimpse of some underestimate works: *Théorie du geste* (1813) of painter Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, and some exemples of choreographical tools made by Jean Aumer and André Jean-Jacques Deshayes (1800-1823).



Carlo Blasis nel corso della sua lunga vita (1795-1878) ebbe modo di farsi una solida esperienza sia come danzatore, sia come coreografo, e il tutto in una geografia tutt'altro che ristretta, essendo attivo sia in Italia che in più paesi europei. È però certo che la sua figura resta impressa nella memoria collettiva come autore di numerose pubblicazioni teoriche. Dal 1837 al 1849 è stato direttore della Scuola di ballo del Teatro alla Scala assieme alla moglie Annunciata Ramaccini, con la quale ha formato una numerosa leva di allievi che si è poi prodotta nei teatri europei e persino in America del nord e del sud. L'importanza di Blasis però non si esaurisce al suo essere maestro

e danzatore, al contrario, come il danese Auguste Bournonville, si è speso notevolmente in pubblicazioni, la cui importanza è tutt'ora imprescindibile. La sua prima opera, pubblicata in francese a Milano nel 1820, viene percepita come una pietra miliare tra le fonti, una *summa* in cui si riconosce la fioritura delle sperimentazioni tecniche ed estetiche precedenti. Leggiamo nel frontespizio: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse / Contenant les développements, et les démonstrations / des principes généraux et particuliers qui doivent guider le danseur / Par Charles Blasis / premier danseur* (Blasis 1820)¹

Per affermazione professionale l'autore si rappresenta culturalmente francese, anche nel nome. Blasis cresce e debutta infatti a Marsiglia, raffina la sua tecnica a Bordeaux per approdare poi all'Opéra di Parigi. Esporta in seguito il suo *savoir-faire* dapprima in Italia, e poi, lasciato l'insegnamento scaligero, in altri paesi europei (1848-1865). Le preziose ricerche di Flavia Pappacena su questa figura (Blasis 2005) hanno permesso negli ultimi vent'anni di avvicinarsi in modo più documentato alla sua opera e costituiscono oggi la principale bibliografia di riferimento. Come osserva Francesca Falcone, in una recensione del primo grande volume consacrato al maestro scaligero:

un approccio a tutto tondo che, attraverso un'analisi comparata delle fonti documentali del tempo, guarda ai nessi concettuali che costituiscono l'ossatura del trattato di Blasis e spazia su quegli aspetti che connotarono il gusto e le mode alle cui trasformazioni la danza fu particolarmente sensibile (Sasportes 2011, p. 209)

Questa metodologia di ricerca, di cui sono cultore da molto tempo, permette di fare una preziosa esperienza, ricostruita però attraverso una dinamica concentrica: la raccolta e l'interpretazione delle fonti permettono di meglio comprendere il pensiero dell'autore – Blasis – andandolo a confermare nelle sue varie pubblicazioni (1820-1872). La finestra temporale 1790-1820, veduta privilegiata delle mie ricerche, appare in questo tipo di studi come un periodo di cambiamento del gusto in cui avviene un processo di perfezionamento e ampliamento della tecnica accademica. Tale periodo viene spesso categorizzato anche come “balletto pre-romantico”, come è stato definito da Marian Hannah Winter (Winter 1974). Questa risoluzione si presenta come uno slittamento dall'ostica opposizione del classico in contrapposizione al romantico, e spinge gli studiosi a concepire il periodo cronologico in questione, già nei termini, come una fase embrionale di quello che avverrà negli anni successivi, il romanticismo².

¹ [Trattato elementare, teorico e pratico dell'arte della danza / contenente gli sviluppi, e le dimostrazioni / dei principi generali e particolari che devono guidare il danzatore / ad opera di Carlo Blasis / primo ballerino].

² Più recentemente, vi è il termine “proto-romantico” utilizzato da F. Pappacena (2016).

Possiamo elaborare altre definizioni e dare un colore proprio a questo periodo? La questione non è semplice.

Il problema epistemologico nasce a seguito di un rapporto controverso e inappagato con le fonti: diversi studiosi accusano infatti un vuoto bibliografico a cavallo fra Settecento e Ottocento, perché, ad eccezione delle ultime edizioni delle lettere di Jean-Georges Noverre (Noverre 1807) – dove l'autore rielabora comunque le idee settecentesche – tra il trattato di Gennaro Magri (Magri 1779) e il primo trattato di Blasis, non vi sono testi rivelatori sulla tecnica di danza teatrale. Non mancano tuttavia le pubblicazioni sulle danze di società e su altri aspetti del ballo. Per rintracciare la tecnica di danza teatrale, gli studi si sono così orientati verso l'analisi dei libretti, alla ricerca di possibili indicazioni mimico-scenico-tecniche e, comprensibilmente, verso un'analisi comparativa delle fonti iconografiche.

Il *Traité* ci appare infatti come il più nitido e diffuso elaborato di quell'epoca filo-archeologica in grado di condensare un particolare modo di vivere il corpo secondo un'estetica classica. Sebbene in esso vi sia anche uno sguardo a quelle novità che stavano diventando la norma, come “il peso fuor di sé” – l'equiponderanza – cioè il controbilanciamento tra il tronco e gli arti inferiori nelle “attitudes” e nelle “arabesques” (Blasis 1820, p. 66) e in negativo, alla denuncia della confusione fra i diversi generi (serio, mezzo-carattere e comico), mi atterrò in questa sede soltanto a ciò che nell'opera di Blasis emerge nell'ambito dei riferimenti allo stile “classico”. Non utilizzo questo termine per designare un valore assoluto, ma al contrario mi piace intenderlo relativo e transitorio, un po' fugace e inarrestabile come una specie di concetto mobile. La percezione del corpo del danzatore, organizzato secondo specifici principi di disposizione, si basa su un rapporto referenziale. Nella gestione dei segmenti vi è una sorta di “rimando” ad una nota opera scultorea o pittorica come la posa di “attitude croisée derrière” che rimanda al Mercurio volante del Giambologna [fig. 1], o come nel caso della “première position avec bras à la seconde” che rimanda all'uomo vitruviano di Leonardo [fig 2]. E fin qui la tecnica del rimando appare semplice e si iscrive nella prassi della “connoisseurship”, cioè quella pratica di attribuire opere d'arte a identità artistiche ben definite sulla base di un'analisi comparativa di elementi stilistici e formali (Brigstocke 2001, p. 149-150)³.

Nelle altre figure [fig. 3] vi si può scorgere però anche un rimando implicito, più sottile, ottenuto attraverso la messa in relazione di alcuni parametri (quali la simmetria,

³ Scrive Blasis a seguito di un “ragionamento accademico” con Pierre Gardel: «Dessinez-vous avec goût, et naturellement, dans la moindre des poses. Il faut que le danseur puisse, à chaque instant, servir de modèle au peintre et au sculpteur (Blasis 1820, p. 23) [Disegnatevi con gusto e naturalezza, anche nella più piccola delle pose. Bisogna che il danzatore possa, in qualunque momento, servire da modello al pittore e allo scultore].

il contrapposto, l'*aplomb*⁴, il tutto tondo, la varietà nei gruppi, etc.) che ritroviamo in quelle opere figurative riconosciute appunto come “classiche” nella storia dell’arte occidentale. L’equilibrio, la verticalità e la ricerca di una costruita naturalezza generano delle associazioni percettive nell’osservatore nel momento in cui i loro parametri vengono opportunatamente sollecitati (e questo avviene contemporaneamente nel danzatore, che è inevitabilmente “osserv-attore” di se stesso)⁵. Queste associazioni percettive presuppongono però un fondo accessibile e condiviso, un background di riferimenti in comune. Ecco perché il “classico” è per me un rapporto referenziale nella danza, relativo e non assoluto: esso varia in funzione della sensibilità dell’individuo all’oggetto a cui fa riferimento. E così questo modo di rapportarsi a dei valori “classici” continua il suo incessante avanzare nel tempo, misurandosi con la società, le esigenze, le sperimentazioni.

Vi è infatti un rapporto simbolico che lega nell’individuo l’attitudine posturale, l’affettività e l’espressività e queste operano sotto la sollecitazione del suo ambiente circostante (Godard 2008, p. 238). Ogni modifica di questo sostrato genera a sua volta una variazione nell’organizzazione del soggetto rispetto alla forza di gravità. Possiamo perciò avanzare l’ipotesi che uno specifico rapporto referenziale si attiverà di conseguenza solo se il danzatore e l’osservatore avranno a disposizione degli strumenti in comune. Come ritrovare questi strumenti e così approfondire le ricerche già fatte su questo periodo storico? In assenza di trattati, quali possono essere le fonti alternative per uno studio della prassi esecutiva? Che corrispondenze trovava nel corpo lo stile antichizzante promosso nei soggetti dei balli?

Volgiamoci di nuovo al concetto di “fondo condiviso” tra danzatore e osservatore. Si appura da più studi, che lo sviluppo della disciplina archeologica e le scoperte della seconda metà del Settecento sono state di considerevole impatto per l’immaginario collettivo europeo. Il senso della storia e dell’antichità però, non era qualcosa di nuovo, ed esercitava il suo fascino sui danzatori già da prima. Ciò che stava cambiando radicalmente, alla fine del XVIII secolo, era proprio il modo di rapportarsi a questo immaginario, perché stavano cambiando i dispositivi di accesso alle antichità. Se nel Rinascimento, così come nel Seicento e nella prima metà del Settecento la

⁴ Tradotto sovente in italiano col termine “appiombo”, il termine indica generalmente un concetto generico di equilibrio; per Jean-Etienne Despréaux, esso indica più precisamente l’allineamento posturale tra testa, reni e piedi (Despréaux 1806, p. 255). Blais inquadra l’*aplomb* come la linea di congiunzione tra la fossetta che si trova in mezzo alle clavicole e lo spazio fra le caviglie [fig. 2], ispirandosi al leonardesco *Trattato della pittura* (Blais 2005, p. 79-80).

⁵ Scriveva Bournonville nel 1848: «c’est essentiellement par l’Aplomb que l’artiste se fait apprécier en inspirant aux spectateurs le calme nécessaire pour l’examiner et le juger» (Bournonville 2005, p. 133) [è essenzialmente grazie all’*Aplomb* che l’artista si fa apprezzare, ispirando agli spettatori la calma necessaria per esaminarlo e giudicarlo] delineando così le modalità di lettura del movimento da parte degli spettatori, i quali sembrano portati a verificare che il passo e/o la concatenazione di passi siano eseguiti nel rispetto dei principi accademici.

conoscenza del mondo antico si poggiava principalmente sulla lettura degli autori classici, nella seconda metà del Settecento l'antichità prende la forma di un'esperienza fisica, sensorialmente molto più intensa. Si tratta di un'attività empirica in cui la vista e il tatto entrano in seducente collisione dapprima con collezioni private, incisioni su rame e vedute pittoriche, e in seguito con l'affluenza ai musei pubblici e, per una ristretta minoranza, agli scavi archeologici. L'emergenza di nuove tecniche e pratiche corporee è spesso legata all'apparizione di nuove tecnologie, influenzando il modo in cui gli individui utilizzano il loro corpo e costruiscono la loro esperienza dello spazio e del tempo (Baxmann 2016, p. 15). Si tratterebbe quindi, nel nostro caso, di prendere in considerazione la cultura materiale e visiva dell'epoca, così come i percorsi necessari all'osservazione delle antichità, quali "dispositivi tecnologici" di inizio Ottocento.

Una via per esplicitare i processi tecnici propri al movimento influenzati dalle esperienze archeologiche può essere allora la presa in considerazione di un particolare regime scopico (Jay 1988), cioè quell'insieme formato dalle immagini fisse e mobili offerte allo sguardo e dalle convenzioni visive che ne permettono la fruizione. Questo insieme va considerato in rapporto alla materialità dei dispositivi della visione – nel nostro caso le incisioni e gli oggetti museali – e in rapporto alle pratiche sociali di fruizione e di consumo di tali immagini, iscritte all'interno dei rapporti di potere vigenti. A cavallo tra Settecento e Ottocento i progressi sugli studi dell'ottica hanno consentito la diffusione di apparecchi per la visualizzazione di vedute ottiche appositamente prodotte (scatole ottiche, lanterne magiche, diorami, zograscopi, etc.). Questi strumenti ricreativi erano presenti nei cabinets de curiosités e nei salotti delle famiglie più agiate, ma erano un oggetto di consumo anche fra i ceti più bassi, grazie agli ambulanti che ne vendevano la visione nelle piazze e durante le fiere. L'immersione nelle vedute prospettiche e le sensazioni date dalla profondità accentuata hanno sicuramente affinato lo sguardo dell'uomo medio, modificando i suoi riferimenti spaziali e il senso dello scorcio. Fra le altre pratiche alla moda vi era anche l'osservazione della statuaria al buio e a lume di candela, che ne accentuavano la plastica. La stessa Emma Hamilton eseguiva le sue "attitudes" a lume di candela per aumentare l'effetto delle sue pose e transizioni.

In questa direzione interpretativa, cioè nel tentativo di ritracciare i contorni della visione, possiamo ricorrere a Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, pittore e teorico dell'arte, allievo di Jacques-Louis David, nonché autore nel 1813 di una particolare teoria del gesto intitolata *Théorie du geste dans l'art de la peinture renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre; suivie des principes du beau optique, pour*

servir à l'analyse de la Beauté dans le Geste pittoresque (Paillot de Montabert 1813)⁶. L'opera indaga consapevolmente i confini tra gesto rappresentato materialmente (disegno, pittura, scultura) e gesto eseguito (teatro, danza, pantomima, vita pubblica). L'autore dimostra inizialmente l'antichità delle regole stabilite nell'arte del gesto, per poi procedere con una sistematizzazione della percezione dell'antico, che si traduce in un'epistemologia dei gesti (gesti individuali, nazionali, istituzionali, teatrali, statuari e della plastica in generale, ed infine pittoreschi) con la speranza che i contemporanei si lascino guidare dai più puri modelli dell'antichità. Mentre Noverre equipara il gesto fisico al gesto pittorico, invitando il lettore all'imitazione di alcuni artisti⁷ (Noverre 1803-1804, II, p. 60-61), Paillot de Montabert mira a dei principi di convenienza sulla base dell'angolo visuale, cioè dal punto da cui osserva lo spettatore; egli distingue le tipologie di gesto in base al supporto di produzione e secondo le finalità, mettendo in evidenza quei casi in cui le risoluzioni della pittura non sono convenevoli all'azione teatrale e viceversa. Egli scrive a proposito delle differenti qualità dei gesti:

[...] je les réduis toutes [les différentes qualités des gestes] à deux principales, qui sont la vérité et la beauté. Dans la vérité du geste, je comprends la force significative, la naïveté, la convenance, et par la beauté, j'entends les résultats des combinaisons optiques, qui appartenant à l'art général de la disposition, doivent être nécessairement appliquées à l'art de la pantomime (Paillot de Montabert 1813, p. 7)⁸.

Nella direzione delle idee del Blasis, ma già un decennio prima, Paillot de Montabert sviluppa quindi "i principi del bello ottico" per poter analizzare il grado di bellezza nel gesto. Questi principi si riassumono per lui in tre unità: 1) l'unità nella direzione delle linee del corpo, 2) l'unità nella grandezza delle linee del corpo, 3) l'unità nelle distanze o separazione delle linee del corpo. Sono quindi lo studio approfondito e la coscienza dell'orientamento dei segmenti del corpo rispetto al suo centro a caratterizzare la corporeità di questo periodo, che definisco appunto "archeologica" in quanto essa si costruisce su un rapporto teorico e pratico, nonché cinestetico, con le

⁶ [Teoria del gesto nell'arte della pittura contenente diversi precetti applicabili all'arte del teatro; seguita dai principi del bello ottico, utile all'analisi della Bellezza nel gesto pittoresco]. Curiosamente, dopo il sommario, l'autore elenca i nomi di alcuni autori che avevano scritto sul gesto e sulla danza, dal XVII al XVIII secolo.

⁷ I modelli a cui Noverre invita sono evoluti nel tempo: nella prima edizione delle sue lettere (Noverre 1760) i modelli sono F. Boucher, C. Vanloo, D. Tenier il giovane, C. Le Brun; nelle edizioni del primo Ottocento questi modelli vengono affiancati dai miti del bello ideale winckelmaniano: il Laoconte, L'Apollo del Belvedere, La Venere Medici. Noverre evoca anche Raffaello, Michelangelo, Veronese e Correggio, quali esempi del Rinascimento armonioso e classicista.

⁸ [Le diverse qualità del gesto le riduco a due principali, che sono la verità e la bellezza. Per "verità del gesto" intendo la forza significativa, la semplicità, la convenienza, la pertinenza, e per "bellezza" intendo i risultati delle combinazioni ottiche, che appartenendo all'arte della disposizione, devono necessariamente essere applicate all'arte della pantomima].

opere antiche. Questo rapporto che guarda al passato ha anche una connotazione morale e nostalgica:

[...] le temps nous a ravi ces savans ouvrages, en sorte que nous sommes réduits, en général, à parler de la danse antique pour conjecture : au moins, ce qui doit s'appliquer à la peinture, reste-t-il à créer en entier ; et les monuments sont les seuls livres que nous puissions consulter (Paillot de Montabert 1813, p. 30-31)⁹.

All'inizio del XIX secolo il termine "monumento" include diverse sfumature: esso indica più in generale ciò che proviene dal passato ed è degno di essere trasmesso alla posterità così come le opere scritte; più raramente, il termine indica anche i luoghi sepolcrali ed è forse anche in questo senso che se ne serve l'autore, dato che gran parte delle raffigurazioni antiche proviene dalle tombe, e non solo dai resti di edifici pubblici e privati (Académie 1798). Vi è dunque la coscienza che, affinché la creazione artistica sia legittima, si debbano consultare le collezioni. Di questo approccio deduttivo, promosso anche da Blasis¹⁰, è testimone la ballerina Maria Taglioni nei suoi *Souvenirs*, scritti tra il 1860 e il 1880, riferendosi in questo passaggio agli anni 1820:

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 des 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 (Taglioni 2017, p. 91)¹¹.

⁹ [Il tempo ci ha strappato queste colte opere, di modo che siamo ridotti, in generale, a parlare della danza antica per congettura: per quello che si deve applicare alla pittura almeno, resta tutto da creare per intero; e i monumenti sono i soli libri che possiamo consultare].

¹⁰ « Dans cette Bacchanale [...] j'introduisis avec succès, pour donner à mes tableaux plus de caractère, et pour la rendre plus vraie et plus piquante, des attitudes, des arabesques et des groupes que m'offrirent les peintures, les bronzes et les marbres qui nous sont parvenus des fouilles d'Herculanum. Ces précieux monumens de l'antiquité [...] doivent servir de modèle» (Blasis 1820, p. 68-69n) [In questo Bacchanale, per renderlo più verosimile e più piccante, e per dare più carattere ai miei quadri, ho introdotto con successo delle attitudes, delle arabesques e dei gruppi ispirati alle pitture, ai bronzi e ai marmi scoperti negli scavi di Ercolano. Questi preziosi monumenti dell'antichità devono servire come modelli].

¹¹ [Poi altre due ore erano impiegate, a quelli che chiamerei degli aplombs, o adagio, così prendevo delle pose tenendomi su un solo piede, che bisognava sviluppare delicatamente, e quando la posa presentava notevoli difficoltà, mi impegnavo a mantenerla e contavo fino a cento prima di abbandonarla, con questa perseveranza, arrivavo proprio a padroneggiarla, queste pose devono essere fatte tenendosi sulla mezza punta di un piede, cioè alzando il tallone in modo che non tocchi

Ritrovare un'effettiva ricerca di elementi formali nelle collezioni museali o nei siti archeologici da parte di danzatori, coreografi e performer a cavallo tra Settecento e Ottocento non è tuttavia scontato. Un'altra testimonianza utile però proviene dal diario che Auguste Bournonville scrive durante il suo primo viaggio a Parigi nel 1820, allora quattordicenne:

Fredag 7 [juli 1820]

Fulgte vi til Biblioteket hvor Oldsagerne ere. De bestaaer af Etruriske Vaser, Mumier, Ægyptiske og græske Statuer og Byster med en Mænde Hieroglypher, Udskaarne Steene af stor Værdie som forestiller Portraiter, Masker, Batailler og andre Begivenheder, en Mængde smaae Statuer fundne I Pompeja og Herculanium, Ringe af forskjellige Sorter hvoriblandt Michaels Angelos berømte Ring, Antique Armringe, Mønter, Berlokker [...] og meget andet som jeg ikke paa en Gang kan legge Maerke til vi kjøbte os et Catalogue som kostede os 1 franc. [...] Nuk gik vi til L'ouvre til Museumet paa Vejen gjorde vi et Kjøbmandskab nemlig med et Værkaf 3 *Volumer in Quarto* indeholdende de ældre Folkeslags Klædedragt (Bournonville 1970, p. 38-40)¹²

Sebbene questo incontro tra due testimonianze e una fonte teorica poco nota negli studi di danza – l'opera di Paillot de Montabert – permetta di meglio immergersi nel tessuto culturale degli anni 1810-1820, l'anello mancante sembra proprio essere costituito dagli strumenti del mestiere e dell'esperienza pratica. Il danzatore e coreografo Jean Aumer, attivo dal 1804 al 1830 in tre città cardini quali Parigi, Vienna e Londra, è una figura ritenuta minore nella storia del balletto, e non è ancora stato oggetto di studi dedicati, forse per non aver pubblicato né teorie né testi autobiografici. Della sua attività però si conserva un fondo importantissimo alla Bibliothèque-musée de l'Opéra, purtroppo valorizzato in minima parte e solo in tempi recenti grazie alle ricerche del musicologo David A. Day sugli spartiti per violino ripetitore (Day 2008)¹³. Queste rarissime fonti musicali, riduzioni della partitura completa per orchestra,

terra, è uno studio molto difficile, e molto interessante; in queste pose bisogna girare il corpo con molta grazia, equilibrio e sicurezza, ero arrivata ad una grande perfezione in questo genere, era uno studio dall'antico].

¹² [Venerdì 7 luglio 1820. Siamo andati alla biblioteca dove si trovano le antichità. Ci sono dei vasi etruschi, delle mummie, delle statue egizie e greche e dei busti con molti geroglifici, delle pietre scolpite che rappresentano dei ritratti, delle maschere, delle battaglie e altri eventi, e vi è una quantità di statue minori ritrovate a Pompei ed Ercolano, degli anelli di diversi tipi, tra cui il celebre anello di Michelangelo, dei braccialetti antichi, delle monete, dei pendenti (...) e molte altre cose che non ho potuto identificare prima di aver comprato un catalogo che ci è costato 1 franco. (...) poi siamo andati al museo al Louvre dove abbiamo comprato nello studio di un signore un'opera di tre volumi *in quarto* che contiene i costumi dei popoli antichi].

¹³ Si tratta della tesi di dottorato di David A. Day, nella quale vengono analizzati e messi in relazione con le fonti belghe alcune carte del Fonds Aumer conservato a Parigi alla Bibliothèque-musée de l'Opéra.

servivano per le prove, ed erano trasportate (o spedite) dai coreografi nelle città in cui si riallestivano i balli. La biblioteca municipale di Bordeaux, che detiene parte della biblioteca del Grand Théâtre, così come gli archivi di Bruxelles, conservano alcuni spartiti con annotazioni pantomimiche dei balletti di Aumer, oltre a quelli di Pierre Gardel, di Louis Milon e di Albert (François Descombe).

A Parigi, il fondo Aumer e il fondo Deshayes contengono complessivamente diversi documenti di lavoro: bozze di libretti, liste di presenze alle prove, distribuzione dei ruoli ma soprattutto annotazioni coreografiche. Queste sono di varia natura e possono essere complementari fra di loro. Vi sono tuttavia cinque approcci di base diversi: la descrizione verbale dei nomi dei passi; il disegno delle posizioni e degli spostamenti sul palcoscenico [fig. 4].; la descrizione verbale della pantomima alla terza persona (es. “si siede”); la descrizione verbale della pantomima in forma di dialogo “muto” (ad es. scrivendo “uccidetelo!” – oppure – “perché non restate qui?”); infine, i disegni del corpo nelle sue varie pose [fig. 5-6]. Sono questi ultimi ad entrare più facilmente in risonanza con il trattato di Blasis e con le teorie del bello ottico di Paillot de Montabert, per la ricerca sulla disposizione dei corpi e dei singoli segmenti. Di che corpi si tratta? Che differenze di impostazione anatomica ci sono fra questi documenti propri alla prassi esecutiva e i principi del trattato di Blasis? Avendo molto più della semplice funzione decorativa, ma essendo utili alla trasmissione di passi di danza e di impostazioni posturali, questi disegni necessitano di un’analisi che si spinga oltre l’approccio iconografico-comparativo di cui si è prima accennato. Essi hanno delle finalità diverse, di memorizzazione e trasmissione: possono permetterci di scrivere, forse, un’altra storia.

Questo insieme di notazioni coreografiche non costituisce un sistema ordinato e presenta specificità legate ai singoli coreografi. Tuttavia, le varie carte del fondo Aumer contengono degli “attivatori”, ovvero dei rimandi precisi allo spartito del violino ripetitore corrispondente, e formano con esso un dispositivo di creazione/variazione/memorizzazione, nonché uno strumento fondamentale di lavoro. Aumer numera i passi, le frasi dei dialoghi pantomimici e i disegni e a tali numeri corrispondono poi quelli presenti nello spartito [fig. 7]¹⁴. Ma che cosa fissa il coreografo con la sua notazione? Che rapporti vi sono tra musica e movimento? Che rimando vi è al colore e al ritmo? Che cosa non viene annotato, forse in quanto ovvio? Che ne è delle transizioni tra le varie pose, e più in generale dei vuoti? Possiamo aspirare a riconoscere uno stile compositivo proprio ai differenti coreografi, e constatare delle variazioni nell’arco della loro carriera? Che ne è del confronto tra spartiti annotati di autori diversi?

¹⁴ Si noti come nello spartito [fig. 7] vengano collocati i rimandi ai gruppi disegnati [fig. 6].

Le mie ricerche sono ancora in corso (Ligore 2017) e per il momento hanno permesso di individuare in larga parte degli spartiti ove soggetto del ballo verte sul genere di “mezzo-carattere” o comico. Più rari risultano invece gli spartiti relativi al genere serio e nobile, cioè quelli in cui l’imitazione delle antichità trovava la sua massima espressione (mitologia, episodi della storia classica, immaginario arcadico e anacreontico, etc.). Di recente ritrovamento è uno spartito annotato della *Psyché*¹⁵ di Pierre Gardel, relativo ad una ripresa a Lione databile dei primi vent’anni dell’Ottocento (Gardel n.d.). Restano perciò da misurare e comparare una pluralità di fonti musicali annotate, le quali riveleranno probabilmente nel tempo quelle sfumature stilistiche tra i coreografi e tra le scuole nazionali, tanto auspiccate dai ricercatori.

In definitiva, la danza teatrale tra il 1790 e il 1820 non ha lasciato lo stesso tipo di tracce del periodo barocco o della seconda metà dell’Ottocento, periodi caratterizzati da una fervente teorizzazione della danza e dall’invenzione di sistemi di notazione divulgati al pubblico. Il trattato di Blasis però ci dà accesso ad una sola storia. Nonostante ci appaia come un ‘unicum’, non è opportuno considerarlo come un punto di frattura tra il mondo teatrale settecentesco e quello ottocentesco, tra gli stili e le tecniche. Attraverso la pratica e con le dovute precauzioni si possono penetrare anche i documenti atipici, parallelamente alla ricerca di quell’insieme di funzioni, convenzioni e credenze che in quell’epoca e contesto socioculturale hanno delimitato le modalità e le possibilità della percezione. Nella mia esperienza di compulsatore di archivi, gli “archivi del corpo” non costituiscono perciò un modello predeterminato di fonte o archivio in sé, ma consistono piuttosto in un procedimento interpretativo capace di stimolare il nostro comportamento attuale nei riguardi di schemi motori e a qualità di movimento adottati nel passato. Questo ci può portare ad un’esperienza di revisione “fisio-storiografica” di un savoir-faire che abbiamo inevitabilmente disincorporato.

¹⁵ *Psyché*, personaggio delle metamorfosi di Apuleio, fu un balletto pantomimo in tre atti di Pierre Gardel, rappresentato per la prima volta all’Académie royale de musique a Parigi nel 1790. Era considerato un modello dello stile mitologico e nobile.

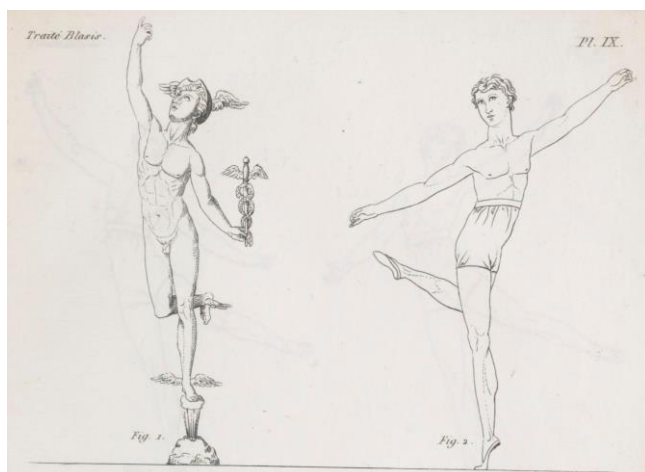


Fig. 1: Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Planche IX, fig. 1-2 gallica.bnf.fr/ BnF, Département littérature et art, V-32395 (1).

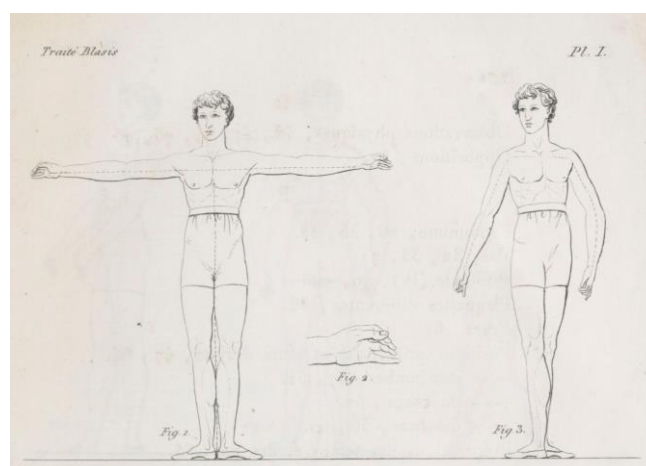


Fig. 2: Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Planche I, fig. 1-3 gallica.bnf.fr/, Département littérature et art, V-32395-(1) (BnF).



Fig. 3: Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Planche XIV, fig. 4 (dettaglio) gallica.bnf.fr/ Département littérature et art, V-32395-(1) (BnF).

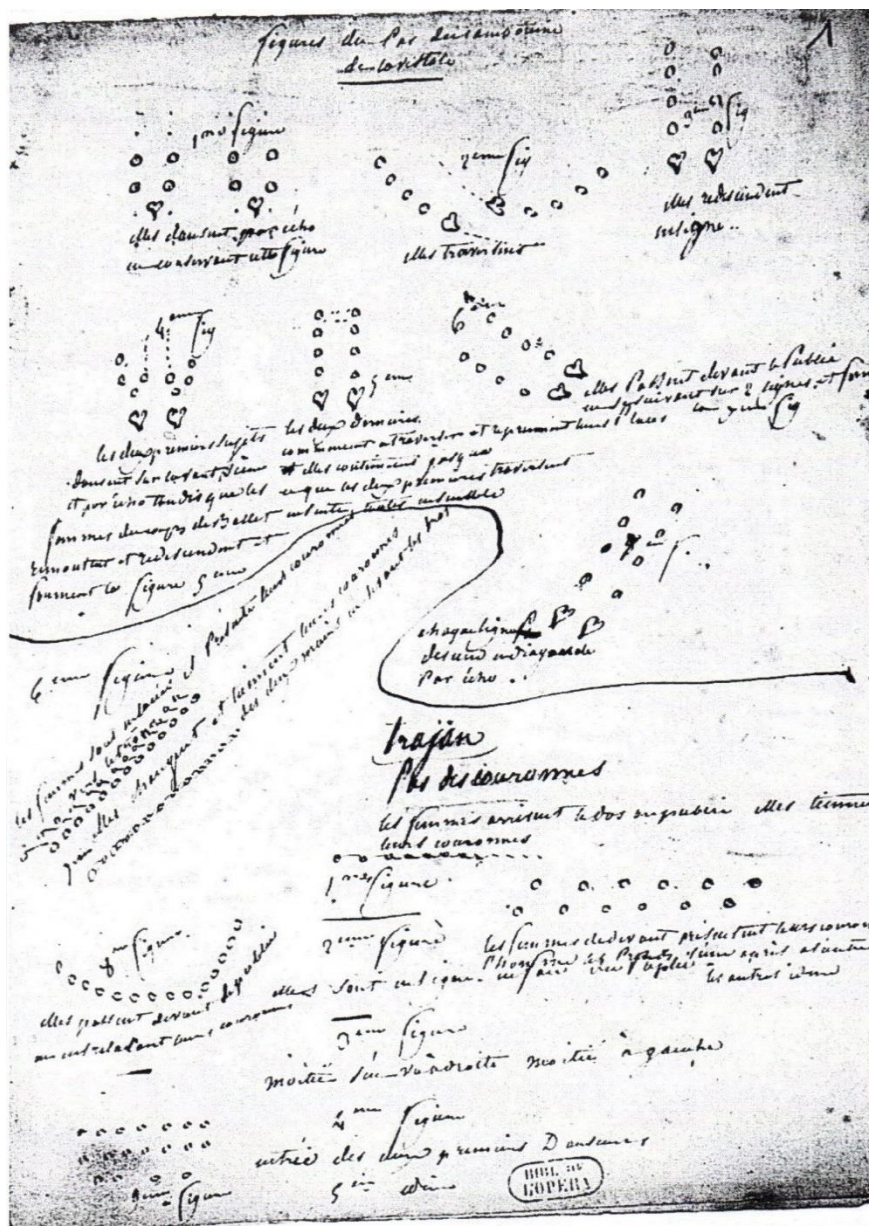


Fig. 4: Annotazioni coreografiche di Jean Aumer per i balli delle opere *La Vestale* e *Trajan*. Fonds Aumer, Bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF).



Fig. 5: Disegni coreografici per balli a soggetto mitologico attribuibili a André Jean-Jacques Deshayes (1800-1820)
Fonds Deshayes, 7 (bis), Bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF).

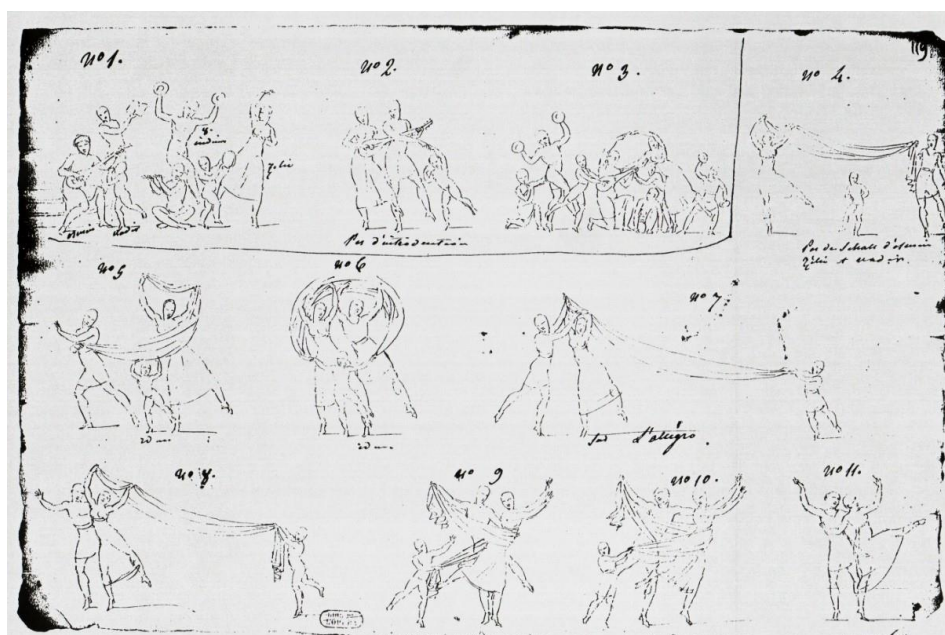


Fig. 6: Disegni coreografici di Jean Aumer per il balletto *Aline, Reine de Golconde* (1818-1823)
Fonds Aumer, Bibliothèque-musée de l'Opéra (BnF).

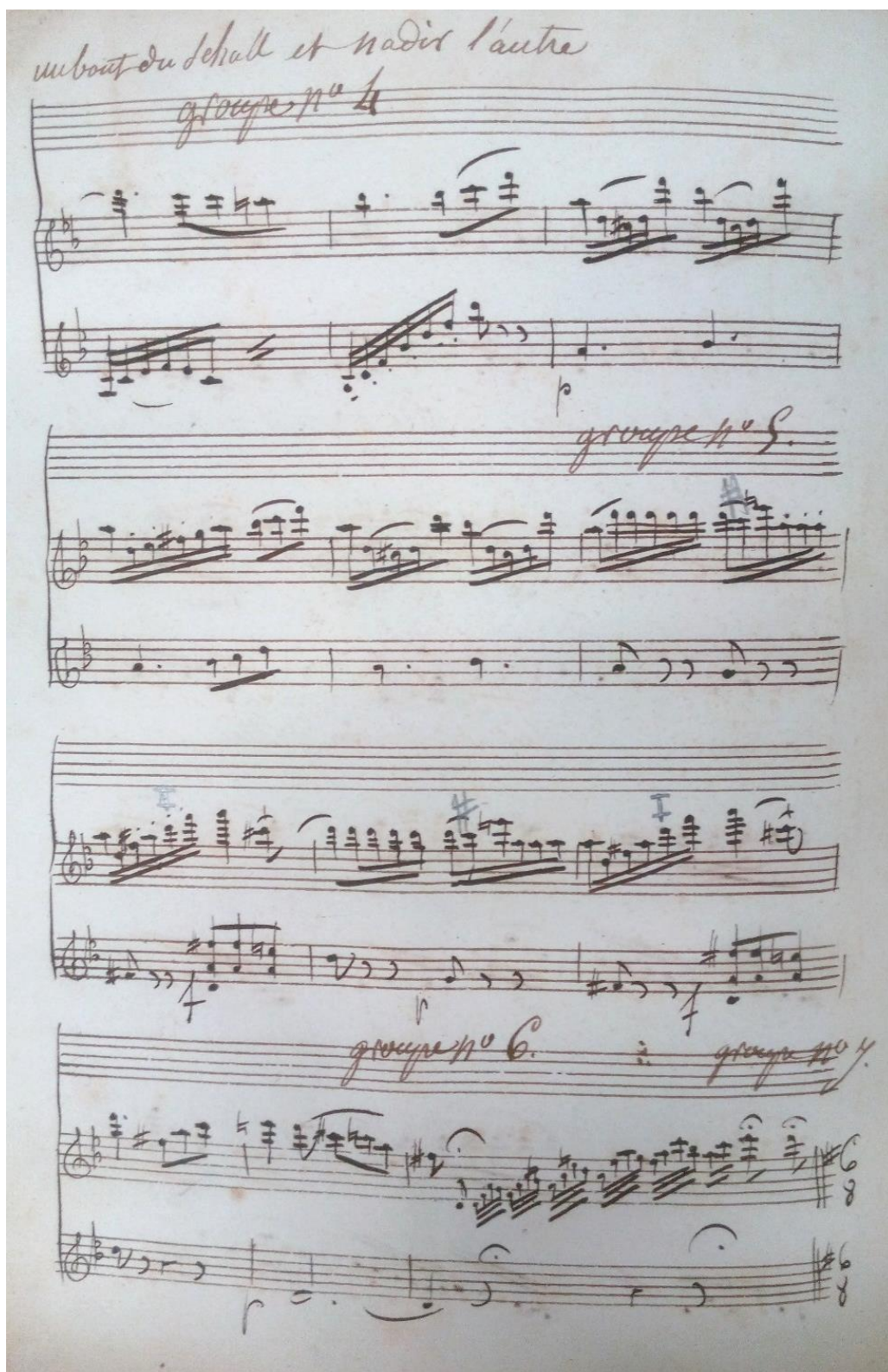


Fig. 7: Spartito per violino ripetitore di *Aline, Reine de Golconde* (1818-1823) di Jean Aumer, ms. M 1699 (Bibliothèque municipale de Bordeaux).

L'autore

Bruno Ligore è dottorando di ricerca in Danza all'Università Côte d'Azur di Nizza. Dopo il diploma di I livello in Danza contemporanea all'Accademia nazionale di danza, consegue un Master recherche en danse all'Università Paris 8. Le sue ricerche sono incentrate sulla costruzione della corporeità tra il XVIII e il XIX secolo e sulla pantomima. È curatore di Marie Taglioni, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique* [Gremese, 2017].

e-mail: bruno.ligore@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Académie 1798, *Dictionnaire de l'Académie Française, revu, corrigé et augmenté par l'académie elle-même*, cinquième édition, Chez J. J. Smits et Ce, Paris.

Baxmann, I 2016, 'Quelles archives ? Quelle(s) histoire(s)? Repenser l'historiographie à partir de la mémoire du corps et de la danse', in B Boldrin, B Ligore, B Maurmayr, A Sini, (eds), *Interroger les archives*, Centre national de la danse, Pantin, pp. 14-17.
http://isis.cnd.fr/IMG/pdf/atelier_novembre_2015.pdf [20/12/18]

Blasis, C 1820, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, J. Beati et A. Tenenti, Milan. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6546277m> [20/12/18]

Blasis, C 2005, *Il trattato di danza di Carlo Blasis / Carlo Blasis' treatise on dance 1820-1830*, F Pappacena (ed), Libreria musicale italiana, Lucca.

Brigstocke, H 2001, *The Oxford companion to Western art*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Bournonville, A 1970, *Lettres à la maison de son enfance*, II, Munksgaard, Copenhagen.

Bournonville, A 2005, *Études chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, K Arne Jürgensen & F Falcone, (eds), Libreria musicale italiana, Lucca.

Day, D 2008, *The annotated « violon répétiteur » and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, tesi di dottorato, New York University.

Desprésaux, J E 1806, *Mes Passe-temps : chansons suivies de l'Art de la Danse, poème en quatre chants, calqué sur l'Art poétique de Boileau Desprésaux*, De l'imprimerie de Crapelet, Paris.

Fabris, M R 2015, 'Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento. Danza e scrittura di sé', *Danza e Ricerca*, 6, marzo 2015, pp. 66-77.

Gardel n.d, *Psyché*, Violon répétiteur, Lyon, Archives Municipales, 74WP 118.
Godard, H 2008, 'Le geste et sa perception', in M Michel, I Ginot, (eds), *La danse au XXe siècle*, Larousse, Paris.

Jay, M 1988, 'Scopic Regimes of Modernity, in H Foster (ed), *Vision and visibility*, Bay Press, Seattle.

Ligore, B 2017, 'Fouiller, activer, partager: témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur', *Recherches en danse*, P Guisgand, G Schiller, (eds), 6 <http://journals.openedition.org/danse/1712> [20/12/2018]

Magri, G 1779, *Trattato teorico-prattico di ballo*, Vincenzo Orsino, Napoli.

Noverre, J-G 1803-1804, *Lettres sur la danse, sur les ballets, et les arts*, J-C. Schnoor. Saint-Petersburg.

Noverre, J-G 1807, *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, Immerzeel, La Haye, L, Collin, Paris.

Paillot de Montabert, J-N 1813, *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre*, Chez Magimel, Paris.

Pappacena, F 2016, *Storia della danza in Occidente*, vol. 2, *Il Settecento e l'Ottocento*, Gremese, Roma.

Sasportes, J 2011, *La danza italiana in Europa nel Settecento*, Bulzoni, Roma.

Taglioni, M 2017, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, B Ligure (ed), Gremese, Saint-Denis-sur-Sarthon.

Winter, M H 1974, *The Pre-romantic Ballet*, Victoria, London, Pitman, New York.