

## **Strutture codificate e autonomie autoriali nel balletto tra Ottocento e primo Novecento: *Giselle*.**

Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento il balletto definisce caratteristiche stilistiche e tematiche proprie che, seppure in parte già codificate e accettate, in quei due decenni vengono “cristallizzate con un'organicità nuova e coerente”<sup>1</sup> che si fissa come imprescindibile punto di riferimento per gli anni a seguire. L'equilibrio precario sulla punta del piede, il tutù trasparente e lattiginoso, avvolgente e leggero, l'allungarsi del corpo verso un indefinito altrove, sono soltanto i più palesi e noti segni che rendono viva e visibile la sensibilità romantica. L'anelito verso un lirismo diffuso, la *féerie* e il fantastico, ma anche l'esotismo, il colore locale, la modesta vita degli umili e una sensualità non convenzionale, diventano i temi dominanti del balletto, come delle altre arti, bandendo gli dei e le dee della mitologia greca e romana che fino a quel momento l'avevano abitato. Si definiscono le tematiche e le tecniche del balletto, rese esplicite anche da una manualistica e da una trattatistica fiorenti e conosciute, mentre paiono realizzarsi con vaghezza le sue pratiche compositive, intorno alle quali rimangono oggi scarse e sporadiche tracce.

Non è facile, infatti, cogliere il margine di creatività di cui dispone, nella prima metà dell'Ottocento, un coreografo che si muove all'interno di una istituzione basata su prassi di lavoro strutturate secondo una gerarchia precisa e accettata, che lavora con danzatori la cui posizione all'interno della compagnia di ballo segna con decisione le possibilità e gli obblighi di esecuzione, che struttura il proprio pensiero creativo attraverso un linguaggio dalle regole relativamente duttili. Problemi ancora differenti pongono le modalità compositive di chi si confronta con un testo preesistente, riprendendo uno spettacolo assunto al ruolo di "classico"<sup>2</sup> con l'intento di riproporre certo la stessa opera, ma di crearne pure una propria e originale.

Nella prima metà dell'Ottocento Parigi, con il Théâtre de l'Opéra<sup>3</sup>, occupa una posizione di indiscussa supremazia nel mondo internazionale del balletto. Fondato nel 1669 e quindi teatro

---

<sup>1</sup> L. Garafola, *Introduction*, in *Rethinking the Sylph. New perspectives on the romantic ballet*, a cura di L. Garafola, Hanover-London, Wesleyan University Press, 1997, p. 1. Se non diversamente indicato, le traduzioni dal francese e dall'inglese sono dell'autrice del presente saggio.

<sup>2</sup> Sul concetto di "classico" che ogni epoca costruisce per trovare identità e forza, cfr. S. Settis, *Futuro del 'classico'*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>3</sup> Utilizzeremo anche in seguito la dicitura “Opéra” per indicare l'istituzione, nonché la sala teatrale che ne è espressione, il cui nome cambia più volte nel corso dei secoli e che, nel periodo che ci interessa, viene chiamata Académie Royale de Musique (10 agosto 1830-25 febbraio 1848), Théâtre de la Nation (26 febbraio 1848-28 marzo 1848), Opéra-Théâtre de la Nation (29 marzo 1848-1 settembre 1850), Académie Nationale de Musique (2 settembre 1850-1 dicembre 1851), Académie Impériale de Musique (2 dicembre 1852-30 giugno 1854), Théâtre Impérial de l'Opéra (1 luglio 1854-3 settembre 1870), Théâtre National de l'Opéra (17 settembre 1870-oggi) (cfr. il completo e documentato repertorio a cura di

d'opera più antico del mondo, simbolo della musica e della danza francesi, la sua esistenza è posta sotto il controllo dello Stato, che lo sovvenziona lautamente e ne regola le procedure amministrative, tutelandone i privilegi. Diretto da uomini di potere a cui viene assegnato l'incarico per decreto ministeriale, con la rivoluzione del 1830 e l'instaurarsi della monarchia costituzionale di Louis Philippe diventa un'impresa privata, sostenuta comunque dal governo. Louis Véron, medico e uomo d'affari che ne è a capo dal 1831 al 1835, gli dà un'impronta che rimarrà inalterata per decenni: ne fa una sorta di Versailles per la ricca borghesia protagonista del nuovo regno, grazie ai fasti di splendide messe in scena e grazie all'apertura dell'intimo *foyer de la danse*<sup>4</sup> a un selezionato e potente gruppo di affezionati abbonati, i quali possono così intrattenersi con quelle ballerine che, se seguendo Tucidide le donne più virtuose sono quelle di cui si parla di meno, "sono quelle di cui si parla di più"<sup>5</sup>.

La prima opera lirica che debutta sotto la direzione di Véron è *Robert le diable* (1831), di Giacomo Meyerbeer, per il cui *divertissement* Filippo Taglioni crea l'ultraterreno *Ballet des nonnes*, in cui i bianchi spiriti di monache defunte popolano un chiostro medievale rischiarato dalla luce della luna. È il primo esempio di quel *ballet blanc* che rappresenterà una delle costanti del balletto ottocentesco e di cui *La Sylphide* (1832) è la concretizzazione più luminosa, anche grazie all'interpretazione della delicata e innovatrice Maria Taglioni. Ma il soprannaturale si mescola alla realtà in un irrisolvibile e fecondo contrasto: l'anelito verso l'infinito e il terreno colore locale costituiscono i due poli di un perfetto equilibrio di cui *Giselle*<sup>6</sup> (1841) rappresenta la sintesi esemplare, con il primo atto di policroma e vivace ambientazione popolare e il secondo pervaso dal bianco lunare di un regno abitato da creature defunte<sup>7</sup>. Il balletto viene

---

N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux amateurs du livre, 1989).

<sup>4</sup> Il *foyer de la danse* è una sala posta dietro al palcoscenico dell'Opéra normalmente utilizzata dalle ballerine per le prove, per la preparazione prima dell'ingresso in scena e per il riposo durante le pause tra un atto e l'altro.

<sup>5</sup> L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, Librairie nouvelle, 1856, vol. III, p. 193.

<sup>6</sup> *Giselle. Ballet fantastique en deux actes* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 28 giugno 1841). Libretto: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier; coreografia: Jean Coralli, Jules Perrot; musica: Adolphe Adam; scene: Pierre Ciceri; interpreti: Carlotta Grisi (Giselle), Lucien Petipa (Loys-Albert), Simon (Hilarion), Roland (Berthe), Adèle Dumilâtre (Myrtha), Caroline Forster (Bathilde).

<sup>7</sup> Il primo atto si svolge in un villaggio della Germania, nello spiazzo tra la modesta casa di Giselle, deliziosa e fresca fanciulla di paese che ama ballare nonostante la fragile salute, e quella dell'aitante Loys, in realtà il duca Albert, che per rimanere vicino all'amata tiene celata la propria vera identità. Tra vivaci feste della vendemmia e teneri colloqui, i due giovani si promettono eterno amore, anche se vengono intralciati da Hilarion, geloso del trasporto di Giselle nei confronti del misterioso rivale. L'arrivo di una comitiva di nobili, tra cui la principessa Bathilde, promessa sposa di Albert, porterà alla tragedia: l'impostura del duca è scoperta, la tenera Giselle muore pazza di dolore. Il secondo atto è ambientato in tutt'altra atmosfera. Sulle rive di un lago, in un bosco umido e appena rischiarato dalla luce della luna, appaiono le villi, pallidi e vaporosi spettri di fanciulle morte in giovane età che costringono a danzare fino allo sfinimento e alla morte gli uomini che si trovano ad attraversare quei luoghi dopo la mezzanotte. Da una tomba si leva Giselle, nuova arrivata, che volteggia nell'aria ricordando i passi che tanto amava danzare quando era in vita. Sopraggiunge Albert e l'inevitabile incontro tra i due amanti è pieno di tenerezza e malinconia. L'arrivo dello sfortunato Hilarion scatena le impietose villi, che lo fanno

accolto con un entusiasmo e un apprezzamento straordinari, che attestano il suo essere epifania di un genere, crogiuolo di elaborazione di temi e forme significativi del gusto e dell'immaginario proprio dell'epoca: "più che *un* balletto, è *il* balletto, una certa idea del balletto, incarnata in forme capaci di inflettersi, nella loro angelica labilità, secondo gli ambienti in cui appare, senza mutare la loro essenza"<sup>8</sup>.

Si tratta del "più bel successo coreografico dopo *La Sylphide*"<sup>9</sup>, di "vera poesia"<sup>10</sup>, di "un'opera [...] notevole per grazia e originalità"<sup>11</sup> e il suo "successo straordinario"<sup>12</sup> è attestato dalle parodie che rapidamente ne vengono fatte<sup>13</sup>, oltre che dai tessuti stampati e dagli accessori di moda che ne prendono il nome<sup>14</sup>. Gli interpreti ottengono lodi unanimi, ma fra tutti primeggia Carlotta Grisi, ormai "la Carlotta", che, "splendida"<sup>15</sup>, danza "con una perfezione, una leggerezza, un'arditezza, una voluttà casta e delicata che la pongono al primo rango, tra Ellsler e Taglioni"<sup>16</sup>. La musica di Adolphe Adam<sup>17</sup> "risulta riuscita oltre ogni speranza, benché, è bene dirlo, [Adam] abbia impiegato otto giorni appena a scrivere questa partitura meravigliosa e incantevole"<sup>18</sup>. Le scene dello spettacolo, create da Pierre Ciceri, "che non ha ancora eguali nella creazione di paesaggi"<sup>19</sup>, provengono in parte da allestimenti precedenti. La creatività dello scenografo si dispiega comunque con originalità e se il primo atto "è fiacco e scolorito [...], la

---

volteggiare fino a precipitarlo nel lago. Albert, invece, amorevolmente protetto da Giselle, si salva con l'arrivo dei primi raggi di sole e tende la mano a Bathilde, appena sopraggiunta.

<sup>8</sup> F. D'Amico, *Una santa con le scarpe di seta*, "L'Espresso", 4 febbraio 1968, ora in *Tutte le cronache musicali. "L'Espresso", 1967-1989*, a cura di L. Bellingardi, Roma, Bulzoni Editore, 2000, vol. I, p. 62.

<sup>9</sup> T. Gautier, *Galerie des artistes dramatiques de Paris*, [1841], ora in *Portraits contemporains: littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier, 1874, p. 415.

<sup>10</sup> M. Escudier, in "La France musicale", 4 luglio 1841, ora in T. Gautier, *Oeuvres complètes, Section III, Théâtre et ballets*, a cura di C. Lacoste-Veysseyre e H. Laplace-Claverie, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003, p. 991.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> "Revue dramatique", 1 luglio 1841, ora in *Giselle*, numero monografico di "L'Avant-scène Ballet/Danse", n. 1, gennaio-marzo 1980, p. 19.

<sup>13</sup> Poco dopo il debutto un periodico satirico pubblica un finto libretto i cui personaggi principali si chiamano "Grise-aile" (Giselle), "Hi, hi, là rions" (Hilarion) e "l'Oie" (Loys) (*Grise-aile*, in "Musée Philipon", 9° livraison, s.d. [1841], pp. 65-70, ora in T. Gautier, *Œuvres complètes*, cit., pp. 976-981) e il 19 ottobre va in scena al Théâtre du Palais-Royal *Les Willis*, in cui una danzatrice mette a soqquadro un monastero maschile fingendosi una villi (cfr. E. Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris, Librairie Nizet, 1965, p. 74).

<sup>14</sup> C. W. Beaumont, *The ballet called Giselle*, London, Dance Books, 1996 [ed. or. 1945], p. 27.

<sup>15</sup> Lettera di A. Adam a J.-H. V. de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in S. Lifar, *La danse*, Paris, Editions Denoël, 1938, p. 281.

<sup>16</sup> T. Gautier, in "La Presse", 5 luglio 1841, ora in *Ecrits sur la danse*, a cura di I. Guest, Arles, Actes Sud, 1995, p. 122.

<sup>17</sup> Per un'analisi della partitura, cfr. C. de Beaumont, *The ballet called Giselle*, cit., pp. 55-58, e soprattutto G. Mannoni, *Commentaire musical de la partition*, in *Giselle*, numero monografico di "L'Avant-scène Ballet/Danse", cit., pp. 58-80, oltre a M. Smith, *Ballet and opera in the age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

<sup>18</sup> A. Pougin, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, Paris, G. Charpentier, 1877, pp. 161-162.

<sup>19</sup> T. Gautier, "La Presse", 5 luglio 1841, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 124.

sua seconda e splendida scenografia si prende la rivincita”<sup>20</sup>. Anche i centosessanta costumi, solo in parte appositamente ideati da Paul Lormier, vengono largamente recuperati da precedenti produzioni, senza eccessiva cura per una verosimiglianza abitualmente trascurata in favore di un consistente risparmio economico. Una componente significativa del successo di *Giselle* è poi rappresentata dalla coreografia: secondo Adam “coreograficamente non si è mai visto niente di così grazioso come i gruppi di donne che Coralli ha disegnato con superiore talento”<sup>21</sup>. In realtà, benché sul libretto, alla voce “coreografo”, compaia il solo nome di Jean Coralli, diversi resoconti del debutto citano come autore Jules Perrot<sup>22</sup>: August Bournonville, abituale frequentatore di casa Perrot-Grisi durante un soggiorno a Parigi avvenuto proprio nei giorni dell’allestimento di *Giselle*, racconta di aver assistito a una prova del balletto durante la quale Perrot insegna alla Grisi alcuni brani coreografici<sup>23</sup>; Adam afferma con decisione che Perrot “ha composto tutti i passi di sua moglie”<sup>24</sup> e “ha fortemente messo le mani in pasta”<sup>25</sup>. La tesi oggi maggiormente accreditata è che Coralli abbia composto i passi di insieme e Perrot quelli di *Giselle*, di Loys e della regina delle villi<sup>26</sup>.

All’Opéra la produzione di un nuovo balletto prende forma a partire da un libretto composto su commissione della direzione del teatro<sup>27</sup> e la cui prima lettura, fatta alla presenza degli artisti e dei responsabili di scenografia e macchinerie, segna l’inizio delle prove. Musica, scene, costumi e coreografie vengono infatti ideati in base a questo testo che rimane in prima istanza uno strumento di lavoro, nonostante abbia anche lo scopo di aiutare gli spettatori a seguire vicende spesso difficilmente comprensibili e venga quindi distribuito o venduto in occasione delle rappresentazioni per essere scorso prima che inizi lo spettacolo o addirittura durante lo svolgersi dell’azione teatrale. È infatti un ibrido che si pone nell’area di intersezione tra testo narrativo, drammatico e tecnico, “un pre-testo che serve da filo conduttore all’organizzazione del futuro balletto”<sup>28</sup> e che accoglie, integrandola alla *fabula*, un’ampia serie di annotazioni strettamente tecnico-operative indirizzate alla successiva realizzazione scenica e capaci non solo di evocare e suggerire temi e atmosfere, ma di indicarne pure le modalità di

---

<sup>20</sup> Lettera di A. Adam a J.-H. V. de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in S. Lifar, *La danse*, cit., p. 282.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 281-282.

<sup>22</sup> C. Maurice, “Courrier des théâtres”, 27 aprile 1841; “Le Monde dramatique”, 1 luglio 1841; “Le Moniteur des théâtres”, 30 giugno 1841; Edwin Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 72.

<sup>23</sup> A. Bournonville, *My theatre life*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 20.

<sup>24</sup> Lettera di Adolphe Adam a Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in S. Lifar, *La danse*, cit., p. 282.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 284.

<sup>26</sup> P. Lacotte, *Giselle: le style romantique*, in *Giselle*, numero monografico di “L’Avant-scène Ballet/Danse”, cit., pp. 24-25.

<sup>27</sup> Il libretto può anche essere autonomamente proposto dall’autore al direttore, che lo valuta assieme a una giuria di lettura la cui composizione cambia nel tempo, senza mai includere, però, dei coreografi (C. Join-Dieterle, *Les décors de scène de l’Opéra de Paris à l’époque romantique*, Paris, Picard, 1988, p. 96).

<sup>28</sup> H. Laplace-Clavier, *Ecrire pour la danse, ou De l’écriture des livrets de ballet*, in *Ecrire la danse*, a cura di A. Montadon, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 183.

realizzazione. Cerca quindi di dare una certa connotazione a musica, luci, scene e costumi, come pure a entrate e uscite, spostamenti e prese di posizione nello spazio, dinamicità e ritmo, gestualità, qualità di movimento. Il libretto di *Giselle*, infatti, se introduce e rende plausibile la presenza di scene danzate attraverso lo svolgersi del racconto e le caratteristiche dei personaggi principali<sup>29</sup>, è percorso da un continuo formicolio di corpi in movimento. Viene ad esempio precisato il punto in cui i danzatori devono entrare in scena (le capanne nel primo atto, le erbe umide e la lapide nel secondo atto); vengono sottolineati i momenti in cui si ritiene necessario un assolo della protagonista (“ella danza da sola”<sup>30</sup> o esegue “un passo danzato da lei soltanto”<sup>31</sup>); si curano i passi a due, come quello in cui Giselle e Albert “scivolano trascinati entrambi dalla forza di un potere magico”<sup>32</sup> o quando “tra i due ha inizio un passo rapido, aereo, frenetico”<sup>33</sup>; non si trascura il gruppo: le vendemmiatrici danzano in un “completo e rumoroso delirio”<sup>34</sup> o si serrano le une contro le altre<sup>35</sup>, le villi si presentano l'una dopo l'altra alla propria sovrana e si raggruppano “come le api intorno alla propria regina”<sup>36</sup>, quindi alcune si staccano dal gruppo eseguendo rispettivamente un passo orientaleggiante, un minuetto o un valzer<sup>37</sup>. L'intenzione di imprimere all'azione una determinata qualità, indipendentemente da una dettagliata descrizione dei passi, che in effetti non compare, è decisa. Così il libretto è ricco di aggettivi o espressioni atti ad assegnare una coloritura specifica a gesti e ad azioni. Nelle prime scene di *Giselle* la porta della capanna si apre “misteriosamente”<sup>38</sup>, Wilfrid saluta “rispettosamente”<sup>39</sup> Albert, che a sua volta bussa “dolcemente”<sup>40</sup> alla porta di Giselle. Nel secondo atto Albert si avvicina a Giselle trasformata in villi “con lentezza e precauzione, come un bambino che vuole catturare una farfalla posata su un fiore”<sup>41</sup> mentre lei gli sfugge attraversando l'aria “come una colomba timorosa [...], come un vapore leggero [...], impalpabile come una nuvola”<sup>42</sup> o muovendosi con “l'ardore più grazioso e strano”<sup>43</sup>.

---

<sup>29</sup> Giselle mette a dura prova la propria cagionevole salute perché ama sopra ogni cosa danzare, come dimostra durante il festoso momento della vendemmia (T. Gautier, *Giselle*, in *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier, 1872, atto I, scena VI. D'ora in poi tutti i riferimenti relativi al libretto verranno tratti da questo volume), e in seguito farà parte della crudele schiera delle villi danzanti (*Giselle*, atto II, scena V).

<sup>30</sup> *Giselle*, atto I, scena V, p. 338.

<sup>31</sup> *Giselle*, atto I, scena III, p. 351.

<sup>32</sup> *Giselle*, atto II, scena XII, p. 359.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 360-361.

<sup>34</sup> *Giselle*, atto I, scena V, p. 338.

<sup>35</sup> *Giselle*, atto I, scena VI.

<sup>36</sup> *Giselle*, atto II, scena IV, p. 352.

<sup>37</sup> *Giselle*, atto II, scena IV, p. 352.

<sup>38</sup> *Giselle*, atto I, scena II, p. 336.

<sup>39</sup> *Giselle*, atto I, scena III, p. 336.

<sup>40</sup> *Giselle*, atto I, scena IV, p. 337.

<sup>41</sup> *Giselle*, atto II, scena IX, p. 355.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 356.

<sup>43</sup> *Giselle*, atto II, scena XII, p. 360.

Una volta definiti libretto e partitura, per quanto riadattabili in corso d'opera alle esigenze della scena, e messi in cantiere scenografie e costumi, subentra la delicata fase della creazione coreografica, che si svolge nel *foyer* o sul palco con l'accompagnamento di un violinista *répétiteur*, pronto a ripetere i brani musicali eventualmente richiesti. Il *maître de ballet* ne è protagonista solo fino a un certo punto. Anche se la danza è secondo alcuni “un'arte che, malgrado la sua apparente frivolezza, ha regole severe”<sup>44</sup> e “la coreografia, se praticata con serietà, è in grado di ottenere ammirevoli effetti”<sup>45</sup>, le teorie intorno alle doti che il coreografo deve possedere<sup>46</sup>, già sviluppate nel secolo precedente da Jean Georges Noverre<sup>47</sup>, vengono infatti considerate come segnate da “un po' di pretese”<sup>48</sup>. Il termine “autore”, poi, è di norma utilizzato per lo scrittore del libretto, non per chi viene in sostanza valutato alla stregua di un artigiano -più che di un artista- capace di mettere in opera e combinare dei passi e di coordinare le masse dei danzatori per mettere in danza le idee altrui. Il ruolo scarsamente rilevante del coreografo è inoltre testimoniato dall'autonomia esecutiva e creativa dei ballerini di fama. Il solista, infatti, non solo può influenzare le indicazioni del librettista, ma spesso crea personalmente i brani da interpretare o apporta modifiche anche considerevoli alle coreografie ideate da altri<sup>49</sup>: evidentemente può permettersi di farlo proprio perché la coscienza della paternità dell'opera contempla solo di sfuggita il coreografo.

Il coreografo è costretto a muoversi secondo modalità rigidamente fissate nelle relazioni con l'istituzione e con i colleghi, ma anche nell'utilizzo del linguaggio che gli appartiene. La tecnica di movimento, normalmente tramandata da maestro ad allievo attraverso l'oralità e l'esempio nonché attraverso manuali redatti da danzatori e coreografi esperti che si propongono di divulgare un saper-fare acquisito sul campo, perviene proprio nella prima metà dell'Ottocento

<sup>44</sup> T. Gautier, “La Presse”, 30 luglio 1846, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 195.

<sup>45</sup> T. Gautier, “Le Moniteur universel”, 18 luglio 1864, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 311.

<sup>46</sup> Secondo Gautier un buon coreografo dovrebbe essere al tempo stesso “poète, peintre, musicien et instructeur de recrues” (“La Presse”, 13 giugno 1854, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 281).

<sup>47</sup> Secondo Noverre il degno *maître de ballet* deve conoscere la propria arte e la geometria, essere in grado di superare le difficoltà, possedere il genio del poeta e quello del pittore, essere sostenuto da ingegno, immaginazione e gusto (cfr. in particolare J. G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Stuttgart, chez Aimé Delaroché, 1760, trad. it. *Lettere sulla danza*, a cura di A. Testa, Roma, Di Giacomo, 1980, pp. 34-35).

<sup>48</sup> A. Pougin, voce “maître de ballet”, in *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885, p. 492.

<sup>49</sup> Gautier deplora questa abitudine che spinge sia Adeline Plunkett, al debutto in quella parte, sia Carlotta Grisi, per cui era stato creato il ruolo, a eliminare l'orientale *pas de l'abeille* del balletto *La Péri* (1843) in favore di una spagnoleggiante *cachucha*, anche se, evidentemente, “una *Péri* con delle nacchere e che danza una *cachucha* è un'idea che la nostra immaginazione non ha previsto: occorre che un balletto abbia un po' di verosimiglianza almeno per gli occhi, se non per lo spirito!” (“La Presse”, 31 marzo 1845, ora in *Ecrits sur la danse*, cit., p. 182).

a una capacità normativa inusuale e duratura<sup>50</sup>. Il corpo danzante diventa così non solo strumento attivo di una pratica creatrice, ma anche oggetto di un approfondito studio teorico che esprime, astrae, codifica e impone una certa visione del corpo stesso<sup>51</sup>. La manualistica tende a proporsi come un'accurata e granitica fonte di norme relative alla grammatica, alla sintassi e allo stile, dando indicazioni precise su pose, passi ed estetica, ma spingendosi davvero di rado a cenni relativi alla composizione coreografica, se si eccettua la descrizione di esemplari frasi di movimento. Eppure, nella pratica si fissano ora delle vere e proprie "formule coreografiche" tanto ineludibili da rimanere alla base di tutta l'evoluzione del balletto almeno fino ai capolavori creati da Marius Petipa e Lev Ivanov a fine secolo: la presenza di danze popolari, la disposizione dei gruppi ispirata a quella propria della pittura e della scultura, la definizione dello stile *noble*, i *Leitmotiv* orchestrici, l'articolazione del balletto in *pas seul*, *pas de deux*, *divertissement*, danza del corpo di ballo, scene mimiche indipendenti dalla musica, scene mimiche sulla musica<sup>52</sup>. Proprio Perrot riesce a ideare in seno alla tecnica accademica innovazioni e arricchimenti che impiega anche in *Giselle*: il *pas d'action* aggiunge ai tradizionali numeri danzati, per lo più non connessi all'azione, un'ampia sezione completamente danzata e al tempo stesso bene inserita nel contesto delineato dal libretto; i salti prodigiosi, i voli, i mutamenti repentini di dinamica, contribuiscono a costruire il *grand spectacle*, che abbaglia e meraviglia il pubblico sommandosi agli effetti di luce, ai cambiamenti di scena e alle macchinerie; il corpo di ballo non rimane nell'anonimato di una colorata e animata cornice per i solisti, ma gli interpreti di *pas de cinq* e *pas de six* si distaccano dal gruppo per mettersi in luce e venire poi in riassorbiti nel gruppo stesso. Segni distintivi del balletto, come gli *arabesque* fluttuanti e scivolati, le braccia incrociate sul petto o morbidamente allungate quasi in un respiro, utilizzano, sviluppandola, una lingua codificata ma non immutabile.

A breve distanza dal debutto parigino del 1841, *Giselle* trionfa in Europa e negli Stati Uniti: viene rappresentata a Londra, Bruxelles, Vienna e San Pietroburgo (1842), Berlino e

---

<sup>50</sup> Tra i principali manuali dell'epoca, sono da ricordare C. Blais, *Manuel complet de la danse* (Paris, 1830); A. Bournonville, *Études chorégraphiques* (1848, 1855, 1861); A. Saint-Léon, *La Sténochorégraphie* (1852); G. L. Adice, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale* (1859). Per una riflessione su Blais e per una lettura commentata del suo *Traité élémentaire* (1820), che per la prima volta sistematizza la tecnica classica come la conosciamo oggi, cfr. il volume a cura di F. Pappacena, *Il trattato di danza di Carlo Blais 1820-1830*, Lucca, LIM, 2005. Degli *Études chorégraphiques* di Bournonville è stata pubblicata un'edizione sapientemente curata e commentata da K. A. Jürgensen e F. Falcone (Lucca, LIM, 2005), mentre *La Sténochorégraphie* di Saint-Léon è stata parzialmente edita a cura di F. Pappacena (Lucca, LIM, 2006).

<sup>51</sup> Cfr. E. Cervellati, *Madrigale panteista. Poetica e ideologia del corpo danzante negli scritti di Théophile Gautier*, in "Teatro e Storia", n. 27, 2006, pp. 221-242.

<sup>52</sup> Cfr. G. Tani, voce "coreografia", in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1956, vol. III, pp. 1439-1446.

Milano<sup>53</sup> (1843), Boston e New York (1846). La interpretano, oltre alla creatrice del ruolo, le acclamate Fanny Cerrito e Fanny Elssler, ma pure numerose ballerine di secondo piano. A Parigi è presente con successo fino al 13 aprile 1853, data dopo la quale le repliche vengono interrotte fino a quando, nel 1863, la russa Marfa Muravieva debutta nella nuova versione basata sull'adattamento fatto nel 1856 da Jules Perrot a San Pietroburgo e là da lei stessa interpretato. Alcuni commentatori colgono l'importanza storica della ripresa di un balletto già percepito come una pietra miliare<sup>54</sup>, che a Parigi verrà replicato fino al 1868, per poi rientrarvi soltanto all'inizio del Novecento, con i Ballets russes.

La *Giselle* del 1841 è ben diversa dalla *Giselle* che debutta alla Scala di Milano il 17 gennaio 1843: l'interpretazione della appassionata e poco *téchnicienne* Fanny Cerrito nel ruolo principale, la musica di Giovanni Bajetti e gli atti che da due passano a tre ne fanno probabilmente un altro spettacolo, anche perché le stesse coreografie sono dichiaratamente di un altro autore, Antonio Cortesi. Ma certamente la *Giselle* del 1841 è anche ben diversa dall'omonimo balletto creato nel 1884 da Marius Petipa al Teatro Marijnskij di San Pietroburgo, a più di quaranta anni dal debutto dell'originale. Fratello di Lucien Petipa, il primo interprete del ruolo di Albert, Marius aveva assistito al debutto parigino, annotando una descrizione della coreografia, e, sul finire del secolo dà al balletto la forma che ancora oggi conosciamo.

Petipa mette mano per la prima volta a *Giselle* nel 1884, basandosi sulla versione inserita nel repertorio dei Teatri imperiali a partire dal 1847 grazie a Jules Perrot<sup>55</sup>, e mostrando "un approccio creativo alla conservazione degli spettacoli del passato. La mano di Petipa ha quindi sfiorato la *Giselle* di Perrot e Coralli, ed è a lui che il teatro di danza russo e mondiale deve la conservazione di questo balletto romantico, unico nel proprio genere"<sup>56</sup>. L'approccio che il coreografo più apprezzato e potente dei Teatri imperiali sceglie nei confronti di un capolavoro appartenente al passato, ma al contempo mantenuto in vita da una tradizione solidamente instaurata, conserva la delicatezza e il rispetto di chi è serenamente integrato in un sistema artistico e produttivo che si fonda in larga parte proprio sulla riproposizione di opere percepite come esemplari. Tuttavia non manca il colpo d'ala del coreografo capace di muoversi in un mondo in cui una lingua antica viene parlata e quindi ripensata da corpi necessariamente

---

<sup>53</sup> In Italia *Giselle* viene rappresentato per la prima volta il 26 dicembre 1842 al Teatro Regio di Torino, con Nathalie Fitzjames e Arthur Saint-Léon nei ruoli principali.

<sup>54</sup> J. Ruelle, "Messager des Théâtres et des Arts", 10 maggio 1863.

<sup>55</sup> *Giselle* viene rappresentato per la prima volta a San Pietroburgo nel 1842, in una versione ricreata dal *maître de ballet* Titus, che aveva assistito alle repliche parigine. Jules Perrot è il coreografo della versione riproposta nel 1847 e nel 1856, quindi modificata da Marius Petipa a più riprese (nel 1884, nel 1887 e nel 1889). Nel frattempo, diverse ballerine già interpreti di *Giselle* in Francia danzano il ruolo principale sul palcoscenico dei Teatri imperiali: Lucile Grahn (1843), Fanny Elssler (1848), Carlotta Grisi (1850).

<sup>56</sup> Y. Grigorovitch, *Les leçons d'un maître de ballet*, [1971], in M. Petipa, *Mémoires*, a cura di G. Ackerman e P. Lorrain, Arles, Actes Sud, 1990, p. 119.



contemporanei. Secondo Marie Rambert, infatti, "se Petipa ha conservato larga parte della coreografia iniziale di *Giselle* nella propria versione russa, il passaggio del secondo atto, in cui le linee delle villi attraversano la scena in un semplice *arabesque*, è stato interamente composto da lui"<sup>57</sup>. Uno dei segni forti di *Giselle*, che travalicano l'aneddoto per risuonare nella potenza evocativa del gesto solo in apparenza insignificante, sgorga quindi dalla capacità di slittare dalla piana riproduzione alla ri-creazione intrisa di originalità<sup>58</sup>: Petipa "non ha lasciato solo dei balletti rinnovati, ma ha rivestito la loro immortale grandezza con forme contemporanee"<sup>59</sup>, connotate da una ritmicità e da una geometricità in se stesse espressive e cariche di senso, attraverso la trasparenza di una tecnica di movimento che, se ben impiegata, può concretarsi in una "forma che mira all'infinito" nel suo richiamare la struttura del cristallo<sup>60</sup>.

Se Petipa ha lasciato numerosi dossier di documenti (illustrazioni, descrizioni di luoghi, schizzi di gruppi di danzatori) che attestano le modalità con cui si avvicinava a una nuova creazione, manca purtroppo quello relativo a *Giselle*<sup>61</sup>. Nelle sue *Mémoires*<sup>62</sup> ama riportare aneddoti relativi alla vita di viaggi, indigenza e fatiche dei primi anni del proprio percorso artistico, mentre si limita a scarse osservazioni sul lavoro di scrittura del libretto e di ricerca di immagini pittoriche ispiratrici che precede la costruzione delle coreografie e non descrive mai esplicitamente il proprio processo creativo, a parte qualche annotazione sulle danze popolari che ama riprodurre con orgoglio filologico<sup>63</sup>, sulla difficoltà di ideare variazioni davvero originali<sup>64</sup> o sulla propria abitudine a tradurre immagini mentali sulla carta prima che nei corpi dei danzatori<sup>65</sup>. Dedicava tuttavia una certa attenzione a considerazioni che mostrano come, comunque, si attenga alle modalità di composizione abituali in un grande teatro d'opera, impostate sul percorso tracciato da libretto, scene e musica. Osserva infatti che

la composizione e la messa in scena di un grande balletto presentano enormi difficoltà. Non basta abbozzare la vicenda, ma occorre riflettere su ogni personaggio

---

<sup>57</sup> M. Rambert, *Une adage tout simple*, [1971], in M. Petipa, *Mémoires*, cit., pp. 140-141.

<sup>58</sup> Sulla distinzione tra *revival*, ricostruzione e ri-creazione, cfr. H. Thomas, *Reconstruction and dance as embodied textual practice*, in *Rethinking dance history. A reader*, a cura di A. Carter, Routledge, 2004, pp. 32-45. È inoltre da citare come testo di riferimento sull'argomento *Preservation politics. Dance revived, reconstructed, remade*, a cura di S. Jordan, London, Dance Books, 2000, e, in italiano, *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo. Atti del convegno. 10 dicembre 1999*, Roma, Consiglio Nazionale delle ricerche, 2000.

<sup>59</sup> T. Karsavina, cit. in O. Petrov, *Russian ballet and its place in Russian artistic culture of the second half of the Nineteenth Century: the age of Petipa*, "Dance Chronicle", vol. 15, n. 1, 1992, p. 53.

<sup>60</sup> C. Lo Iacono, *Il cristallo e l'hybris. Forsythe da Love Songs ad Artifact*, in *Forsythe ieri oggi domani*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia, 2005, p. 36.

<sup>61</sup> I. Sloimski, *L'ère Petipa*, in *Giselle*, numero monografico di "L'Avant-scène Ballet/Danse", cit., p. 95.

<sup>62</sup> M. Petipa, *Mémoires*, Paris, Actes Sud, 1990 [ed. orig. 1904].

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 70-71.

<sup>65</sup> S.a., *Soixante ans d'activité scénique*, intervista a M. Petipa, "La Gazette de Saint-Petersbourg", 2 maggio 1907, ora in M. Petipa, *Mémoires*, cit., p. 84.

separatamente. Dal momento in cui la trama è pronta e ogni elemento è al proprio posto, bisogna inventare e comporre le danze, i passi e le variazioni in accordo con la musica<sup>66</sup>.

Le testimonianze di allievi e famigliari aggiungono ulteriori indicazioni sul metodo di lavoro creativo di Petipa. Emerge così che nella prima fase della costruzione di un nuovo balletto egli

elaborava a casa parecchie composizioni di gruppo, distribuendo su un tavolo delle figurine simili a quelle degli scacchi, che rappresentavano le danzatrici e i danzatori. Studiava a lungo varie ipotesi e annotava sul proprio quaderno quelle più significative. componeva direttamente durante le prove le variazioni degli assoli, i *pas de deux* e i numeri separati<sup>67</sup>.

All'inizio del lavoro in sala prove faceva eseguire tutta la partitura e, dopo alcuni momenti di riflessione, la faceva suonare nuovamente, suddivisa in brevi brani, mentre

componeva la danza nella propria testa, gesticolando e muovendo le sopracciglia. componeva la danza progressivamente, dividendo la musica in frammenti di otto tempi ciascuno. Spiegava ai danzatori le proprie idee con le parole, più che con i gesti. Quando la struttura della danza diventava perfettamente chiara, il danzatore eseguiva l'intera composizione e Petipa lo osservava e lo correggeva modificando determinati movimenti. Alla fine aveva l'abitudine di dire: 'E ora, come si deve'. Ciò significava che questa volta il danzatore doveva eseguire la variazione definitiva<sup>68</sup>.

Nelle scene mimiche, invece, egli stesso, particolarmente versato in questo ambito, mostrava a ciascuno il proprio ruolo. La figlia più giovane di Petipa, Vera, ricorda alcuni momenti della collaborazione tra il padre e Piotr Ilič Čajkovskij:

Mio padre cominciava con l'ideare il soggetto e prevedere a grandi linee la composizione delle danze. Soltanto in un secondo tempo si intratteneva con il compositore. Di solito Piotr Ilič arrivava da noi in serata e suonava alcuni brani mentre mio padre ascoltava, accordando le proprie fantasie alla musica. [...] Dopo questa fase preliminare, papà lavorava alla costruzione dello spettacolo in sala prove. Si occupava dei primi e dei secondo ruoli, quindi dell'insieme del corpo di ballo e, infine, degli allievi della Scuola che partecipavano allo spettacolo. Ma era alla sera, a casa, che metteva a punto le parti dei vari solisti. Ideava ogni ruolo nei più minuti dettagli e faceva qualche schizzo delle danze, affinando ogni movimento e modificando le proprie intenzioni originali in funzione delle doti di ogni danzatore<sup>69</sup>.

L'ascolto e l'analisi della musica, il figurarsi i ruoli principali e quindi quelli di minore rilievo, i moti involontari del viso e del corpo dell'artista che pensa il movimento, la riflessione a tavolino e in sala prove, l'utilizzo della parola e del gesto per comunicare il proprio pensiero, non svelano il mistero del lavoro creativo del coreografo, il suo muoversi in un ambito che difficilmente, in quest'epoca, viene colto con consapevolezza. In effetti "si è versato molto inchiostro per spiegare in cosa consista il 'sistema' di Petipa, ma la maggior parte di questi scritti

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>67</sup> N. Legat, *A la mémoire d'un grand maître*, [1932], ora in M. Petipa, *Mémoires*, cit., p. 94 (traduzione francese di un estratto dell'originale *The story of russian school*, London, 1932).

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> V. Petipa, *Notre famille*, manoscritto s.d., ora in M. Petipa, *Mémoires*, cit., pp. 101-102.

non spiega nulla. Si può riassumere tutto il suo sistema con delle parole davvero semplici: 'Aspira alla bellezza, alla grazia e alla semplicità e non riconoscere nessun'altra legge!'"<sup>70</sup>. Lo stesso Petipa, d'altra parte, non intende certo offrire elementi chiarificatori se ritiene scontato non avere allievi poiché "non si può insegnare la composizione delle danze. È una questione di creazione, come per la pittura. [...] Come comunicare a qualcuno ciò che mi viene per ispirazione e non su ordinazione?"<sup>71</sup>.

La *Giselle* di Petipa è alla base della versione che nel 1910 viene presentata a Parigi dai Ballets russes. Aleksander Benois, il quale nel 1885 aveva assistito a una delle replica pietroburghesi, sollecita l'inserimento del balletto nel programma della seconda stagione dei Ballets russes nella capitale francese<sup>72</sup>, cosa che avviene, nonostante le esitazioni di Sergej Djagilev. Decorata dalle scene e dai costumi dello stesso Benois, la coreografia creata da Petipa a partire da Coralli e attraverso Perrot<sup>73</sup> viene rivista da Michail Fokin e interpretata da Tamara Karsavina e Vaclav Nižinskij<sup>74</sup>. Il balletto si limita a suscitare "un successo di stima"<sup>75</sup>, percepito forse come troppo tradizionale per una compagnia che entusiasma anche perché portatrice di un'estetica rivoluzionaria, profumata di un sorprendente esotismo: "Per molti abbonati la ripresa di questo capolavoro non era che una ripresa del repertorio accademico. Alcuni credettero persino che le scene e i costumi di Benois fossero i residui di una polverosa realizzazione di *Giselle* scovata nei depositi dell'Opéra"<sup>76</sup>. In effetti Fokin, autore profondamente innovativo, compone alcuni brani originali<sup>77</sup>, ma nel complesso si mantiene fedele a un capolavoro ormai assimilato a tal punto dalla tradizione russa da esserne divenuto uno dei simboli più rappresentativi, un "testo sacro"<sup>78</sup>. Le prove vengono portate avanti con fatica, tra lacrime e incomprensioni, da due artisti di prima grandezza<sup>79</sup>, ciascuno fermo nella propria idea di un ruolo appreso e sedimentatosi durante gli anni trascorsi presso la Scuola di danza dei Balletti imperiali di San Pietroburgo<sup>80</sup>: la funzione del coreografo, seppure di genio, scolora

---

<sup>70</sup> N. Legat, *A la mémoire d'un grand maître*, cit., ora in M. Petipa, *Mémoires*, cit., p. 95.

<sup>71</sup> S.a., *Soixante ans d'activité scénique*, intervista a M. Petipa, cit., ora in M. Petipa, *Mémoires*, cit., p. 84.

<sup>72</sup> A. Schouvaloff, *The art of Ballets russes*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 133.

<sup>73</sup> Anche oggi le versioni di *Giselle* che si propongono come filologiche dichiarano la triade Coralli-Perrot-Petipa come autrice delle coreografie.

<sup>74</sup> La stessa versione viene presentata anche al Royal Opera Covent Garden di Londra nell'ottobre 1911.

<sup>75</sup> B. Kochno, *Le ballet*, Paris, Librairie Hachette, 1954, p. 164.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>77</sup> S. Jouhet, *Le retour de Giselle*, in *Giselle*, numero monografico di "L'Avant-scène Ballet/Danse", cit., p. 101.

<sup>78</sup> B. Kochno, *Le ballet*, cit., p. 165.

<sup>79</sup> Cfr. T. Karsavina, *Ballets russes*, Paris, Librairie Plon, 1931, pp. 242-243; B. Nijinska, *Early memoirs*, Durham and London, Duke University Press, 1992, pp. 298-299; B. Kochno, *Le ballet*, cit., p. 165.

<sup>80</sup> Karsavina aveva appreso il ruolo di *Giselle* da Evgeniia Sokolova, già prima ballerina e quindi docente presso la Scuola dei Balletti imperiali. Nel 1909 Nijinskij lavora il ruolo di Albert con Anna Pavlova, altra allieva di Sokolova, che interpretava *Giselle* dal 1903, anche se la coppia non danzerà mai il balletto in

dietro alla imponenza di una tradizione interpretativa troppo forte per essere ripensata fino in fondo: "*Giselle* fu l'occasione di un grande successo per gli interpreti principali, ma nulla di più"<sup>81</sup>.

È forse possibile affermare che, oggi, "l'immaginario dell'artista è profondamente posseduto dal fantasma dell'innata irresponsabilità dell'atto creativo e l'artista è assillato dal sospetto di non essere, a propria insaputa, che lo strumento del potere imprevedibile e contingente della Natura alla quale egli stesso appartiene e che 'lavora' in lui"<sup>82</sup>. La forma continuamente ripensata e ricostruita dall'autore contemporaneo come autenticamente propria apre a una composizione volutamente magmatica, mutevole e improvvisa. Il coreografo dell'Ottocento ricava il proprio percorso autoriale all'interno di una pratica e di una lingua normalizzate che, se possono arrivare a costringere una creatività in tal modo deprivata di vie di autorealizzazione, sono a volte una preziosa materia che pare nutrire e far risuonare un pensare e un fare artistico i cui segreti diventano conoscibili attraverso la razionalità della parola strutturata<sup>83</sup>.

Elena Cervellati

---

teatro in quanto, secondo Bronislava Nijinska, Pavlova non intendeva dividere con Nijinskij le ovazioni del pubblico (B. Nijinska, *Early memoirs*, cit., pp. 282-283).

<sup>81</sup> T. Karsavina, *Ballets russes*, cit., p. 243.

<sup>82</sup> M. Bernard, *De la création chorégraphique*, [Paris], Centre national de la danse, 2001, p. 195.

<sup>83</sup> Secondo Oleg Petrov danza classica e poesia sono accomunate proprio dalla loro capacità di rendere comprensibili i "segreti dell'irrazionalità" grazie alla razionalità della lingua che ciascuna di esse utilizza (O. Petrov, *Russian ballet and its place in Russian artistic culture*, cit., pp. 54-55).