

Elena Cervellati

Da *Giselle* (Parigi, 1841) a *Gisella* (Bologna, 1843).

Traduzione e ricezione di un capolavoro in una città italiana dell'Ottocento.

*Giselle*¹ debutta il 28 giugno 1841 nel prestigioso Théâtre de l'Opéra di Parigi. Si tratta di un balletto percepito anche dai contemporanei come nodale per la storia della danza e che col tempo, continuamente ripreso, riveduto, rivivificato, sarà visto come epifania di un genere: durante l'Ottocento valutato come “le chef-d'oeuvre du ballet-pantomime, et la merveille du répertoire chorégraphique de notre opéra. C'est une fiction poétique d'un caractère enchanteur, adorablement mise en scène, et accompagnée de la musique la plus exquise et la plus suave qui se puisse trouver”², nel Novecento è definito come “un véritable *symbole de toutes les tendances* du ballet au cours des cinquante premières années du dix-neuvième siècle”³: “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”⁴. Si tratta certamente di un'opera che, pur non essendo un manifesto, riassume e fa fiorire “toute une activité souterraine, l'épanouissement d'une gestation

¹ *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 e 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).

² A. POUGIN, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 156.

³ S. LIFAR, *La danse*, Paris, Editions Denoël, 1938, p. 141.

⁴ 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*, vol. I (1967-1972), a cura di L. Bellingardi, Roma, Bulzoni Editore, 2000, p. 62.

technique, esthétique, sociale, dont elle s'est nourrie pendant un demi-siècle"⁵ e che trova perfezionate e iscritte in sé, in particolare nel proprio linguaggio coreografico e nella propria architettura, le problematiche proprie del balletto romantico⁶.

Il successo di *Giselle* è il risultato di un libretto felicemente costruito, ma anche di uno spettacolo che colpisce per le riuscite invenzioni relative alle scene e ai costumi nonché per le felici scelte coreografiche. L'ottima ambientazione e la solida costruzione del primo atto si trasformano in un trionfo nel secondo atto anche grazie a un segno importante sotto l'aspetto visivo, semantico ed emozionale, ovvero il bianco lunare, ombroso e vaporoso che si moltiplica nella serie quasi infinita dei tutù fatti di strati di tessuto leggero e semitrasparente, quel "blanc troublant"⁷ già intuito e proposto da *La Sylphide* ma qui imposto e quasi convertito in norma, di fronte al quale il racconto e le letture interpretative sembrano slittare in secondo piano.

A breve distanza dal debutto, *Giselle* dilaga in Europa⁸ e negli Stati Uniti: viene rappresentato a Londra, Bruxelles, Vienna e San Pietroburgo (1842), Berlino (1843), Boston e New York (1846). Lo interpretano, oltre a Carlotta Grisi, creatrice del ruolo della tenera e semplice fanciulla che muore di dolore perché tradita dal proprio innamorato e si trasforma quindi

⁵ M. MICHEL, *Avant Giselle: la ballet pré-romantique*, in *Giselle*, numero monografico di "L'Avant-scène Ballet/Danse", n. 1, gennaio-marzo 1980, p. 5.

⁶ A questo proposito, sono particolarmente interessanti le considerazioni che fa H. LAPLACE-CLAVERIE nel capitolo "La postérité romantique ou les aléas d'un mythe chorégraphique", in *Ecrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, pp. 185-195, a proposito dell'influenza di *Giselle* sui libretti di danza creati in Francia nel periodo tra il 1870 e il 1914.

⁷ Cfr. A. DUAULT, *Le blanc troublant*, in *Giselle*, numero monografico di "L'Avant-scène Ballet/Danse" cit., pp. 85-94.

⁸ "Je viens d'envoyer à Londres mon ballet de *Giselle*, dont le succès ne s'arrête pas à Paris" (Lettera di A. Adam a S. H. Spiker, 1 febbraio 1842, ora in A. ADAM, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, Genève, Editions Minkoff, 1996, p. 110).

in villi⁹, le acclamate Fanny Cerrito e Fanny Elssler, ma pure numerose ballerine di minore forza.

Viene rappresentato anche in Italia, in diverse piazze. Il debutto italiano, con il titolo *Gisella ossia Il Ballo notturno*, avviene il 26 dicembre 1842 al Teatro Regio di Torino, con la coreografia di Nathalie Fitzjames, già protagonista, a Parigi, di un applaudito passo a due del primo atto, ed ora interprete del ruolo principale, insieme con Arthur Saint-Léon nei panni di Albert, il duca travestito da paesano di cui è innamorata la fanciulla, e con Amalia Ferraris nei panni di Mirta, la regina delle villi¹⁰. Lo spettacolo giunge poi al Teatro alla Scala il 17 gennaio 1843, in una versione in cinque atti coreografata da Antonio Cortesi su una partitura ripensata da Giovanni Bajetti su quella di Adolphe Adam, e nell'autunno dello stesso anno tocca Bologna.

La vita teatrale bolognese nella prima metà dell'Ottocento, alle soglie del Risorgimento, è quella di una attiva città di provincia, sede di commerci fiorenti e di una Università prestigiosa (la più antica del mondo occidentale, che attira studenti provenienti da tutta l'Europa), attenta a ciò che accade nelle capitali straniere ma orgogliosa della propria identità culturale.

La programmazione di teatri rivolti a un pubblico abbiente o popolare è vivace e varia e va dalla prosa al teatro di marionette¹¹, dai

⁹ Le villi (o wili o willi) sono pallidi spettri di fanciulle amanti del ballo e morte in giovane età, prima del matrimonio, che si vendicano del proprio infelice destino costringendo a danzare fino allo sfinimento e alla morte gli uomini che si trovino ad attraversare dopo la mezzanotte gli umidi boschi che sono solite abitare. Ne scrive diffusamente H. HEINE nel suo *De l'Allemagne*, in *Oeuvres complètes de Henri Heine*, Paris, Michel-Lévy Frères, 1855, 2 voll.

¹⁰ Questa versione ha diciotto repliche. A Torino *Gisella* verrà poi ripresa nella stagione 1854/1855 in una versione coreografata da Domenico Ronzani e nella stagione 1865/1866, con la coreografia di Hyppolite Montplaisir e con Olimpia Priora come interprete principale (cfr. A. TESTA, *Cronologia dei balli. 1740-1936*, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di A. Basso, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1988, vol. V, pp. 376, 389, 397).

¹¹ È interessante notare come gli spettacoli di marionette a filo messi in scena, ad esempio, nei teatrini di via Nosadella, via Cartoleria vecchia, via del Poggiale permettano a un pubblico non abbiente di assistere a riproduzioni miniaturizzate di melodrammi e di balletti di successo. Le marionette, articolate e abbigliate con lusso, supportate da una piccola orchestra ed

concerti sinfonici all'opera lirica. Non mancano gli spettacoli di arte varia, che possono comprendere esibizioni di animali esotici e cani sapienti, di capi indiani e zingari, di gigantesse ed equilibristi, di figure di cera e "androidi"¹². L'interesse per situazioni performative che offrono alla curiosità del pubblico un corpo bizzarro ed esotico, umano o umanoide, segna l'epoca e connota pure Bologna. Tra le curiosità da citare in questo ambito, non si può tralasciare *Il Prometeo, ballo spettacoloso in cinque atti*¹³ eseguito "con automi" nella piccola sala del Teatro di San Gabriele, il cui proprietario, Pellegrino Coralli, apparteneva forse alla famiglia Coralli di cui faceva parte anche Jean, nato da una famiglia di artisti bolognesi e poi danzatore e coreografo di fama, notoriamente autore, tra l'altro, di parte delle coreografie della *Giselle* originale¹⁴.

Nella Bologna della prima metà dell'Ottocento anche il balletto -per eccellenza l'arte che mette in scena un corpo prodigiosamente extraquotidiano e reso quasi artificiale dalla necessaria assimilazione della raffinata tecnica accademica che ne è alla base¹⁵- ha sostenitori entusiastici, che tuttavia convivono con caustici detrattori. Anche qui, infatti, viene rappresentata e apprezzata la commedia *Il poeta e la ballerina* (1841), di Paolo Giacometti, una satira sulla celebrità, a parere dell'autore spropositata, che incontrano a volta le ballerine di successo e sul vero e

eventualmente da cantanti, imitano anche le complesse coreografie dei balletti proposti al Teatro Comunale, normalmente accessibili soltanto alle classi più agiate.

¹² Cfr. il Fondo "Teatri e spettacoli", cartone VII, presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (d'ora in avanti BABo).

¹³ *Il Prometeo / ballo spettacoloso in cinque atti / già stato rappresentato in Milano l'Anno 1813 / Inventato dal sig. Salvatore Viganò / Da eseguirsi con automi / nel Teatro S. Gabriele / La primavera dell'anno 1814 / Diretto / da Luigi Pagani Toscano*, Bologna, Tipografia Longhi, [1814].

¹⁴ Jean (Giovanni) Coralli danza nel cittadino Teatro Comunale in coppia con la moglie Teresa nel 1813. L'apparizione della coppia suscita un vivo entusiasmo, come attestano i vari componimenti poetici scritti da ammiratori felici di averli a Bologna, tra cui uno in cui si dice che sul palco gareggiano in bravura come la Senna gareggia con il Reno, poiché se Giovanni è di origine bolognese, Teresa è francese (AA.VV., *A' Signori Giovanni e Teresa Coralli danzatori eccellenti*, Bologna, Tipografia Masi, 1813).

¹⁵ A proposito del tipo di corpo proposto e imposto dal balletto ottocentesco, cfr. E. CERVELLATI, *Madrigale panteista. Poetica e ideologia del corpo danzante negli scritti di Théophile Gautier*, "Teatro e Storia", anno XX, n. 27, 2006, pp. 221-242.

proprio culto che in alcuni casi viene loro dedicato¹⁶, convinzione che viene confermata quando si legge che "L'Europa obbedisce ora alla legge d'una mezza dozzina d'imperatrici, che cangerebbero la faccia del globo col potere de' loro volubili giri. L'equilibrio politico è sospeso sulla punta dei loro piedi: il concerto europeo è una questione di scambietti"¹⁷. Le vicende della danza, a livello nazionale e internazionale, vengono comunque seguite e apprezzate con una certa attenzione dalla stampa che si muove in ambito culturale¹⁸ in una città che è un "tempio della critica, e avvezza a vedere e sentire le maggiori meraviglie della scena"¹⁹ e anche se, analogamente a quanto avviene nelle città vicine, Parma prima fra tutte, gli entusiasmi per le prime donne sono quasi esclusivamente riservati alle cantanti di nome, gli animi cominciano ad accendersi anche per le ballerine che, sulla scia di un divismo ormai forte a livello internazionale, vengono attese e quindi acclamate quando appaiono sul palcoscenico, scatenando piogge di fiori e pagine di componimenti poetici encomiastici.

Così, viene data notizia dell'arrivo in città di personalità note, come il coreografo Giovanni Galzerani²⁰ o come Elena Viganò, cantante figlia del "sommo de' coreografi", osservando che Bologna è "città degna di

¹⁶ Oggetto degli strali di Giacometti è Fanny Cerrito, ma l'autore non manca di criticare i giornalisti e comunque tutto il mondo che gravita intorno alle ballerine, a partire dai loro genitori, in apparenza teneramente protettivi, in realtà sfruttatori di una sicura fonte di reddito. La stessa protagonista della commedia, Fanny, afferma: "Alle volte, quando osservo un teatro affollato che si trasporta a quelle movenze, che io eseguisco facilissimamente, interrogo me stessa per sapere se avessi operato qualche portentoso... ma mio padre, che mi fa bere in una tazza d'oro quando rientro fra le scene, il pubblico, che vuole vedermi per tante volte, voi, o signori, che mi trattate come se fossi una divinità, tutto mi persuade che io sia qualche cosa di grande, e devo crederlo per forza" (P. GIACOMETTI, *Il poeta e la ballerina* (1841), Milano, Edoardo Sonzogno, 1885, p. 107).

¹⁷ *Bizzarrie. Quattro imperatrici*, "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 40, n. 1027, 12 ottobre 1843, p. 41.

¹⁸ Tra i periodici consultati citiamo "La Farfalla", "Il Felsineo", "La parola", "Il raccoglitore di cognizioni utili", "Teatri, arti e letteratura". In realtà la stampa che si occupa con continuità di arti performative è piuttosto scarsa, se si pensa che fino al 1853, con la nascita di "L'Arpa, giornale letterario, artistico, teatrale", fondato da Carlo Gardini, a Bologna non esiste una rivista specializzata.

¹⁹ G. MONALDI, *Le regine della danza nel secolo XIX*, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca, 1910, p. 158.

²⁰ "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 39, n. 1019, 17 agosto 1843, p. 205.

albergarla"²¹. Di vari danzatori italiani (Rosina Ravaglia, Ginevra Viganò, Nicola Marchese), come di coreografi noti (Antonio Cortesi, Auguste Vestris, Galzerani), si seguono gli spostamenti nelle piazze italiane ed estere, ponendo particolare attenzione a quelli bolognesi. Si danno aggiornamenti sulla carriera degli artisti più celebri. Di Fanny Elssler si contano i successi e i *bouquet* di fiori ricevuti, ma anche le vicende giudiziarie connesse alla sua inosservanza degli impegni contrattuali²² e i tiepidi entusiasmi che suscita al Teatro reale di Bruxelles²³; di Lucille Grahn, a San Pietroburgo, si racconta come abbia ricevuto dall'imperatrice "un'agrafe in diamanti" dopo aver danzato *La Silfide*, fugando così le voci sulla propria morte²⁴ e si sottolinea l'attesa con cui il pubblico di Milano desidera contemplare "codesta nuova meraviglia"²⁵; di Fanny Cerrito si scrive che riscuote un "successo oltremodo straordinario" in *Il Lago delle fate*, a Londra, con Arthur Saint-Léon²⁶, e che ottiene un onorario particolarmente elevato per esibirsi in cinque serate a Perugia, in occasione di festeggiamenti cittadini eccezionali²⁷, dove, leggera come le "piume dell'augello del paradiso", viene attesa con ansia²⁸. Sono particolarmente numerose le annotazioni su Maria Taglioni. L'ipotesi di una sua esibizione a Bologna viene più volte formulata²⁹ e la danzatrice viene seguita nel suo avvicinarsi³⁰. Si spera che vederla danzare, o meglio, vedere le sue gambe, valga la cifra fuori dal comune spesa per accoglierla: "La dea della festa è giunta in Bologna [...]. Noi ammireremo le gambe di madama Taglioni, le

²¹ *Ivi*, n. 1019, 17 agosto 1843, p. 214.

²² *Ivi*, supplemento al n. 998, 23 marzo 1843, p. 35; *ivi*, n. 1008, 1 giugno 1843, p. 117.

²³ *Ivi*, n. 1014, 13 luglio 1843, p. 165.

²⁴ *Ivi*, n. 1011, 22 giugno 1843, p. 141.

²⁵ *Ivi*, n. 1014, 13 luglio 1843, p. 165.

²⁶ *Ivi*, n. 1008, 1 giugno 1843, p. 117.

²⁷ *Ivi*, n. 1009, 8 giugno 1843, p. 134.

²⁸ *Ivi*, n. 1019, 17 agosto 1843, p. 203.

²⁹ An., "Teatri arti e letteratura", anno 20°, tomo 37, n. 973, 6 ottobre 1842, p. 48; *ivi*, n. 972, 29 settembre 1842, p. 40.

³⁰ "Madama Taglioni sarà in Bologna il 10 ottobre giusta il suo contratto; e il di lei genitore il 3 suddetto" (*ivi*, n. 971, 22 settembre 1842, p. 32); "Mad. Taglioni è giunta ieri sera in Bologna" (*ivi*, n. 974, 13 ottobre 1842, p. 56).

quali certo faranno dimenticarci pel loro prestigio i cento napoleoni d'oro pagati seralmente per divertire noi, e tutti i nostri compagni, che siamo tanti buoni omacci, che senza altro pensare ci mettiamo colla corrente"³¹. L'attesa non è delusa, e dopo la sua apparizione in *Il Lago delle fate* al Teatro Comunale, il 26 ottobre 1842, "non vi hanno parole sufficienti a descriverla allorché come agile farfalletta saltella pel palco scenico"³².

La stampa locale segue poi con un occhio di riguardo i balletti presentati nel palcoscenico più prestigioso della città, il Teatro Comunale.

Il Teatro Comunale di Bologna viene inaugurato nel 1763. Nel 1820 viene realizzato un meccanismo -ancora oggi funzionante- che permette di sollevare la platea facendone un teatro tecnologicamente avanzato, anche se la luce a gas arriverà nella strada in cui sorge il Teatro, e quindi nell'edificio, soltanto nel 1846³³. Finanziato dal Comune e gestito da impresari privati, accoglie la stagione d'opera e di balletto, ma è aperto anche a concerti vocali e strumentali, serate di prosa, tombole, veglioni in maschera, feste da ballo³⁴, spettacoli "scientifici"³⁵.

Per dare un'idea dell'attività del teatro, che abitualmente accoglie il balletto nella stagione autunnale, nell' autunno 1839 vanno in scena i balletti *Luigi XI*, *Pietro Radowski*, *L'Orfanella svizzera*, tutti con le coreografie di Emanuele Viotti; nell' autunno 1840 *I Veneziani a Costantinopoli*, *Il Krettel*, *Il Genio e la fata*, in cui debutta Fanny Cerrito³⁶;

³¹ An., "Il raccoglitore di cognizioni utili", anno III, semestre II, n. 16, 18 ottobre 1842, p. 128.

³² *Ivi*, n. 18, 1 novembre 1842, p. 144.

³³ Al Théâtre de l'Opéra di Parigi la luce a gas entra intorno al 1819 negli spazi dedicati al pubblico e solo in un secondo tempo, nel 1822, raggiunge il palcoscenico, con lo spettacolo *Aladin ou La lampe merveilleuse*.

³⁴ Cfr. il Fondo "Teatri e spettacoli", cartone IX.43.5, presso BABo.

³⁵ La sera del 30 dicembre 1845 vengono mostrati un "angeloscopio gas ossi-idrogeno", che permette di ingrandire fino a 3.000.000 di volte i "fenomeni più reconditi della natura" e il "miriafanorama", che dovrebbe mostrare un "punto di vista multiforme, effetti di luce e di pittura" e che è un "fiasco, a mezzo del trattenimento si calò la tela" (L. BIGNAMI, *Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati nel Gran teatro comunale di Bologna: dalla solenne sua apertura, 14 maggio 1763, a tutto l'autunno del 1880*, Bologna, presso l'Agenzia Commerciale, 1880, p. 125).

³⁶ *Ivi*, p. 102.

nell' autunno 1841 *Caterina Hovvard*, con coreografie di Livio Morosini, e *Il Pescatore di Napoli*, "che fece fanatismo"³⁷ e il cui *Gran ballo* riporta un "trionfo veramente compiuto", mostrando come, a parere della stampa, il coreografo possa avere risultati ammirevoli se è poeticamente ispirato e se è competente nella storia, nella filosofia e nella mitologia³⁸; nell'autunno 1842 *Berengario*, *Il Lago delle fate*, che ha undici repliche³⁹ e in cui debutta a Bologna Maria Taglioni, *La Caccia di Diana*, *La Gitana*; nell'autunno 1844, stagione in cui è in forze al teatro Arthur Saint-Léon come primo ballerino, e *Mazeppa*, che vede in scena un cavallo ammaestrato; nell'autunno 1845 *La Zingara*, con le coreografie di Domenico Ronzani e con la presenza di Fanny Elssler in almeno sei rappresentazioni. Successivamente arriveranno a Bologna anche l'americana Augusta Maywood, nel 1856, e Amalia Ferraris, nel 1857, anno in cui rientra nella propria città natale Olimpia Priora, l'unica ballerina di rilievo internazionale nata a Bologna.

Gisella debutta al Teatro Comunale di Bologna l'11 novembre 1843, in una serata che comprende pure *Lucia di Lammermoor*. Nella stagione 1843/1844 l'organico del teatro è composto da Giovanni Galzerani ("compositore di balli"), Natalia Fitzjames⁴⁰ e Domenico Matthis (primi ballerini), Paolina Monti, Ramaccini, Ghedini, Teresa Gambardella (primi mimi), Elisa Argelli e Ferretti (altri mimi), oltre a "N. 52 ballerini di mezzo carattere, N. 24 corifei uomini e donne, N. 12 ragazzi, N. 60 comparse e Banda militare"⁴¹.

³⁷ *Ivi*, p. 110.

³⁸ A.Z.T., "Teatri arti e letteratura", anno 19°, tomo 36, n. 925, 11 novembre 1841, p. 86.

³⁹ L. BIGNAMI, *Cronologia di tutti gli spettacoli* [...], cit., p. 115.

⁴⁰ A Bologna, come in diverse città italiane, la danzatrice viene spesso citata come Fitz-James.

⁴¹ An., "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo, 40, n. 1025, 28 settembre 1843, p. 32.

Il libretto del balletto⁴² conserva una profonda affinità con l'originale: diviso in due atti, riporta l'avvertimento preliminare, seppure non firmato da Heinrich Heine; mantiene gli stessi personaggi, italianizzandone i nomi propri, anche se mancano le due villi esotiche (la baiadera Zulmé e l'odalisca Moyna) e anche se Berta, invece che madre di Gisella, risulta esserne la sorella; riporta i nomi di Saint-Georges, Gautier e Coraly [*sic*] come "compositori" nonché quello di Adolfo Adam come "autore della musica"; è diviso in due atti ambientati in "Allemagna".

Il testo non è una traduzione letterale dell'originale francese, ma un sintetico riassunto che ne segue fedelmente gli snodi e i passaggi principali pur eliminando parole, dialoghi diretti, aggettivazione. Lo svolgersi della vicenda non viene quindi modificato, ma senz'altro si toglie connotazione alle ambientazioni, alle atmosfere, alla caratterizzazione dei personaggi e alle relazioni tra essi, sopprimendo anche le preziose indicazioni di movimento che segnano con decisione il testo francese.

Nel primo atto, ad esempio, il passo che nel testo italiano racconta di come Gisella, giovane e tenera innamorata di Alberto, "dubita del suo amante, che la rassicura"⁴³, corrisponde, nel libretto francese, al momento in cui Giselle

"racconta a Loys il suo sogno; era gelosa di una bella dama che Loys amava e preferiva a lei.

Loys, turbato, la rassicura; non ama, non amerà mai altre che lei. "Il fatto è che se tu mi tradissi", gli dice la ragazza, "sento che ne morirei." Si porta la mano al cuore, come per dirgli che soffre spesso di quel timore. Loys la rassicura con ardenti carezze.

Lei coglie delle margherite e le sfoglia, per assicurarsi dell'amore di Loys. – La prova riesce e Giselle si abbandona fra le braccia del suo innamorato"⁴⁴.

⁴² *Gisella o Le Wili, balletto fantastico da rappresentarsi nel gran Teatro Comunale di Bologna l'autunno 1843*, [Bologna], Tipi delle Belle Arti, [1843].

⁴³ *Ivi*, atto I, p. 7.

⁴⁴ Théophile Gautier, *Giselle ou Les Willis*, Paris, M.me Veuve Jonas, Librairie de l'Opéra, 1841, atto I, scena IV. La traduzione di questa citazione e di quelle successive dall'originale francese è a cura di Elena Cervellati.

Alla fine dello stesso atto, nella tragica scena della pazzia, il momento in cui Gisella "va per uccidersi colla spada istessa di Luigi, ma, trattenuta dalla sorella, comincia a ballare, finché sposata si sviene e muore tra le braccia della desolata Berta"⁴⁵ trova corrispondenza con la descrizione in cui Giselle

"Afferra la spada di Loys⁴⁶, rimasta a terra, prima gioca meccanicamente con l'arma, poi sta quasi per lasciarsi cadere sulla sua punta aguzza, quando la madre si precipita su di lei e gliela strappa di mano. Alla povera fanciulla torna in mente il suo amore per la danza: crede di sentire l'aria del suo passo con Albert... Si slancia e comincia a danzare con ardore, con passione. Tanti dolori improvvisi, tanti colpi crudeli, uniti a quest'ultimo sforzo, hanno infine consumato le sue deboli forze... La vita sembra abbandonarla... sua madre la prende tra le braccia... Un ultimo sospiro fugge dal petto della povera Giselle, ella lancia un triste sguardo ad Albert, disperato, e i suoi occhi si chiudono per sempre!"⁴⁷.

Nel secondo atto, quando appare la tenue e vaporosa fanciulla, trasformata in villi, Alberto "tenta più volte di abbracciarla, ma ella sempre gli sfugge"⁴⁸, mentre, in *Giselle*, Albert

"credendo di essere sotto l'effetto di una dolce illusione, si avvicina a passi lenti e con cautela, come un bambino che voglia afferrare una farfalla su un fiore. Ma nel momento in cui stende la mano verso Giselle lei, più veloce del lampo, si slancia lontano da lui e vola via, attraversando l'aria come una colomba timorosa, per posarsi in un altro punto, dal quale gli lancia sguardi pieni d'amore.

Questo passo, o meglio questo volo, si ripete più volte, mentre Albert, in preda alla disperazione, cerca invano di raggiungere la Villi, che a volte fugge sopra di lui come una nebbiolina.

A volte invece gli fa un gesto d'amore, gli lancia un fiore, dopo averlo staccato dallo stelo, gli manda un bacio; ma impalpabile come una nuvola, sparisce non appena egli pensa di poterla afferrare"⁴⁹.

Il balletto si conclude con Gisella che, "additando Bathilde ad Alberto, interamente scompare"⁵⁰, mentre Giselle

"con il braccio ancora libero, indica ad Albert la tremante Bathilde, inginocchiata a pochi passi da lui, che gli sta tendendo la mano con aria supplice.

⁴⁵ *Gisella o Le Wili* [...], cit., atto I, pp. 9-10.

⁴⁶ Si tratta del nome che si attribuisce il duca Albert quando finge di essere un umile paesano per celare la propria vera posizione sociale.

⁴⁷ Théophile Gautier, *Giselle ou Les Willis*, cit., atto I, scena XII.

⁴⁸ *Gisella o Le Wili* [...], cit., atto II, p. 12.

⁴⁹ Théophile Gautier, *Giselle ou Les Willis*, cit., atto II, scena IX.

⁵⁰ *Gisella o Le Wili* [...], cit., atto II, p. 14.

Giselle sembra dire al suo innamorato di dare il proprio amore e la propria fedeltà a quella dolce ragazza... è quello il suo desiderio, l'ultima preghiera di *colei* cui non è più concesso di amare in questo mondo; poi, rivolgendogli un ultimo e triste addio, sparisce tra l'erba fiorita che a quel punto la inghiotte completamente"⁵¹.

Il libretto di *Giselle* è un testo pensato e scritto da Théophile Gautier in vista della successiva messa in scena e si colloca infatti nell'area di intersezione tra testo narrativo, testo drammatico e testo tecnico, in quanto mescola descrizioni, dialoghi e indicazioni pratiche. Può essere inteso come una visione strutturata di ciò che sarà lo spettacolo, uno spettacolo immaginato che inizialmente esiste solo nella mente dello scrittore-veggente, "un avant-texte qui sert de fil conducteur à l'organisation du futur ballet"⁵². Il libretto della *Gisella* bolognese perde, invece, questa connotazione immaginifica per limitarsi a una prosaicità che prosciuga e quasi elimina la visionarietà del testo e la visibilità dei corpi danzanti tra le parole scritte, concentrandosi nella propria lodevole funzione di programma di sala distribuito agli spettatori per facilitare la comprensione delle mute evoluzioni che si svolgono davanti ai loro occhi.

Il debutto parigino di *Giselle* viene soltanto annotato dalla stampa bolognese, che pone l'accento sulle doti della protagonista, piuttosto che sullo spettacolo, osservando che "continuano i furori per la danzatrice Carlotta Grisi nel Ballo: *Gisella*"⁵³. All'inizio del 1843 si ricorda che "il ballo *Gisella* è un delizioso balletto che si vede con molto piacere; Mad. Carlotta Grisi è deliziosa come ballerina, e viene costantemente coperta d'applausi"⁵⁴. Si informano poi i lettori bolognesi del debutto della "deliziosa danzatrice svedese" Lucille Grahn sulle scene del Teatro

⁵¹ Théophile Gautier, *Giselle ou Les Willis*, cit., atto II, scena XIII.

⁵² H. LAPLACE-CLAVERIE, *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, [1989], p. 183.

⁵³ An., "Teatri arti e letteratura", anno 19°, tomo 35, n. 910, 29 luglio 1841, p. 186.

⁵⁴ An., "Teatri arti e letteratura", anno 20°, tomo 38, n. 989, 26 gennaio 1843, p. 180 (articolo tradotto da "Le Monde Musical").

Imperiale di San Pietroburgo, nel 1843, in *Gisella*, che viene "esposto con un lusso e con una magnificenza veramente rara". Nel ruolo principale, la Grahn "ottenne uno straordinario successo", tanto che le altezze imperiali, presenti allo spettacolo, le fanno dono di "un bello spillone da petto di brillanti"⁵⁵.

A Milano viene atteso "il nuovo ballo *La Ghisella* [sic], composizione di Cortese, colla prima comparsa della celebre Fanny Cerrito, tanto desiderata"⁵⁶. Di Nathalie Fitzjames, futura protagonista della *Gisella* bolognese, si seguono i passi italiani. Nell'autunno 1841 è al Teatro Comunale di Modena, con Antonio Guerra: la coppia di artisti "per noi insoliti e meravigliosi" desta ammirazione con "la molta grazia e compostezza de' movimenti" di lei, "la somma agilità e maestria" di lui⁵⁷. La "distinta danzatrice" viene riconfermata a Torino per la stagione del carnevale 1843 ed è già impegnata a Genova per l'anno successivo⁵⁸. Come già ricordato, interpreta *Gisella* a Torino a partire dal dicembre 1842, quindi è al Teatro della Fenice di Venezia⁵⁹ e a Padova. È a Bologna nell'autunno 1843.

Il suo debutto al Teatro Comunale avviene nel primo ballo previsto per l'inizio della stagione, *Il Corsaro*⁶⁰, di Galzerani, in cui insieme con Matthis forma una coppia che "piacque e fu applaudita"⁶¹. Torna in scena con *Gisella*, "secondo ballo d'invenzione francese"⁶² della stagione, sempre coreografato da Galzerani.

Il partner della Fitzjames avrebbe dovuto essere nuovamente Matthis, che, essendo infermo, viene sostituito da Valentino Capon, il quale

⁵⁵ An., "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 39, n. 1003, 27 aprile 1843, p. 76.

⁵⁶ A., "Teatri arti e letteratura", anno 20°, tomo 38, n. 988, 19 gennaio 1843, p. 166.

⁵⁷ An., "Teatri arti e letteratura", anno 19°, tomo 36, n. 921, 14 ottobre 1841, p. 51.

⁵⁸ An., "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 39, n.1001, 13 aprile 1843, p. 61.

⁵⁹ *Ivi*, n. 1007, 27 maggio 1843, p. 109.

⁶⁰ An., "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 40, n. 1025, 14 settembre 1843, p. 32.

⁶¹ *Ivi*, n. 1027, 12 ottobre 1843, p. 47.

⁶² F., "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 40, n. 1032, 16 novembre 1843, p. 87.

"si mostra diligente esecutore, ed ottiene lodi giustamente dovute"⁶³ e, ancora in scena nelle repliche seguenti, "è meritevole di molti elogi, perché assai bene seconda la sua compagna, ed esso pure riscosse i ben dovuti applausi"⁶⁴. La protagonista femminile, poi, "la bravissima danzatrice, è la sola che non risparmia né gambe, né sudori, ed accumula passi sopra passi, sviluppando molta forza e grande bravura"⁶⁵: abile e generosa, "figura in superlativo grado, e veramente piace e sorprende sì per eleganza, che per forza, precisione e leggerezza; essa è un vero gioiello"⁶⁶.

Le scenografie e i costumi vengono apprezzati: "Belle le due scene; ottimo il vestiario e in carattere"⁶⁷. Tuttavia i commenti sullo spettacolo non sono tutti benevoli. Il balletto ottiene senz'altro "i pieni favori del pubblico, coi dovuti applausi indistintamente, e colle solite repliche dei pezzi migliori"⁶⁸, ma qualcuno vuole precisare che "Questo ballo, di genere fantastico, sembra che non abbia dispiaciuto, e forse incontrerà di più nelle sere successive; diciamo forse perché non sappiamo che cosa oggi si pretenda dal pubblico in punto a balli. [...] Siccome a ciascuno è lecito dire il proprio sentimento, così noi diremo che questo secondo ballo ci sembra abbastanza bene condotto e molto divertente"⁶⁹. Secondo altri commentatori, più caustici, *Gisella* è "un balletto parto di compositori d'oltremonte in cui figurano non so se fate, silfidi, geni, folletti, fuochi fátui, indicato col nome di *Gisella, o la Willi*, ma noi che non crediamo né alle fate, né ai geni, e molto meno ci occupiamo di leggerezze, come i fuochi fátui, non siamo rimasti troppo contenti di sì fatti spauracchi, e trattenimenti. Quindi è la sola Fitz-james [*sic*] che ne interessa, è dessa la

⁶³ *Ivi*, n. 1032, 16 novembre 1843, p. 87.

⁶⁴ *Ivi*, n. 1033, 23 novembre 1843, p. 98.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ivi*, n. 1032, 16 novembre 1843, p. 87.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Gisella, la protagonista della Danza e guai ove non lo fosse; perché se quest'artista non la sostenesse coll'arte sua in cui è veramente straordinaria, credo non l'avrebbe il pubblico tollerata. Essa però colle gentili sue movenze, colla grazia, e con tutti quei mezzi artistici di cui è fornita, gradisce in guisa che ogni plauso è per essa interamente e a di lei solo riguardo il balletto giunge al termine rimanendo gli spettatori abbastanza divertiti"⁷⁰. Ancora, se la ballerina viene definita "brava, bravissima [e] ben si può dire a tutta ragione essere stata l'unico sostegno del ballo"⁷¹, si ribadisce che "i balli poco o nulla interessano"⁷².

Il 23 novembre la Fitzjames gode di una beneficiata con abbonamento sospeso in cui danza, oltre a *Gisella*, una *Cracovienne* e una *Styrienne*, confermandosi "somma, inarrivabile, e [facendo scorgere] in lei ogni sera nuovi pregi vevoli a renderla carissima, e a muovere gli spettatori ad entusiasmo, ed il pubblico bolognese colle lodi, plausi, evviva, chiamate sul palco scenico, ripetizioni di danze ed universali grida richieste, e colla profusione di ghirlande di fiori, di che la volle donata ad ogni momento della danza, diede manifesta attestazione come l'apprezzi e la reputi valentissima artista"⁷³. Dopo un'ulteriore replica in una serata a beneficio di Giuseppina Strapponi, *Gisella* esce dalle scene bolognesi. Verrà ripreso soltanto nel gennaio e nel febbraio 1857⁷⁴ in una versione ampliata almeno di un passo a tre affiancato da otto ballerine, con Adelaide Cherrier nel ruolo principale⁷⁵.

⁷⁰ O. PANCERASI, "Il raccoglitore di cognizioni utili", anno IV, 17 novembre 1843, n. 45, p. 559.

⁷¹ F., "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 40, n. 1035, 7 dicembre 1843, p. 111.

⁷² *Ivi*, n. 1033, 23 novembre 1843, p. 98.

⁷³ O. PANCERASI, "Il Raccoglitore di cognizioni utili", anno IV, 24 novembre 1843, n. 46, p. 568.

⁷⁴ Repliche nelle seguenti serate: 11, 22 e 27 gennaio; 4, 7, 8, 11 e 17 febbraio 1857.

⁷⁵ "Onde variare lo spettacolo, nell'applaudito Balletto Gisella verrà dato un nuovo passo a tre eseguito dai signori Ferdinando Croce Adelaide Cherrier Paolina Dellagrance secondato dalle prime 8 ballerine di Mezzo Carattere" (locandina dello spettacolo, 27 gennaio 1857, presso l'Archivio del Teatro Comunale di Bologna). Il ruolo principale è interpretato dalla "prima ballerina di rango francese" Adelaide Cherrier, per cui il 4 febbraio 1857 viene fatta una serata a

Il balletto, come già accennato, ha tuttavia una intensa vitalità in tutta la penisola italiana e viene rappresentato in numerosi teatri, anche se in varianti ogni volta riadattate dagli artisti che lo propongono⁷⁶. Alcune delle versioni italiane di *Gisella* sono vere e proprie *ricreazioni* che sembrano limitarsi a prendere spunto da un tema mantenendo pochi elementi di un'opera originale da cui si allontanano con decisione⁷⁷. Certo è normale seguire la prassi (non solo italiana) di considerare l'opera coreografica non come creazione dell'ingegno di uno o più autori, ma come un oggetto di fattura artigianale che è lecito copiare, imitare, modificare⁷⁸.

Tra i libretti legati ad alcune delle versioni italiane di *Giselle*, sono da citare quelle di Milano (1843), Roma (1845) e Firenze (1853).

Gisella, ossia Le Willi, che debutta alla Scala di Milano il 17 gennaio 1843, è uno spettacolo atteso anche per l'annunciata presenza di Fanny Cerrito e le sue ventiquattro repliche⁷⁹ confermano un buon successo di pubblico. Le differenze rispetto all'originale si annunciano fin dal frontespizio del libretto, che dichiara trattarsi di un "ballo fantastico in

beneficio (locandina dello spettacolo, 4 febbraio 1857, presso l'Archivio del Teatro Comunale di Bologna).

⁷⁶ Citiamo i libretti che attestano alcune delle rappresentazioni di *Gisella* della prima metà dell'Ottocento, oltre a quello, già citato, bolognese: *Gisella o Il Ballo notturno*, Torino, Fratelli Favale, [1842]; *Gisella ossia Le Willi, ballo fantastico in cinque quadri da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale 1843*, Milano, Gaspere Truffi, 1843; *Gisella o Le Villi, da rappresentarsi nel nobile Teatro Argentina l'autunno 1845*, Roma Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, [1845]; *Gisella o Le Villi, ballo fantastico in tre atti posto in iscena l'autunno del 1849 in Novara*, in *Fausta, melodramma in tre atti*, Novara, Tipografia Nazionale di P. Rusconi, 1849, pp. 21-28; *Gisella, ballo fantastico in tre atti, da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo*, Napoli, Tipografia Flautina, 1849; *Gisella, ballo in due quadri da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il carnevale 1850-51*, Venezia, Tipografia Rizzi, [1851]; *Gisella, ballo fantastico in due atti, da rappresentarsi nell'I. R. teatro dei Sigg. Accademici Immobili, in via della Pergola, l'autunno 1853*, Firenze, Tipografia Galletti, [1853].

⁷⁷ 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, London-New York, Routledge, 2004, pp. 32-45.

⁷⁸ Per un approfondimento sull'argomento, cfr. E. CERVELLATI, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, CLUEB, 2007, cap. II.

⁷⁹ Verrà poi riproposta nel febbraio 1844, con Fanny Elssler (*Gisella*) e Hippolyte Montplaisir (Alberto), e nel marzo 1849, in una versione ripresa da Domanico Ronzani a partire da quella di Cortesi, con Augusta Maywood e lo stesso Ronzani (cfr. G. TINTORI, *Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*, Milano, Grafica Gutenberg Editrice, 1979, pp. 180, 181, 184).

cinque quadri"⁸⁰, per proseguire nella distribuzione, dove si annuncia che la musica è "ridotta ed in parte espressamente composta"⁸¹ dal compositore Giovanni Bajetti e che le scene sono "d'invenzione" dello scenografo in forze al teatro. Per quanto riguarda la coreografia, lo stesso autore, Antonio Cortesi, scrive una significativa prefazione in cui dichiara di riproporre al pubblico milanese "un argomento trattato già in Francia", ma precisa: "ho almeno la compiacenza di averlo foggiato al gusto italiano, ampliandolo, cercando di rendere più interessante l'azione, e corredandola di danze, tutte di mia invenzione"⁸². In effetti, se il testo traduce con una certa fedeltà quello francese ed è parimenti dettagliato nel descrivere lo svolgersi dell'azione, lo amplia decisamente aggiungendo il fidanzamento tra Gisella e il geloso Ilarione, la loro gita su un'aspra montagna per chiedere consiglio a un saggio eremita, la festa di nozze tra Alberto e Batilde, bruscamente interrotta dal sopraggiungere di Gisella, il finale felice, con il matrimonio tra Gisella e Alberto in una sorta di apoteosi nella reggia delle villi.

Gisella o Le Villi, rappresentato al Teatro Argentina di Roma nell'autunno 1845, viene interpretato da Fanny Elssler e Domenico **Matis** e coreografato da Domenico Ronzani, che compare anche in scena nel ruolo di Ilarione. Nell'"Avvertimento" che apre il libretto Ronzani, dopo essersi scusato della prolissità di alcune scene d'azione, dovuta a indispensabili cambiamenti di costume, afferma che il balletto "viene ora nella sua integrità riprodotto"⁸³. In realtà il secondo atto si svolge nella sala del castello del padre di Alberto, dove si sta per celebrare il matrimonio tra il giovane duca e la fidanzata Batilde, interrotto dallo smascheramento di

⁸⁰ *Gisella ossia Le Willi, ballo fantastico in cinque quadri, da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale 1843*, cit.

⁸¹ *Ivi*, p. 7.

⁸² *Ivi*, p. 3.

⁸³ *Gisella o Le Villi, da rappresentarsi nel nobile Teatro Argentina l'autunno 1845*, cit., p. 4.

Alberto e il terzo e ultimo atto termina con una regina delle villi impietosa e pronta a restituire a Gisella la sua natura umana.

La *Gisella* rappresentata a Firenze nel 1853 vede come protagonisti Amalia Ferraris e Giovanni Lepri ed è coreografata da Carlo Blasis. Nell'Avvertimento che apre il libretto, Blasis vuole distinguere la propria opera dalle altre versioni già viste, dichiarando di essersi applicato a "riprodurre [il balletto] come fu composto a Parigi: ciò a non confonderlo colle tante riproduzioni che se ne fecero in Italia"⁸⁴. In realtà, se la musica è "originale di Adolfo Adam"⁸⁵, si segue quella che è ormai la prassi italiana, inserendo un terzo atto ambientato nel castello del padre di Alberto, anche se in una stanza appartata, e si aggiunge anzi un'ulteriore differenza rispetto all'originale, con il conclusivo suicidio di Alberto. Al di là delle variazioni più o meno rilevanti della *fabula*, il balletto, a oltre dieci anni di distanza dal suo debutto italiano, ha raggiunto e mantiene caratteri connotanti e identificativi, tanto che nel libretto la "Distribuzione delle danze" elenca momenti evidentemente noti, tra cui il "passo a due *del bouquet*"⁸⁶: l'opera ha ormai acquisito una sua forma, certo non graniticamente immutabile, ma umanamente variabile nel suo continuo reincarnarsi, grazie alla continua trasmissione di saperi e di pratiche da un corpo all'altro, da una mente all'altra.

Giselle riscuote uno straordinario successo in Francia e viene già al debutto percepito come evento cardine; consacra una delle stelle di maggiori grandezza della storia della danza, Carlotta Grisi; impone l'autore del libretto, Théophile Gautier, come importante scrittore di testi per la danza; afferma il valore artistico della musica composta per il balletto

⁸⁴ *Gisella, ballo fantastico in due atti, da rappresentarsi nell'I. R. teatro dei Sigg. Accademici Immobili, in via della Pergola, l'autunno 1853*, cit. p. 2.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 4.

grazie ad Adolphe Adam. In Italia è senz'altro uno spettacolo di richiamo, tanto che nelle sue differenti versioni ha un fitto calendario. Tuttavia *Gisella*, a Bologna, "piacque e non piacque"⁸⁷. Anche se si dice che in Francia il balletto "producesse un magico effetto, e tale da generare l'entusiasmo malgrado l'esclusione del buon senso il quale non si debbe ricercare in un lavoro favoloso e fantastico"⁸⁸, a Bologna il pubblico si annoia e riesce a "scuotersi da quel letargo in cui tutti si trovavano immersi"⁸⁹ solo alla fine della rappresentazione. Nonostante la Fitzjames "sia meritevole degli encomj del pubblico, sostenendo instancabilmente la parte di Gisella con semplice, elegante e graziosissima danza"⁹⁰, le sue fatiche sono infruttuose poiché tese a sostenere un'opera troppo lontana dai gusti del pubblico: "Se un tal genere fantastico vogliasi produrre sulle scene italiane, si faccia promuovendo l'ilarità, il sorriso, diversamente si correrà il rischio di risvegliare que' folletti incorporei e silenziosi che non si fanno vedere ma udire"⁹¹, ovvero il sonoro russare di chi, tra il pubblico, è in preda alla sonnolenza.

Tra le motivazioni di questa risposta bolognese, è senz'altro da porre in evidenza una sorta di disincanto nei confronti del sentire, del pensare e del fare romantico francese e quindi di un balletto che ne è piena concretizzazione. La "moda francese, allora spietatamente imperante"⁹², non sempre si attaglia perfettamente alle modalità di lavoro degli artisti italiani e non sempre incontra davvero il favore degli spettatori. Sulla stampa si legge infatti che le danze del corpo di ballo, in *Gisella* "esser

⁸⁷ Sulla copertina manoscritta, a mio parere coeva al libretto stesso, utilizzata per meglio conservare una copia del già citato libretto della *Gisella* bolognese custodita presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, si legge "Ballo Gisella o le Wili, autunno 1843, che piacque e non piacque" (Catalogo storico "Fratelli Sorbelli", 2.Sezione artistica.Cart Gd2H58)

⁸⁸ A. Agl., "Il Felsineo", anno IV, n. 24 martedì 14 novembre 1843, p. 191.

⁸⁹ *Ivi*, p. 192.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² G. MONALDI, *Le regine della danza nel secolo XIX*, cit., p. 180.

potrebbero più graziose, e crediamo che nell'originale (poiché ci sarà permesso il dire questo Balletto una traduzione dal francese) lo saranno: ma dovrebbe esser cura di chi lo pone in iscena l'adattarlo all'attitudine degli esecutori ed al piacere del pubblico"⁹³; analogamente, la musica, per quanto opera di un valido compositore, "spesso si scosta troppo dal gusto italiano"⁹⁴. Una esplicita conferma a questo modo di pensare viene dai commenti al balletto *Ginevra di Brabante*, di Antonio Monticini, interpretato da Saint-Léon e Fitzjames tra la fine del 1842 e l'inizio del 1843: "la favola è romantica, ma usata già un secolo sotto altre sembianze, locché significa che il romanticismo non è trovato dei nostri tempi [...] tutto è vecchio in questa Ginevra; vecchie le marcie e le contromarcie, vecchie le giravolte dei quadrupedi, e le tarantelle dei bipedi, vecchie le caccie, vecchia la cerva, e vecchia perfino la pretensione di sprecar tanto tempo, tante gambe, tante braccia e tanta pazienza del Pubblico"⁹⁵. È possibile sopportare questo balletto fatto di "anticaglie" soltanto grazie ai due interpreti principali, uno forte e instancabile, l'altra tutta grazia e leggiadria, come "l'aura che sorvola sui flutti senza incresparli"⁹⁶. Il disincanto nei confronti del Romanticismo emerge con forza, quando l'autore dell'articolo afferma: "ebbi un giorno la sventura di essere romantico anch'io...ma per forza; ed imparai a mie spese quanto sia necessario fare un po' di buon sangue colle lepidezze dei buoni avi nostri"⁹⁷. Sullo stesso tono sono le considerazioni che seguono il già citato debutto della Taglioni: il balletto "è una di quelle anacreontiche cotanto in uso in Francia, e fatto a posta per una tal ballerina, che sola può sostenere,

⁹³ B., "La Farfalla", n. 46, 15 novembre 1843.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ F. ROMANI, "Teatri Arte e Letteratura", anno 20°, tomo 38, n. 987, 12 gennaio 1843, pp. 155-156.

⁹⁶ *Ivi*, p. 156.

⁹⁷ *Ibid.*

e che senza di lei è inseguebile"⁹⁸. Inoltre, dopo che la Taglioni è apparsa in città, riempiendo il teatro, le sale ritornano vuote come in precedenza: il pubblico va a vedere un personaggio come lei più che altro per evitare di sembrare "ostrogoto" e per esibire argomenti di conversazione⁹⁹.

La Francia, per la Bologna della prima metà dell'Ottocento, è indubbiamente un privilegiato e ineludibile punto di riferimento culturale di cui la città assorbe l'influsso, a partire dalle arti fino all'abbigliamento, al comportamento, al linguaggio¹⁰⁰, con un piacere evidentemente miscelato a una sorta di senso del dovere determinato dall'esigenza di apparire aggiornati, informati, alla moda.

In Francia, in questa epoca, il balletto è davvero luogo di un "meraviglioso" reso visibile da una tecnologia raffinata e dalla presenza sulla scena di un corpo danzante che "si lega a tutte le attività dove l'essere corporeo e l'esistenza materiale superano se stessi, non per lasciare la condizione corporea e carnale, ma per conferirle un glorioso splendore"¹⁰¹. Larga parte degli spettatori cerca in quest'arte ciò che non trova nella vita e che coglie, anche se solo per un attimo, in una sospensione meravigliata della ragione, possibile in un luogo, l'Opéra, che è "le seul refuge de la poésie et de la fantaisie, l'unique endroit où le vers soit encore reçu, le dernier asile des dieux, des nymphes, des princes et des princesses tragiques; la grossière réalité n'y est pas admise [...]; là, rien de véritable;

⁹⁸ An., "Il raccoglitore di cognizioni utili", anno III, semestre II, n. 18, 1 novembre 1842, p. 144.

⁹⁹ *Ivi*, n. 20, 15 novembre 1842, p. 160.

¹⁰⁰ Ad esempio, entra nel parlare delle persone alla moda un termine del **modaiolo** gergo parigino come "*lion*" e allo stesso tempo se ne denigra il senso, affermando che ormai è sufficiente trovarsi in un locale di fronte alla Scala di Milano a bere, mangiare e fumare, indossando abiti costosi color nocciola o caffè e latte, per essere definiti *lion* e che sorgono *lion* ovunque, "a teatro, dentro modesti palchetti, [...] annoiati, sbadiglianti e ristucchi della monotona loro vita; [...] al Corso [...], fumando uno zigarò colossale, seguiti da un *groom* microscopico; [...] alla trattoria seduti a desco frugale; [...] davanti a un caffè in crocchio d'uno stesso spirito e d'uno stesso colore" (A. PIAZZA, *Lions d'emblée*, "Teatri arti e letteratura", anno 21°, tomo 39, n. 1008, Bologna, 1 giugno 1843). Ancora, si commenta con ironia l'utilizzo dei termini *rats*, *lionnes*, *panthères*, *tigresses* utilizzato per indicare varie tipologie di donna, sempre sulla scia dell'influsso francese ("La Farfalla", n. 43, 23 ottobre 1843).

¹⁰¹ J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Editions d'Art Albert Skira, 1970, p. 32.

on est dans un monde enchanté [...]; une soirée de l'Opéra vous délasse de la vie réelle, et vous console de la quantité d'affreux bourgeois en paletots que vous êtes obligés de voir dans la journée"¹⁰².

I resoconti bolognesi su *Gisella* e il metamorfico percorso del libretto attraverso le città italiane, sembrano non cogliere questo aspetto così rilevante. Anche se esiste una chiara consonanza, tra Francia e Italia, in alcune modalità del praticare e del guardare il balletto, ad esempio nell'approccio al corpo danzante femminile e in particolare a quello della protagonista d'eccezione, ai suoi ruoli e ai suoi significati, ciò che a Parigi è di moda e al tempo stesso, in alcuni casi, pregnante, sembra in larga misura perdere sostanza nel valicare la Alpi. Il modello francese di Romanticismo ballettistico, così esemplare, cogente e diffuso, perde di nitidezza, si trasforma e viene rielaborato nel giungere in una terra in cui la patriottica costruzione di un'identità nazionale non ancora consolidata, l'apparentare i popoli stranieri agli oppressori politici imperversanti in alcune zone della penisola e la volontà di riferirsi alla storia patria nell'affermazione del valore delle proprie radici e quindi di sé, nonché, più specificatamente nel balletto, il già avanzato e consapevole affermarsi di uno stile vigoroso, drammatico, "all'italiana" sia nell'esecuzione sia nella costruzione drammaturgica, portano a non apprezzare le valenze più profonde dei frutti di una cultura vicina ma in realtà non completamente affine e a percepirne e tentare di assimilarne solo gli elementi immediatamente esteriori ed esteticamente attraenti, senza assumere e fare davvero propria la corrispondente e imprescindibile sostanza. Forse per incapacità degli artisti e degli spettatori italiani a cogliere davvero il senso formale e sostanziale di opere espressione di una cultura vagamente aliena, forse per necessità, rispettivamente, di affermarsi con un'originalità di stile e di riconoscersi in

¹⁰² T. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris-Bruxelles, Editions Hetzel, 1858-1859, 6 voll., vol. II, pp. 14-15.

esso, la *Gisella* bolognese, eco e riverbero della parigina *Giselle*, porta palesemente alla luce la realtà del coesistere, nell'Europa della prima metà dell'Ottocento, di una "pluralità di romanticismi"¹⁰³ inevitabile e, d'altra parte, felicemente e riccamente variegata.

¹⁰³ Cfr. D. H. SOWELL, *A plurality of romanticisms: italian ballet and the repertory of Antonio Cortesi and Giovanni Casati*, "Dance Research Journal", vol. 37, n. 1, estate 2005, pp. 37-54.