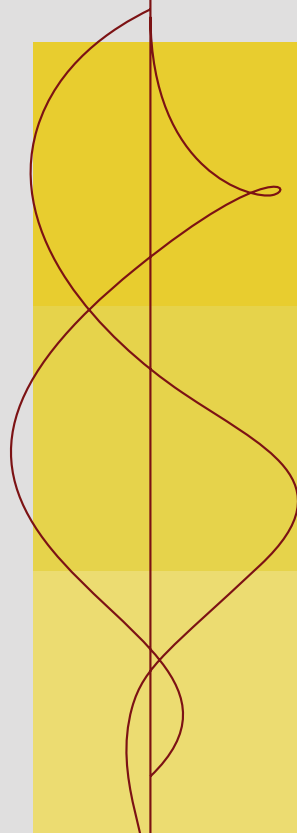


Elena Cervellati

Théophile Gautier e la danza

La rivelazione del corpo
nel balletto del XIX secolo



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

AlmaDL, University of Bologna

il respiro del movimento
DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

IL RESPIRO DEL MOVIMENTO
DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

Direzione scientifica della collana

Elena Cervellati, Elena Randi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Comitato Scientifico

Sonia Bellavia - La Sapienza Università di Roma

Matilda Butkas Ertz - University of Louisville, Louisville, KY

María del Valle de Moya Martinez - Universidad de Castilla-La Mancha

Doug Fullington - Pacific Northwest Ballet, Seattle, WA

Teresa Megale - Università di Firenze

Stefania Onesti - Università di Siena

Giulia Taddeo - Università di Genova

Lester Tomé - Smith College, Northampton, MA

Il respiro del movimento. Danza e prospettive teatrali

Collana di studi teatrologici

I volumi pubblicati sono stati sottoposti a un processo di *peer-review* non anonima sotto la responsabilità della Direzione scientifica della collana.

Elena Cervellati

Théophile Gautier e la danza
La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo

Alma Diamond
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
2026

ISBN 978-88-5497-229-2 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/31>

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Alma Diamond - Open Scholarly Communication
via Zamboni, 33
40126 Bologna

Tutti i diritti d'autore e di pubblicazione dell'opera appartengono agli autori senza restrizioni. L'opera è pubblicata con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Questa licenza consente a chiunque di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare o modificare e trasformare il materiale, basandosi su di esso con qualsiasi mezzo e formato per qualsiasi fine, anche commerciale, a patto che venga adeguatamente attribuita agli autori, che ciascuna modifica all'opera sia indicata e che sia fornito un *link* alla licenza.

Impaginazione e grafica: Marco Argentina, Carlo Fava, Matteo Ferraresso

Indice

Introduzione alla nuova edizione	1
I. Tra parola scritta e corpo danzante	5
II. Il balletto a Parigi (1830-1872)	15
III. Raccontare il corpo: i <i>feuilletons</i> sulla danza	53
1. Gli albori di un nuovo giornalismo	55
2. Un critico professionista	64
3. Tra resoconto e riflessione	118
IV. Immaginare il corpo: i libretti per balletto	131
1. Un testo ibrido	133
2. Un letterato per la danza	138
3. Dalla parola scritta alla pratica scenica	222
V. Rievocare il corpo: appunti di viaggio, poesie e prosa	241
1. Cronache di viaggio	244
2. Gli scritti letterari	248
VI. Riconquistare il corpo: dagli occhi al cuore	263
1. Lo <i>spectacle oculaire</i>	265
2. La danza per la danza	268
3. Poetica e ideologia del corpo danzante	271
4. Madrigale panteista	291
Appendici	299
1. La danza nella corrispondenza	301
2. Antologia di <i>feuilleton</i>	312
3. Iconografia gautieriana	383
Bibliografia	387
1. Fonti primarie	387
2. Fonti secondarie	401
Indice dei nomi	427
Indice dei titoli	435

Introduzione alla nuova edizione

Théophile Gautier e la danza, ovvero la parola e il corpo. I legami che mettono in connessione un letterato di fama con l'arte del movimento regolato, un cesellatore di rime cristalline con la sudata prosaicità del dietro le quinte, un affaticato buongustaio con l'aerea tonicità delle Villi sono molteplici e percorrono tutta la sua florida e variegata produzione di testi. Questo volume nasce in effetti dalla volontà di rintracciare la presenza di un discorso gautieriano sulla danza nei testi più strettamente connessi a questo ambito, ovvero i libretti e le critiche, ma anche negli scritti letterari e in quelli di viaggio, mentre si è scelto di lasciare sullo sfondo i testi teorici più ampi, da tempo oggetto di studi approfonditi da parte di studiosi di primo piano¹. In tal modo, si va a comporre una teoria della danza di cui Gautier è pienamente consapevole, ma che è dispersa e frammentata proprio per la natura dei testi all'interno dei quali è disseminata.

Si tratta della nuova edizione di un volume pubblicato ormai venti anni fa², che a sua volta prendeva le mosse da una ricerca di dottorato condotta sotto la guida di Eugenia Casini Ropa presso l'Università di Bologna³: punti di partenza di una linea di ricerca che ho poi continuato a percorrere nel tempo, attraverso pubblicazioni e progetti che vanno a nutrire le mie competenze e il mio approccio di studiosa, oggi. La nuova edizione, quindi, si propone come un lavoro non solo aggiornato, riveduto e ampliato, ma profondamente ripensato, poiché mette a punto e sviluppa alcuni degli snodi connessi alla riflessione gautieriana rispetto alla danza per ricollocarli in modo strutturato all'interno della sua riflessione più ampia e nel più complesso contesto dello spettacolo del tempo. La nuova pubblicazione, inoltre, copre un vuoto negli studi che nel tempo

¹ Carlo Pasi, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Bulzoni, Roma 1974; Paolo Tortonese, *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Lettres Modernes, Paris 1992; Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Stock, Paris 1992.

² Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, Bologna 2007.

³ Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la "danse pour la danse". Elementi di poetica e ideologia del corpo danzante nel balletto del XIX secolo attraverso gli scritti di un intellettuale "organico"*, tesi di dottorato, tutor Eugenia Casini Ropa, Dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, XVIII ciclo, 2006.

trascorso dalla prima edizione non è ancora stato colmato. Se sicuramente la riflessione intorno a Gautier continua a fiorire, soprattutto in Francia, rimane limitata quella dedicata al suo ruolo nel fare, nel pensare e nel dire la danza.

Si è resa comunque necessaria una revisione della bibliografia, che è stata quindi integrata con i contributi apparsi negli ultimi anni. Il primo strumento al quale ho fatto ricorso e al quale sono più volte ritornata è stato la *Bibliographie critique* curata dalla Société Théophile Gautier, una ampia e preziosa ricognizione continuamente aggiornata, consultabile online⁴. Inoltre, sono stati utili riferimenti la bibliografia a corredo del volume di Aurélia Cervoni sul discorso sviluppato intorno alla produzione gautieriana dalla critica a lui coeva⁵ e lo straordinario progetto editoriale promosso dall'editore Honoré Champion, che dal 2003 sta promuovendo la pubblicazione delle *Œuvres complètes* di Gautier con il supporto scientifico di un qualificato ventaglio di specialisti, tra i quali Patrick Berthier per la sezione "Critique théâtrale" e Claudine Lacoste-Vayssayre ed Hélène Laplace-Claverie per la sezione "Théâtre et ballet". Tra gli studi specialistici, spiccano quello di François Brunet⁶, che si sofferma sulle esperienze fatte da Gautier in paesi lontani e sulle influenze che avrà sul balletto di inizio Novecento, e quello curato da Elena Randi, tutto dedicato a *Giselle*⁷, che raccoglie contributi di diversi studiosi. Inoltre, sono da ricordare gli esiti delle ricerche di Bénédicte Jarrasse, Vannina Olivesi e Olivia Sabee⁸, che spiccano per uno approccio competente alla danza intesa come espressione della cultura, del tempo e della società in cui nasce, oltre che come forma di arte, e che quindi, muovendosi nella cornice dell'Ottocento, non hanno potuto non incontrare Gautier.

Per la nuova edizione ho inoltre scelto di aggiungere la versione originale delle citazioni dei testi gautieriani che fungono da indispensabile fonte del mio discorso, prima presenti soltanto in italiano: credo che sia prezioso anche per il lettore di oggi avere un agevole accesso alle parole di un letterato il cui pensiero trova espressione in un linguaggio raffinato, dal vocabolario straordinariamente ricco e quindi eloquente come quello di Gautier; le traduzioni in italiano sono comunque rimaste, in nota. L'appendice di

⁴ Cfr. Anne Geisler-Szmulewicz, *Bibliographie de la critique sur Théophile Gautier*, online: theophilegautier.fr. Curata da Paolo Tortonese fino al 2010, dal 2013 viene aggiornata da Anne Geisler-Szmulewicz.

⁵ Aurélia Cervoni, *Théophile Gautier devant la critique 1830-1872*, Garnier, Paris 2016.

⁶ François Brunet, *Théophile Gautier et la danse*, Honoré Champion. Paris 2010.

⁷ Elena Randi (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025.

⁸ Cfr. i saggi nella bibliografia finale.

feuilleton ugualmente tradotti in italiano, già presente nella prima edizione, è stata ora integrata con altri testi, in modo da ampliare il ventaglio di esempi interessanti. Inoltre, è stata aggiunta un'appendice iconografica che raccoglie opere dello stesso Gautier, per lo più inedite, che attestano l'interesse dell'autore per il corpo e per la danza.

Questa nuova edizione ha goduto di alcune importanti riletture. Quella lucida ed esperta di Elena Randi, che si è generosamente impegnata in una attenta e competente revisione del testo, generatrice di osservazioni preziose e di dubbi importanti che hanno contribuito a renderlo meglio strutturato e ad arricchirlo nei contenuti; quella di Federica Gesù, che ha riletto in particolare le traduzioni delle citazioni da testi in francese che punteggiano il volume, estratti dagli scritti di Gautier e di altri autori, imprimendovi la finezza nello scrivere che le appartiene; quella di Carlo Fava, che ha saputo ancora una volta mettere generosamente a mia disposizione la sua umanistica competenza scientifica e la sua singolare vivacità intellettuale, che nel tempo lo hanno reso un vero esperto anche del balletto ottocentesco; quella di Greta Fava Cervellati, che ha voluto dedicarsi ad applicare a un oggetto non sempre accattivante come un libro "scientifico" sulla danza lo sguardo sensibile e acuto che la connota, perfetto nel rintracciare senso, struttura e dettagli significativi del discorso.

Il volume non avrebbe visto la luce senza il supporto dell'équipe di Alma Diamond Books, il servizio dell'Università di Bologna che cura la pubblicazione di collane scientifiche ad accesso aperto. Ringrazio in particolare Piero Grandesso e Martina Marafioti: avere la loro competente e attenta guida ha permesso di dare una non scontata solidità editoriale a un testo che ha sempre bisogno, per essere accessibile agli altri, di essere costruito, chiaro, accessibile. Il loro costante supporto, unito al contributo di Marco Argentina, ha permesso di costruire un prodotto che, anche se non è fisicamente maneggevole, potrà entrare a fare parte delle biblioteche elettroniche di studiosi e studiosi attenti a un mondo che, pur proveniente dal passato, continua a parlare a chi oggi tenti di avvicinarlo.

I. Tra parola scritta e corpo danzante



Nella pagina precedente:

Paul-Albert Besnard

La Première d'Hernani, 1830, 1903

Pittura ad olio, 102 x 122 cm

Maison de Victor Hugo (Paris)

Théophile Gautier è notoriamente uno degli intellettuali di primo piano della vita culturale parigina negli anni che vanno dalla Monarchia di Luglio (1830-1848) alla guerra franco-prussiana (1870-1871). È poeta, romanziere e uomo di lettere¹ capace di una prolificità straordinariamente intensa anche per un mondo di poligrafia diffusa come la Francia dell'Ottocento, tanto che Charles Baudelaire gli dedica *Les Fleurs du mal* definendolo «parfait magicien ès langue française»² e ne cita una celebre frase che ricorda la sua particolare capacità nell'utilizzare le parole: «L'inexprimable n'existe pas»³. Frequenta però con brillante agilità anche le arti figurative, la musica e il teatro, e pare trovare nella danza il proprio prediletto luogo di azione., nel tempo consolida anche la propria posizione di critico e di autore per il teatro e per la danza, oltre che – diremmo oggi – di reporter da viaggi lontani, e frequenta assiduamente il vivacissimo milieu artistico di quella che è allora una delle maggiori capitali culturali europee. Pittori e scultori, musicisti e cantanti, attori e danzatori, ma anche direttori di teatri e di periodici, compongono il circolo di amicizie più o meno intime di cui fa parte integrante, in una omogenea miscela a cui non mancano poeti e romanzieri. Così Carlotta Grisi⁴, Hector

¹ Si rimanda, in proposito, ai due volumi dedicati ai suoi *Romans, contes et nouvelles* curati da Pierre Laubriet per la “Bibliothèque de la Pléiade” dell'editore Gallimard (Paris 2002), in cui è riportata un'ampia bibliografia degli studi su Gautier letterato (vol. II, pp. 1566-1574). Di riferimento è inoltre il già citato monumentale progetto di pubblicazione delle *Œuvres complètes* di Gautier che l'editore Honoré Champion sta portando avanti dal 2003: curato da una équipe di specialisti, intende offrire un panorama completo della produzione di Gautier (cfr. *Théophile Gautier (Catalogue 2025)*, online: https://www.honorechampion.com/img/cms/pdf_catalog/2025_gautier.pdf).

² «Mago forbitto delle lettere francesi»: così recita la dedica che Charles Baudelaire gli rivolge in apertura di *I fiori del male*, nella traduzione a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, in Id., *Opere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996, p. 19 (prima ed. *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1857).

³ «L'inesprimibile non esiste» (cfr. Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1857, p. 42, trad. it. in Id., *Théophile Gautier*, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Arnoldo Mondadori Editore, collana I Meridiani, 1996, p. 869).

⁴ Carlotta Grisi (1819-1899), notoriamente una delle maggiori ballerine del XIX secolo, studia alla Scuola del Teatro alla Scala di Milano e a dieci anni entra nel corpo di ballo dello stesso teatro. A quattordici anni segue la sorella Ernesta, cantante lirica e futura compagna di Gautier, in una tournée in Italia durante la quale, a Napoli, incontra Jules Perrot, che diventa suo maestro e con cui nel 1837 ha una figlia. Entra all'Opéra di Parigi nel 1841, dove, nello stesso anno, trionfa in *Giselle*, tratto da un libretto scritto da Gautier e da Jules

Berlioz e Mario⁵, Nestor Roqueplan⁶, Émile de Girardin⁷, Jean-Gaspard Deburau⁸, Ingres e James Pradier, oltre a Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, Edmond e Jules de Goncourt, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Charles Nodier, con lui pranzano, vanno a teatro o viaggiano, gli prestano denaro o cavalli, lo aiutano ad ampliare una cerchia di già interessanti amicizie, fanno da padrini alle sue figlie, gli chiedono o gli offrono collaborazioni professionali, in un fermento di lavoro, idee e affetti davvero ricco e fecondo.

Le arti fanno parte integrante della sua vita e del suo lavoro. Progettando di intraprendere la carriera di pittore, frequenta un atelier come allievo ma presto sceglie di dipingere con le parole, dedicandosi alla poesia⁹. La formazione nell'ambito delle arti visive – e l'interesse che evidentemente l'aveva sollecitata – lascia un segno importante, tanto che anche in tarda età continuerà a disegnare e a dipingere a tempo perso, lamentando di non poter dedicare un tempo adeguato a una passione così radicata¹⁰. L'interesse per le arti figurative e per la loro analisi, che domina i primi anni della sua

Henri Vernoy de Saint-Georges. Separatasi da Perrot, che prosegue una prestigiosa carriera, negli anni seguenti danza anche a Londra, Vienna, Milano, Monaco e San Pietroburgo, creando i ruoli principali in altri balletti di successo, come *La Jolie fille de Gand* (1842), *La Péri* (1843), *Esméralda* (1844), *Pas de quatre* (1845), *Le Diable à quatre* (1845), *Paquita* (1846), *Griseldis* (1848) e *La Filleule des fées* (1849). Si ritira dalle scene nel 1853 per stabilirsi in Svizzera, nella villa donatale da un nobile facoltoso, Léon Radziwill, con il quale ha una figlia. Gautier ne loda pubblicamente, nei propri scritti, le qualità artistiche e la bellezza e intreccia con lei una importante e duratura relazione affettuosa.

⁵ Giuseppe Matteo De Candia (1810-1883), in arte Mario è un celebre tenore che debutta al Théâtre de l'Opéra di Parigi nel ruolo principale di *Robert le diable* (1831), di Giacomo Meyerbeer. È il compagno d'arte e di vita di Giulia Grisi, cantante di fama, cugina della celebre Carlotta protagonista del balletto *Giselle* (1841), e di Ernesta, cantante di modesta notorietà, nonché compagna di Gautier.

⁶ Nestor Roqueplan (1805-1870), fratello del pittore Camille, è giornalista e direttore di periodici e di teatri, tra i quali, dal 1847 al 1854, il Théâtre de l'Opéra di Parigi.

⁷ Émile de Girardin (1806-1881), uomo politico e d'affari, nel 1836 fonda il quotidiano «La Presse», per il quale Gautier scriverà per quasi vent'anni.

⁸ Jean-Gaspard Deburau (1796-1846), mimo di prima grandezza al parigino Théâtre des Funambules, negli anni Trenta frequenta abitualmente la casa di Gautier, che lo loda con calore in particolare in un articolo pubblicato dalla «Revue de Paris» nel settembre del 1842, *Shakespeare aux Funambules*, poi ripubblicato dallo stesso autore nella raccolta *L'Art moderne* (Michel Lévy Frères, Paris 1856, pp. 167-179).

⁹ «Nous hésitions entre les deux routes, c'est-à-dire entre la poésie et la peinture [...]. Cependant, sans avoir franchi le Rubicon, nous commençons à faire plus de vers que de croquis, et peindre avec des mots nous paraissait plus commode que de peindre avec des couleurs. Au moins, la séance finie, il n'y avait pas besoin de faire sa palette et de nettoyer ses pinceaux», «Esitavamo tra le due strade, cioè tra poesia e pittura [...]. Tuttavia, senza aver passato il Rubicone, cominciammo a fare più versi che schizzi, e dipingere con le parole ci parve più comodo che dipingere con i colori. Almeno, finito il lavoro, non c'era bisogno di sistemare la tavolozza e pulire i pennelli» (Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris 1874 [prima ed. 1872], p. 17).

¹⁰ Cfr. Émile Bergerat, *Théophile Gautier peintre*, J. Baur, Paris 1877, pp. 6-7.

maturazione e della sua attività intellettuale, lo sollecita a coltivare una particolare ampiezza lessicale, che riesce a raggiungere un livello talmente virtuosistico da permettergli di rivaleggiare, nella resa visiva, con le opere che descrive o che lo ispirano. Come ribadisce il genere, Émile Bergerat, la sua mente pare impregnata di immagini fermate nella tela o nel marmo, nello smalto o nel bronzo, tanto che il suo stesso pensare sembra procedere attraverso il filtro strutturante e cogente dell'opera d'arte vista o immaginata¹¹.

Anche se «chacun sait que notre poète a pour la musique une sainte horreur»¹² ed è noto l'aforisma di Gautier che recita: «La musique est le plus désagréable et le plus cher de tous les bruits»¹³, quest'arte entra a pieno titolo nella sua vita ed è senz'altro presente nella sua produzione letteraria¹⁴. Qui diventa una porta di accesso al fantastico, un'arte dai poteri medianici e incantatori, capace di evocare un mondo altro, con la cantilena di un flauto che prepara all'emergere del mondo dell'antica Roma¹⁵, o in grado di far percepire, grazie alle note del pianoforte, la percezione della presenza dell'essere amato, anche se defunto¹⁶. A volte la musica è invece sede di perfezione disincarnata, quando accompagna la morte di due fanciulle abili in paradisiaci vocalizzi¹⁷, oppure è un balsamo purificatore, quando il canto della donna amata ha il potere di allontanare per qualche istante gli influssi del malocchio¹⁸. Le descrizioni della vita musicale dei paesi che Gautier visita costellano poi i suoi resoconti di viaggio¹⁹: si occupa della musica popolare, che permette di far conoscere particolari curiosi sulle genti che la elaborano e la praticano nella vita quotidiana, come avviene in Italia²⁰; è affascinato dalla capacità che hanno la musica turca e quella nordafricana di evocare immutati mondi del passato²¹; non disdegna quella

¹¹ Cfr. *infra*, pp. 265-268.

¹² «Tutti sanno che il nostro poeta ha per la musica un sacro orrore» (Firmin Maillard, *Histoire anecdotique et critique de la presse parisienne, 2e et 3e années, 1857 et 1858*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1859, p. 75).

¹³ «La musica è il più sgradevole e il più caro di tutti i rumori» (Théophile Gautier, *Zigzags*, Victor Magen Éditeur, Paris 1845, pp. 243-244).

¹⁴ Per un approfondimento di diversi temi legati al rapporto tra Gautier e la musica, cfr. gli atti del convegno *Théophile Gautier et la musique*, pubblicati nel «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, oltre all'ampio studio di François Brunet, *Théophile Gautier et la musique*, Honoré Champion, Paris 2006.

¹⁵ *Arria Marcella* (1852).

¹⁶ *Avatar* (1856), *Spirite* (1866).

¹⁷ *Le Nid du rossignol* (1833).

¹⁸ *Jettatura* (1856).

¹⁹ Cfr. Anthony Zielonka, *La Musique dans les récits de voyage de Théophile Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 97-105.

²⁰ Cfr. *Italia*, Hachette, Paris 1855.

²¹ Cfr. il capitolo «En Afrique» in *Loin de Paris*, Michel Lévy Frères, Paris 1865, pp. 1-138.

religiosa, in particolare in Russia, dove trova nel canto della liturgia ortodossa «un charme plus facile à goûter qu'à décrire; figurez-vous le bruit que font en volant, les soirs d'été, les gros papillons de nuit»²², e in Spagna, dove il sentimento e la pratica religiosi sono più forti che in Francia e la cattedrale è «le point central, le lieu attrayant, comme l'Opéra à Paris»²³.

Anche il teatro si iscrive a fondo nell'opera di Gautier, entrando in romanzi e racconti attraverso allusioni, citazioni testuali, *mise en abîme*, fino ai casi esemplari di *Mademoiselle de Maupin* (1835), in cui fa parte integrante della vicenda una rappresentazione di *As you like it* accuratamente descritta, o *Le Capitaine Fracasse* (1863), tutto incentrato su una compagnia di attori girovaghi²⁴. La sua prolifica attività di autore teatrale²⁵, poi, a partire da *Une Larme du diable* (1839) fino al *Prologue d'Henriette Maréchal* (1864)²⁶, spazia dalle *bastonnade*, alle *arlequinade*, ai drammi, ai *vaudevilles*, al teatro di marionette, in una poliedricità attenta ai valori formali di ciascun genere che egli si trovi ad attraversare, non sempre con pieno successo. La sua scrittura drammatica cerca di strutturarsi all'interno di strutture codificate e attraverso tipi teatrali ben noti, grazie ai quali sia possibile trascendere la realtà e tratteggiare le vicende umane con un certo grado

²² «Un fascino più facile da godere che da descrivere; immaginate il brusio che fanno volando, nella sera d'estate, le grandi farfalle notturne» (*Voyage en Russie*, Charpentier, Paris 1866, vol. II, p. 144).

²³ «Il punto centrale, un luogo di richiamo, come l'Opéra a Parigi» (*Voyage en Espagne*, Charpentier, Paris 1859, p. 200).

²⁴ Per un'analisi delle occorrenze del teatro nell'opera narrativa di Gautier cfr. Marcel Eigeldinger, *L'Inscription du théâtre dans l'œuvre narrative de Gautier*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 141-150.

²⁵ Su Gautier autore drammatico, cfr. l'ampio studio di Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Éditions A.-G. Nizet, Paris 1972, oltre all'introduzione di Claudine Lacoste-Veysseyre alla raccolta dei suoi scritti teatrali in Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Section III, Théâtre et ballets*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Clavier, Honoré Champion, Paris 2003, pp. 7-38. Questo volume, che raccoglie gli scritti di Gautier per il teatro di prosa e il balletto e comprende un accurato apparato critico, verrà d'ora in avanti citato come *Théâtre et ballets*. È inoltre di particolare interesse, per valutare vari aspetti dei rapporti di Gautier con il teatro, il numero monografico del «Bulletin de la Société Théophile Gautier» intitolato *Théophile Gautier et le théâtre* (n. 26, 2004), esito di un convegno svoltosi nel giugno 2004 a Montpellier, in cui si rilevava la necessità della pubblicazione integrale dei *feuilletons* teatrali, poi lodevolmente portata a compimento dall'editore Honoré Champion con la cura di Patrick Berthier, nell'ambito del già citato progetto editoriale di pubblicazione di tutte le opere di Gautier (*Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale*, Honoré Champion, 2007-2025).

²⁶ Tra questi due lavori si possono citare il *vaudeville* in tre atti *Voyage en Espagne* (Théâtre des Variétés, 1845); la *bastonnade* in un atto *Le Tricorne enchanté* (Théâtre des Variétés, 1845); la *Juive de Constantine* (Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1846), dramma con musica di Pilati e danze di Ragaine, scritto con Noël Parfait; l'*arlequinade* in un atto *Pierrot posthume* (Théâtre du Vaudeville, 1847); la commedia di cappa e spada *Regardez, mais ne touchez pas* (Théâtre de l'Odéon, 1847); la pantomima militare *Pierrot en Espagne* (Théâtre des Funambules, 1847); il *vaudeville* in un atto *La Nègresse et le pacha* (Théâtre des Variétés, 1851).

di astrazione, secondo una «concezione visiva e plastica del teatro»²⁷ che si manifesta anche nella presenza in alcuni suoi scritti, di personaggi muti come Pierrot, esemplare rappresentante di un'arte del corpo in grado di abbagliarlo quando è agita da un interprete eccezionale come Deburau, capace della «fiction du poète, – oui du poète»²⁸.

Gautier è infatti attratto dalla afasica e mirabile fisicità degli acrobati, dei contorsionisti, delle funambole e dei *tableaux vivants*, di cui scrive con un'ammirazione che sfiora spesso l'entusiasmo. È tuttavia nella danza che trova l'ambito in cui meglio esercitare sguardo critico e vivacità intellettuale, far fiorire la propria creatività, risuonare il proprio essere. Diventa infatti un apprezzato autore di libretti per balletti realizzati prevalentemente per il Théâtre de l'Opéra²⁹ di Parigi e un ascoltato *feuilletoniste* che riserva ampio spazio dei propri articoli agli spettacoli coreutici. Attraversato dal senso di cui è portatore un corpo danzante stratificato, costruito e complesso come è ogni corpo, ma come è in modo limpido ed esplicito quello ben codificato del balletto, grazie ai propri scritti è quindi anche l'attivo artefice di un pensiero complesso su e per la danza.

Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, in Francia, quando Gautier inaugura e consolida la propria attività di intellettuale, il balletto raccoglie e realizza in modo sorprendentemente felice la sensibilità e gli ideali romantici che si esprimono con forme artistiche eterogenee, ma che in esso trovano una piena e visibile concretizzazione. Erede di una secolare tradizione solida e strutturata, quello che verrà più avanti definito "ballet 1830"³⁰ ne modifica e ne precisa ulteriormente, però, forma, stile e contenuti, che quindi solo in questa epoca si trovano a essere «cristallizzati in un tutt'uno nuovo e coerente»³¹. Tecnica di lavoro sul corpo e scelte drammaturgiche realizzano tra loro una riuscita

²⁷ Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, cit., p. 434.

²⁸ «La finzione del poeta, – sì, del poeta» (Théophile Gautier, *Shakespeare aux Funambules*, in *L'Art moderne*, cit., p. 168).

²⁹ Utilizzeremo anche in seguito questa dicitura o, più brevemente, "Opéra", per indicare l'istituzione, nonché la sala teatrale che ne è espressione, il cui nome cambia più volte nel corso dei secoli a seconda dei regimi politici: fondata come Académie d'Opéra (28 giugno 1669), nel periodo che ci interessa verrà 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 fondato repertorio a cura di Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique*, Aux amateurs du livre, Paris 1989).

³⁰ André Levinson, *Théophile Gautier et le ballet romantique*, in «La Revue musicale», numero monografico *Le ballet au XIXe siècle*, 1 décembre 1921, p. 53.

³¹ Lynn Garafola, *Introduction*, in Lynn Garafola (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1997, p. 1.

simbiosi e colgono con singolare adesione le aspirazioni, il pensiero e l'immaginario di un'epoca. L'equilibrio precario sulla punta del piede e l'allungarsi del corpo verso un altrove indefinito, il tutù trasparente e lattiginoso, i boschi umidi e le ombre disegnate dai raggi della luna, sono solo i più palesi e noti segni di una corrispondenza vera e profonda. «Avant Taglioni³², la danse n'était qu'un métier, le métier de sauter le plus haut possible, de pirouetter comme un toton. Elle paraît, et le métier devient un art, la vieille école s'écroule; Flore et Zéphire disparaissent, le ballet entre dans un monde nouveau, dans le monde idéal des fées, des lutins et des génies»³³: l'anelito verso un lirismo diffuso, la *féerie* e il fantastico, ma anche il colore locale, l'esotismo e una sensualità non convenzionale, diventano i temi dominanti del balletto, come delle altre arti, e vengono sintetizzati ed espressi in creazioni rappresentative, prime fra tutte *La Sylphide*³⁴ (1832) e *Giselle*³⁵ (1841), grazie alle quali il balletto diventa un vero e proprio fenomeno la cui sede di elezione, almeno fino agli anni Settanta del secolo, è Parigi, tra i cui tanti teatri occupa un

³² Marie Taglioni (1804-1884) debutta a Vienna nel 1822 per venire consacrata come ballerina di prima grandezza a Parigi, dove viene ingaggiata per la prima volta nel 1827 e dove sarà poi la creatrice del ruolo principale in *La Sylphide*, che ne fa una delle ballerine più celebri del secolo. Protagonista di una straordinaria carriera internazionale, si ritira dalle scene nel 1847, ma, dopo un periodo di vita appartata, rientra al Théâtre de l'Opéra per ricoprire incarichi prestigiosi, come insegnante e come coreografa. Nella bibliografia piuttosto ampia su una figura così centrale del balletto dell'Ottocento, cfr. almeno Chloé d'Arcy, *Marie Taglioni. Étoile du ballet romantique*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2024; Elena Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento*, L'Epos, Macerata 2024; Francesca Falcone – Debra Sowell – Madison Sowell – Patrizia Veroli, *Icons du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016; Gunhild Oberzaucher-Schüller (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band 1, Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives e Souvenirs de Taglioni, Band 2, Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*, entrambi pubblicati da K. Kieser (München 2007); Vannina Olivesi, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», vol. 46, n. 2, 2017, pp. 43-64.

³³ «Prima di Taglioni, la danza non era che un mestiere, il mestiere di saltare il più in alto possibile, di piroettare come una trottola. Appare lei, e il mestiere diventa arte, la vecchia scuola crolla. Flora e Zefiro spariscono e il balletto entra in un mondo nuovo, nel mondo ideale delle fate, degli gnomi e dei geni» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris 1857, pp. 43-44).

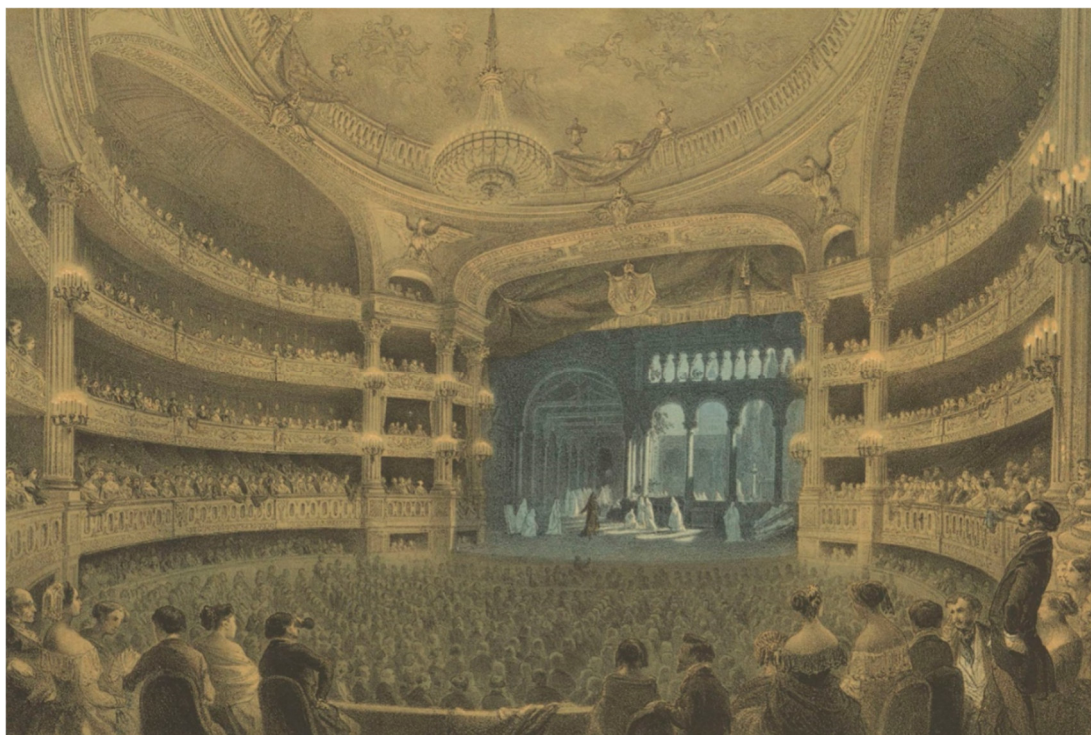
³⁴ *La Sylphide* debutta all'Opéra di Parigi il 12 marzo 1832. Basata su un libretto di Adolphe Nourrit ispirato liberamente a un racconto di Charles Nodier, *Trilby, ou Le Lutin d'Argail* (1822), è un successo completo: il balletto, creato da Filippo Taglioni per le doti della figlia Marie, viene replicato regolarmente per vari anni e interpretato dalle maggiori danzatrici dell'epoca, assurgendo a punto di riferimento fondamentale per il balletto romantico. Gautier lo loda sulle pagine de «La Presse», 24 settembre 1838, pp. 1-2, ora in Id., *Écrits sur la danse*, sous la direction de Ivor Guest, Actes Sud, Arles 1995, pp. 76-80.

³⁵ Cfr. *infra*, pp. 140-163.

posto di primo piano il Théâtre de l'Opéra³⁶, e di cui Gautier è un appassionato cantore e un lucido artefice.

³⁶ Le attività del Théâtre de l'Opéra si collocano nella vivace vita teatrale cittadina, che accoglie sale di diversa dimensione e tipologia (cfr. Rose-Marie Moudoué, *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal 16. al 20. secolo*, Bulzoni, Roma 1994).

II. Il balletto a Parigi (1830-1872)



Nella pagina precedente:

Jean Arnout

Académie Impériale de musique (Opéra de la rue Le Peletier). Vie Intérieure de la salle pendant la représentation de Robert le Diable, 1850-60 ?

Litografia a colori, 26,3 x 36 cm

Musée Carnavalet (Paris)

Forse ancora oggi «sintesi spirituale della Francia»¹, per larga parte dell'Ottocento Parigi si pone come punto di riferimento culturale dell'intera Europa. «Rome des arts, comme il est déjà la Rome des idées»², «Athènes moderne»³, qui nascono e sono coltivate le grandi opere del pensiero, si elaborano e si lanciano le mode, si consacra la fama dei grandi artisti o ci si compiace di distruggere successi decretati altrove⁴. Per chi vi abita, è il centro del mondo⁵ e tutto ciò che si trova appena fuori dai suoi confini è provinciale: «Nous sommes un peu là-dessus comme les Grecs, qui traitaient toutes les autres nations de barbares, – et nos marchandes d'herbes sont choquées par le plus léger accent, – et par provinciale nous entendons tout ce qui n'est pas de Paris, aussi bien Londres, Saint-Petersbourg que Carpentras ou Montmartre»⁶.

Il mito di Parigi, «uno dei più grandiosi del mondo moderno»⁷, si costruisce su un fitto brulichio di vita e di pensiero, in cui luci e ombre si mescolano: «lontana da ogni elaborazione artificiale di efficienza pubblica e di bellezza (come fu il mito di Pietroburgo),

¹ Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino 1995 (prima ed. 1965), p. 340.

² «La Roma delle arti, come è già la Roma delle idee» (Théophile Gautier, *Revue des Arts*, in «Revue des deux mondes», IV série, t. 27, juillet-septembre 1841, p. 807).

³ Théophile Gautier, in «La Presse», 25 octobre 1847, p. 1.

⁴ «Parigi [...] non ama affatto le reputazioni costruite senza il proprio intervento e si prende spesso il piacere di distruggerle» (Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Édition Hetzel, Bruxelles 1859, vol. IV, p. 75. La citazione bibliografica di questa raccolta dei *feuilletons* di Gautier pubblicata in sei volumi tra il 1858 e il 1859 verrà d'ora in avanti data come *Histoire de l'art dramatique* e seguita dal numero del volume a cui si fa riferimento).

⁵ Gautier, dalla lontana Costantinopoli, pensa con nostalgia al parigino boulevard de Gand come «œil et nombril du monde», «occhio e ombelico del mondo» (lettera di Théophile Gautier a Louis de Cormenin, 22 settembre 1852, ora in Théophile Gautier, *Correspondance générale, 1852-1853*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veyseyre, Librairie Droz, Genève 1991, vol. V, p. 104. D'ora in avanti ci limiteremo a indicare i dodici volumi in cui è stata edita la corrispondenza di Théophile Gautier, pubblicati dal 1985 al 1993, citando soltanto il titolo abbreviato, *Correspondance générale*, e il numero progressivo del volume, senza indicare il titolo completo e l'anno di pubblicazione di ogni singolo volume, per cui si rimanda alla bibliografia finale).

⁶ «A questo proposito noi siamo un po' come i Greci, che trattavano tutte le altre nazioni da barbare, – e le nostre erbivendole sono urtate dall'accento più leggero, – e per provinciale intendiamo tutto ciò che non è di Parigi, che sia di Londra o San Pietroburgo, ma anche di Carpentras o Montmartre» (Théophile Gautier, in «La Presse», 15 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 165).

⁷ Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, cit., p. 340.

è un simbolo luminoso che affonda le proprie radici nel buio»⁸. Parigi è anche il regno dei teatri: è una città che vive in gran parte di notte, sotto le luci dei Grands Boulevards resi pulsanti dall'andirivieni delle carrozze e dalla vitalità delle numerose e attive sale di spettacolo, capaci di accogliere un pubblico che le frequenta assiduamente trovandovi occasione di svago, di incontro mondano, di esibizione di sé, oltre che di esperienza di contatto con l'arte.

Nella programmazione di alcuni teatri di Boulevard, come la Gaîté, il Théâtre de la Porte Saint-Martin, il Cirque-Olympique, l'Ambigu-Comique, il balletto è una componente importante. Tuttavia, la sua sede privilegiata rimane il Théâtre de l'Opéra, punto di riferimento imprescindibile per il mondo internazionale della danza almeno fino agli anni Settanta del secolo, quando la sua patria d'elezione si sposterà a San Pietroburgo. Fondato il 28 giugno 1669, è il teatro d'opera più antico del mondo ancora attivo, oltre che il simbolo della musica e della danza francesi. La sua vita è sotto il controllo dello Stato, che ne regola le procedure amministrative, ne tutela i privilegi e ne fissa le consistenti sovvenzioni. Per alcuni anni, durante l'era napoleonica, è l'unico luogo in cui si possano rappresentare balletti di soggetto mitologico e storico aventi come protagonisti re, dei o eroi, e anche se questa imposizione non viene certo rispettata rigidamente, attesta chiaramente l'ufficialità della posizione che occupa. Gli spettacoli che vi debuttano, realizzati con lusso e magnificenza, non possono essere rappresentati in altri teatri cittadini se non dopo un cospicuo lasso di tempo e gli spettacoli stranieri che qui vengono riallestiti non devono essere stati presentati in altri teatri francesi.

Nel corso del tempo l'edificio che ospita la sala sede dell'Opéra cambia, come cambia il nome dell'istituzione. Inizialmente in rue Mazarine, presso il Palais Royal, passa in rue Saint-Nicaise e poi, dal 1793 al 1820, in rue de la Loi, oggi rue Richelieu. Qui, quando il duca de Berry, appena uscito dal teatro, viene colpito a morte da un operaio fedele all'imperatore e muore dopo essere stato trasportato agonizzante all'interno del teatro stesso, l'edificio viene raso al suolo per ordine di Louis XVIII e l'Opéra viene ospitata per sedici mesi presso due sale provvisorie, la Salle Favart e la Salle Louvois, mentre si edifica un nuovo teatro in rue Le Peletier, all'altezza dell'odierno boulevard des Italiens 10, dove ha la propria sede dal 16 agosto 1821 fino al 28 ottobre 1873. La sala viene completamente ristrutturata nell'estate 1847 e durante l'assedio di Parigi rimane chiusa per tredici mesi, fino alla riapertura del 16 ottobre 1871. Nella notte tra il 28 e il 29 ottobre 1873 viene

⁸ *Ivi*, p. 341.

distrutta in un incendio. Verrà quindi temporaneamente utilizzata la Salle Ventadour, già Théâtre Italien, fino al 1875, quando si inaugura quella che è ancora oggi una delle due sale dell'attuale Opéra, l'imponente e sontuoso Palais Garnier. Voluto da Napoleone III come espressione dell'attenzione dell'Impero per le arti, l'inaugurazione del nuovo teatro sarà invece una vetrina per gli uomini della III Repubblica⁹.

Guidata da uomini di potere¹⁰ a cui viene assegnato l'incarico dirigenziale per decreto ministeriale, con la rivoluzione del 1830 e l'instaurarsi della monarchia costituzionale di Louis-Philippe l'Opéra diventa un'impresa privata sovvenzionata dal governo e si trasforma in una sorta di Versailles per la ricca borghesia. Accoglie quasi esclusivamente l'opera lirica e il balletto, con rappresentazioni serali che, a eccezione del periodo della quaresima, hanno luogo con regolarità durante tutto l'anno per tre o quattro giorni a settimana¹¹. Conserva il lusso e la pompa di spettacoli che si propongono di salvaguardare la tradizione e al tempo stesso stupire e lanciare nuove mode. Le stelle internazionali vi si esibiscono perché sia davvero riconosciuta la loro grandezza e d'altra parte chi se ne allontana viene facilmente dimenticato:

Paris, au fond, garde quelque rancune aux gloires qui s'en vont, et qui préfèrent les guinées d'Angleterre et les roubles de Russie à ses applaudissements [et] se venge en inventant tout de suite une autre célébrité; il prend la première venue, l'illumine d'un regard, et l'on ne songe pas plus à la gloire partie en chaise de poste que si elle n'avait jamais existé.¹²

La chiusura della sala dell'Opéra in rue Richelieu, nel 1820, in seguito all'assassinio del duca di Berry, è connessa anche alla fine di un'importante fase della coreografia francese.

⁹ Gautier dedica alla nuova Opéra cinque *feuilletons* in otto anni, dall'11 febbraio 1861 al 2 agosto 1869, seguendo il lungo iter del concorso pubblico indetto prima di procedere ai lavori. Il concorso verrà vinto dall'architetto Charles Garnier (1825-1898), a cui il teatro situato in Place de l'Opéra è ancora oggi intitolato.

¹⁰ A partire dal 1831 si susseguono alla direzione dell'Opéra diversi imprenditori, industriali, o giornalisti: Louis Véron (1831-1835); Henri Duponchel e Léon Pillet (1835-1839); Henri Duponchel e Edouard Monnaix (1839-1840); Henri Duponchel e Léon Pillet (1840-1842); Léon Pillet (1842-1847); Henri Duponchel, Nestor Roqueplan e Léon Pillet (1847); Henri Duponchel e Nestor Roqueplan (1847-1849); Nestor Roqueplan (1849-1854); François-Louis Crosnier (1854-1856); Alphonse Royer (1856-1862); Emile Perrin (1862-1871); Eugène Garnier (1871); Emile Perrin (1871); Olivier Halanzier (1871-1879) (cfr. Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique*, cit., pp. 306-307).

¹¹ Solitamente il lunedì, il mercoledì e il venerdì, in alcuni periodi anche la domenica.

¹² «Parigi, in fondo, porta qualche rancore alle celebrità che se ne vanno, e che ai suoi applausi preferiscono le ghinee d'Inghilterra e i rubli di Russia [e] si vendica inventando immediatamente un'altra celebrità; prende la prima venuta, l'illumina d'uno sguardo, e non si pensa più alla celebrità partita in diligenza, come se mai fosse esistita» (Théophile Gautier, in «La Presse», 3 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 153).

Nella nuova sede viene assunto come principale *maître de ballet* Jean Aumer¹³, che va a sostituire Pierre Gardel¹⁴ e Louis Milon¹⁵. I due artisti, per lunghi anni protagonisti della scena parigina e internazionale, continueranno a collaborare con la grande istituzione solo saltuariamente, accompagnando così una inevitabile fase di transizione tra il neoclassicismo dei primi anni del secolo e l'imminente rivoluzione romantica.

Il primo balletto importante creato da Aumer all'Opéra è *Alfred le Grand* (1822), che, grazie all'ambientazione gotica efficacemente resa attraverso la luce a gas e il diorama impiegati dallo scenografo Pierre Cicéri¹⁶, avvicina il pubblico parigino ad ambientazioni e atmosfere nuove, che creano «più un'opera di fantasia che una ricostruzione storica»¹⁷. La realizzazione di *La Somnambule*¹⁸ (1827), che affascina con le scene di bianco e sognante sonnambulismo, e la ripresa di un balletto di successo della fine del Settecento come *La Fille mal gardée*¹⁹ (1789/1828), di vivace ambientazione popolare, sembrano indicare le due principali vie che il balletto romantico riuscirà a fare incontrare: colore

¹³ Jean Aumer (1774-1833) studia con Jean Dauberval e debutta come danzatore all'Opéra di Parigi nel 1798. *Maître de ballet* al Théâtre de la Porte Saint-Martin dal 1804 al 1806, il grande successo ottenuto con *Les Amours d'Antoine et Cléopâtre* (1808) lo porta ad essere chiamato presso il teatro di corte di Cassel. Si trasferisce a Vienna, dove rimane fino al 1820, quindi, tornato a Parigi, riporta sulle scene *La Fille mal gardée* e *Le Page inconstant* di Dauberval. Coreografa *La Somnambule* (1827), *La Belle au bois dormant* (1829) e *Manon Lescaut* (1830). Si ritira dalle scene nel 1831.

¹⁴ Pierre Gardel (1758-1840) è danzatore, insegnante (Carlo Blasis è suo allievo) e coreografo. Figlio d'arte (il padre era *maître de ballet* presso la corte polacca) e fratello di Maximilien (il primo danzatore a comparire in scena senza maschera, nel 1772, per non essere confuso con Vestris, di cui era il sostituto), nel 1780 diventa solista all'Opéra di Parigi per poi succedere al fratello come *maître de ballet*, nel 1787, e dirigere la scuola dal 1799 al 1815. Fra le sue creazioni più note, *Télémaque* (1780), *Psyché* (1790), *Le Jugement de Pâris* (1793), *La Dansomanie* (1800), *Paul et Virginie* (1806).

¹⁵ Louis-Jacques Milon (1766-1845) entra come danzatore all'Opéra di Parigi nel 1787 e si distingue in particolare nei balletti realizzati da Maximilien e Pierre Gardel. Comincia a insegnare nel 1789 e a coreografare dal 1799. *Maître de ballet* tra il 1800 e il 1826, il suo balletto più noto è *Nina ou La Folle par amour* (1813).

¹⁶ Pierre Cicéri (1782-1866) entra nel 1806 nell'atelier di pittura dell'Opéra e dal 1815 prende il posto del suocero, Jean-Baptiste Isabey, come *peintre en chef*. Lavora anche per il Théâtre Italien e per il Théâtre Français e con la propria creatività contribuisce in modo determinante a costruire l'immaginario del balletto romantico.

¹⁷ Catherine Join-Dieterle, *Évolution de la scénographie à l'Académie de Musique à l'époque romantique*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, p. 69.

¹⁸ *La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau Seigneur* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 19 settembre 1827), libretto: Eugène Scribe e Jean Aumer; coreografia: Jean Aumer; musica: Ferdinand Hérold; interpreti: [Pauline] Montessu, Amélie Legallois, Ferdinand [Jean La Brunière de Médicis] .

¹⁹ *La Fille mal gardée* (Bordeaux, Grand Théâtre, 1 luglio 1789, poi Paris, Théâtre de l'Opéra, 17 novembre 1828), libretto e coreografia: Jean Dauberval (Bordeaux), adattamento di Jean Aumer (Paris); musica: arie e canzoni popolari francesi (Bordeaux), arrangiamento di Ferdinand Hérold (Paris).

locale ed etereo candore, calore del mondo reale e rarefazione di dimensioni ultraterrene²⁰.

Gli anni Venti vedono inoltre il debutto di Marie Taglioni, che appare sulle scene parigine per la prima volta nel luglio 1827. È un evento straordinario, la rivelazione di un modo di danzare che viene percepito come assolutamente nuovo, di uno stile fatto di compostezza e linee curve, lunghi salti e scivolamenti leggeri, segnato da un uso delle scarpette da punta talmente lavorato e raffinato da fare sembrare questo accessorio evidentemente artificiale, e tra l'altro già impiegato almeno da quindici anni, quasi parte integrante del piede della ballerina, sorprendente strumento capace di prolungare il corpo lungo linee tendenti all'infinito. Louis Véron, medico e uomo d'affari che guida l'Opéra tra il 1831 e il 1835, riconosce le doti della Taglioni e le offre un ingaggio che la trattiene a lungo a Parigi, facendone una stella di prima grandezza. È con lei il padre Filippo, *maître de ballet* e fondamentale motore della fortuna della figlia.

La rivoluzione del 1830 e il regime costituzionale seguito alla caduta dei Borbone impongono importanti cambiamenti anche al maggiore teatro nazionale, che viene trasformato in un'impresa privata dotata di un cospicuo finanziamento pubblico e che, sotto la guida di Véron, si trasforma in un'azienda di successo, soprattutto grazie alla ampia rete di relazioni del direttore e alla sua lungimiranza nell'aprire il teatro alle facoltose classi borghesi protagoniste del nuovo regno. A partire da questi anni le istanze romantiche già dilaganti nella letteratura invadono il balletto e vi trovano anzi una forma ideale.

All'installarsi di Véron, Aumer si dimette e al suo posto subentrano Jean Coralli e Filippo Taglioni. La prima opera lirica che debutta sotto la nuova direzione è *Robert le diable* (1831), il cui *divertissement*²¹ creato da Filippo Taglioni e interpretato dalla figlia è il notturno e ultraterreno *Ballet des nonnes*, che vede i bianchi spiriti di monache defunte popolare un chiostro medievale rischiarato dalla luce della luna. Il balletto suscita un inaspettato scalpore e segna in modo indelebile l'epoca, costituendo il primo esempio di quel *ballet blanc* che rappresenterà una delle fondamentali costanti di tutto il balletto

²⁰ *La Somnambule* sembra inoltre anticipare l'utilizzo del *leitmotiv*, che spesso viene invece segnalato come introdotto nel balletto a partire da *Giselle*. Il compositore di *La Somnambule*, Ferdinand Hérold, ripete alcune arie per rievocare momenti felici vissuti dalla protagonista.

L'anno seguente propone questa modalità anche Fromental Halévy in *La Belle au bois dormant* (1828), le cui coreografie sono ugualmente firmate da Aumer.

²¹ Per *divertissement* si intende, nell'Ottocento come oggi, una sezione danzata che interrompe lo svolgimento di un'opera lirica o di un balletto per aprire una parentesi esclusivamente dedicata alla danza, e in particolare al virtuosismo degli interpreti, che mantiene eventualmente una tenue connessione con la trama dello spettacolo.

ottocentesco. Adolphe Nourrit, il tenore interprete di *Robert le diable*, scrive il libretto della successiva produzione coreografata da Taglioni per la figlia Marie, il balletto *La Sylphide* (1832). Qui il soprannaturale già presente nel *Ballet des nonnes* si mescola al reale, in un contrasto irrisolvibile e fecondo, con un anelito verso l'infinito che permarrà in tante opere successive, bandendo per lungo tempo dallo spettacolo coreografico gli dèi e le dee della mitologia greca e romana che fino ad ora l'avevano popolato in forze e introducendo inoltre quel colore locale che costituirà il secondo polo di un equilibrio perfetto. Il balletto dell'epoca non si limita infatti al candore onirico dell'atto bianco, ma può comprendere il fascino sensuale dell'esotismo, la solidità della storia della Francia, le cupezze del Medio Evo, la modesta vita degli umili, oltre a intrighi amorosi, fraintendimenti e agnizioni, gioia e lacrime. *Giselle* (1841), che debutta all'Opéra quasi dieci anni dopo *La Sylphide*, rappresenta la sintesi esemplare di queste istanze, con il primo atto di vivace e colorata ambientazione popolare e il secondo atto pervaso dal bianco lunare di un regno abitato da creature defunte. Théophile Gautier, autore del libretto assieme a Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, diventa così a pieno titolo un esponente di primo piano del mondo del balletto, protagonista di un'epoca splendente che vede succedersi ballerine di prima grandezza, come Marie Taglioni, Fanny Elssler²² o Carlotta Grisi, coreografi che incidono sul modo di costruire un balletto, come Filippo Taglioni, Jules Perrot o Arthur Saint-Léon, creazioni che si imprimono su un'epoca per estendere poi la propria influenza su ciò che verrà dopo, come i già citati *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841) o *Coppélia* (1870).

La partenza definitiva da Parigi di Carlotta Grisi dopo la sua ultima interpretazione di *La Filleule des fées*²³, nel 1849, segnala la fine di un'epoca e l'inizio di una fase discendente del balletto romantico. Si tratta di un periodo nel quale la società e le istituzioni politiche attraversano cambiamenti importanti, con la fine della Monarchia di Luglio nel 1848, una temporanea parentesi repubblicana e quindi la proclamazione, nel 1852, dell'Impero di

²² Fanny Elssler (1810-1884) è una delle più celebri ballerine del secolo. Nota per le doti di interprete sensuale e seducente, viene di frequente contrapposta all'eterea Marie Taglioni, secondo la già abituale prassi di sottolineare le differenze tra due dive per sollecitare la presenza del pubblico agli spettacoli di una beniamina o dell'altra. La Elssler si forma a Vienna per intraprendere una carriera internazionale di primo piano, esibendosi in Europa, a Berlino, Londra, Parigi, San Pietroburgo, oltre che in una lunga tournée americana. È la protagonista di balletti come *Le Diable boiteux* (1836), la cui *cachucha* contribuisce al suo trionfo, *La Gipsy* (1839), *La Tarentule* (1839) e *Giselle* (1841).

²³ *La Filleule des fées* (Théâtre de l'Opéra, 8 ottobre 1849), libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges; coreografia: Jules Perrot; musica: Adolphe Adam e Alfred de Saint-Julien; interpreti: Carlotta Grisi, Jules Perrot.

Napoleone III, che inevitabilmente si ripercuotono sulle modalità con le quali vengono prodotti, realizzati e fruiti gli spettacoli che godono dei finanziamenti pubblici e che quindi sono, in certo modo, organo di governo. All'Opéra lo stile, le modalità di costruzione e quelle di esecuzione dei balletti procedono tutto sommato lungo linee già solidamente tracciate, ma la partecipata effervescenza creativa che si era imposta durante la prima metà del secolo si va dileguando, nonostante la presenza di interpreti comunque di prima grandezza, come Carolina Rosati²⁴ e Amalia Ferraris²⁵, o come Emma Livry²⁶ e Marfa Murav'ëva²⁷. Le ballerine di nome si succedono l'una dopo l'altra con una rapidità che non permette di mantenere l'eccitazione di un sistema quasi da *star-system* e lo stesso si verifica con i coreografi. *Coppélia*²⁸ (1870) è l'ultimo balletto che debutta all'Opéra ad ottenere il commento di Gautier e segna davvero la fine di un'epoca storica e artistica. Il definitivo spostamento del centro di elaborazione e di diffusione dell'arte coreica da Parigi a San Pietroburgo diventa un dato di fatto dopo il devastante assedio della capitale francese del 1870, la Comune e la proclamazione della III Repubblica. I tempi cambiano

²⁴ Carolina Rosati (1826-1905), nata Galletti, è allieva di Carlo Blasis a Milano. Danza a Roma, Milano e Londra, dove sostituisce Lucile Grahn nel celebre *Pas de quatre* (1845) coreografato da Jules Perrot, e debutta all'Opéra di Parigi nel 1851. *Le Corsaire* (1856) la pone in risalto come stella di prima grandezza, in contrapposizione alla più tecnica Amalia Ferraris. È poi interprete di *Marco Spada* (1857), di *Pâquerette* (1851), su libretto di Gautier, e, a San Pietroburgo, del celebre *La Fille du Pharaon* (1862), con cui dà il proprio addio alle scene.

²⁵ Amalia Ferraris (1828-1904), allieva di Carlo Blasis, dopo il debutto alla Scala di Milano nel 1844 intraprende una carriera internazionale di successo, tra Londra, Parigi e San Pietroburgo. Danza all'Opéra dal 1856 al 1863: vi si esibisce per la prima volta in *Les Elfes* (1856) per poi interpretare *Marco Spada* (1857), *Sacountalâ* (1858), su libretto di Gautier, culmine della sua carriera, *L'Etoile de Messine* (1861). Gautier, oltre che in numerosi articoli, la cita in un racconto definendola «la danzatrice allora in voga» (Théophile Gautier, *Arria Marcella*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, p. 313).

²⁶ Emma Livry (1842-1863) interpreta *La Sylphide* nel 1858, a sedici anni, e diventa la protetta di Marie Taglioni, che anche per seguire il lavoro dell'eccezionale danzatrice abbandona il proprio ritiro e torna ad assumere un incarico professionale a Parigi, assumendo poi l'incarico di Ispettore della danza e Professore della classe di perfezionamento presso l'Opéra. Taglioni crea per Livry *Le Papillon* (1860), ma la promettente danzatrice muore giovanissima, per le conseguenze delle ustioni riportate durante una prova in teatro. Ritratta dallo scultore Jean-Auguste Barre e cantata da Théodore de Banville, Gautier ne scrive un necrologio, dipingendola come appartenente alla «chaste école de Taglioni, qui fait de la danse un art presque immatériel à force de grâce pudique, de réserve décente et de virginal diaphanéité», alla «casta scuola di Taglioni, che fa della danza un'arte quasi immateriale a forza di grazia pudica, di riservatezza discreta e di virginal diaphanità» (in «Le Moniteur universel», n. 215, 3 août 1863, p. 1023, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 309-310).

²⁷ Marfa Murav'ëva (1838-1879), formata alla Scuola imperiale del Bol'šoj, a San Pietroburgo danza in coreografie di Jules Perrot, Marius Petipa, Arthur Saint-Léon, diventando uno degli idoli del pubblico. Nel 1863, grazie all'aiuto di Saint-Léon, viene scritturata all'Opéra di Parigi, dove debutta l'8 maggio in *Giselle*.

²⁸ *Coppélia* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 25 maggio 1870), libretto: Charles Nuitter; musica: Léo Delibes; coreografia: Arthur Saint-Léon; scenografia: Charles Cambon, Edouard Despléchin, [Jean-Baptiste] Lavastre; interpreti: Giuseppina Bozzacchi, Eugénie Fiocre.

e cambia anche il balletto; si chiude inoltre la vita di uno dei suoi principali protagonisti, poiché Gautier morirà nel 1872.

All'Opéra il balletto non nasce indipendentemente dall'opera lirica, ma va a comporre insieme ad essa una lunga serata di spettacolo musicale. Prende forma da un testo scritto, il libretto, composto dietro commissione della direzione del teatro²⁹, a partire dal quale nasce la partitura musicale su cui poi vengono elaborate le coreografie. Scenografie e costumi procedono parallelamente e rivestono un ruolo fondamentale in uno spettacolo che si vuole eminentemente visivo, pensato per dilettere lo sguardo prima degli altri sensi. Le prove hanno inizio con la prima lettura del testo, a cui assistono gli artisti e i responsabili di scenografia e macchinerie, e vedono poi la partecipazione dei danzatori, guidati dal *maître de ballet* e accompagnati da un violinista *répétiteur*, ovvero un musicista pronto a eseguire più volte i motivi e i brani musicali sui quali vengono regolati i passi³⁰. Le prove degli interpreti principali si svolgono nel *foyer de la danse*, una sala posta dietro al palcoscenico che i danzatori utilizzano anche per esercitarsi in attesa di entrare in scena; le prove del corpo di ballo, sia degli uomini che delle donne, si svolgono invece in teatro. I danzatori provano abitualmente in tenuta da studio o addirittura con gli abiti di tutti i giorni, salvo il caso di prove particolari e comunque in occasione della prova generale, quando nel *foyer* può apparire un cartello che recita: «Répétition générale, costumes et décors, toute la figuration, luminaire complet, tout le monde au théâtre»³¹. Anche se la prova generale è chiusa al pubblico, la sala può essere piuttosto affollata, dato che chiunque abbia una posizione di prestigio all'interno dello spettacolo o nell'amministrazione del teatro può invitare i propri conoscenti. Il debutto di un balletto nuovo è solitamente atteso con ansia e alcune fasi della sua costruzione vengono seguite anche dagli appassionati e dal futuro pubblico attraverso gli aggiornamenti offerti dalla stampa periodica, spesso attenta a sollecitare la curiosità e le aspettative dei numerosi lettori interessati alla danza.

In quest'epoca la musica per balletto viene pagata meno di quella per l'opera lirica:

²⁹ 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 dei coreografi ma comprendendo letterati e musicisti (cfr. Catherine Join-Dieterle, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Picard, Paris 1988, p. 96).

³⁰ Cfr. Arthur Pougin, *Répétiteur de ballet*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Librairie de Firmin-Didot, Paris 1885, *ad vocem*, p. 647.

³¹ «Prova generale, costumi e scene, tutte le comparse, illuminazione completa, tutti in teatro» (Moynet, Jules, *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, Hachette, Paris 1873, p. 143).

Adolphe Adam, prolifico autore anche di musica per l'opera lirica, scrive infatti a proposito di *Giselle*, di cui ha composto la partitura: «En total, comme succès d'honneur, cela me vaut presque autant qu'un Opéra. Malheureusement le résultat financier est loin d'être le même»³². Forse anche per questo motivo «est d'ordinaire d'assez peu d'importance; c'est à peine si dans la quantité innombrable de ballets représentés à l'Opéra, on peut en citer trois où le musicien ait fait quelques traits d'imagination. Ce sont *la Somnambule*, *la Sylphide* et *la Fille du Danube*»³³³⁴. D'altra parte, è probabile che una partitura nata per la danza fatichi a mantenere la propria compattezza autoriale poiché viene modificata nel corso delle prove, in nome delle esigenze della coreografia: Théophile Gautier figlio, ad esempio, apprezzando la composizione di Ernest Reyer per *Sacountalâ*³⁵, afferma che «on ne s'occupe guère d'habitude de la musique d'un ballet. Le fait est que le compositeur, obligé à tout moment de retrancher quatre mesures ici, d'en rajouter huit là, d'accélérer tel mouvement, de ralentir tel autre, garde souvent ses motifs pour d'autres œuvres»³⁶.

Quando *Giselle* debutta, i ballerini impiegati all'Opéra sono dieci solisti uomini, tredici soliste donne, trentadue figuranti uomini e trentadue figuranti donne, ai quali possono aggiungersi artisti provenienti dalla scuola di danza e comparse. Ci sono poi due *maîtres de ballet* che si occupano della coreografia della maggior parte dei balletti prodotti dal teatro. Il *maître de ballet* è «l'artiste qui, dans un théâtre, est chargé de régler et d'imaginer les pas de danse qui doivent être exécutés, dans un ballet ou dans un divertissement, aussi bien par les danseuses ou les danseurs seuls, que par l'ensemble du corps de ballet»³⁷: questa definizione viene formulata nella seconda metà del secolo e

³² «Tutto sommato, come risultato di prestigio vale per me quasi quanto un'opera. Purtroppo il risultato economico è lontano dall'essere lo stesso» (lettera di Adolphe Adam a Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, Éditions Denoël, Paris 1938, p. 283).

³³ *La Fille du Danube* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 21 settembre 1836), libretto e coreografia: Filippo Taglioni in collaborazione con Eugène Desmares; musica: Adolphe Adam; interpreti: Marie Taglioni, Joseph Mazilier, Amélie Legallois.

³⁴ «È abitualmente di scarsa importanza; nella quantità innumerevole di balletti rappresentati all'Opéra se ne possono citare a malapena tre dove il musicista abbia speso un po' di fantasia. Sono *La Somnambule*, *La Sylphide* e *La Fille du Danube*» (Léon Escudier, in «La France musicale», 4 juillet 1841, p. 236).

³⁵ Cfr. *infra*, pp. 202-216.

³⁶ «Solitamente non ci si occupa affatto della musica di un balletto. Il fatto è che il compositore, obbligato ogni momento a togliere quattro misure qua, ad aggiungerne otto là, ad accelerare un certo movimento, a rallentarne un altro, spesso conserva i propri motivi per altre opere» (G. Walther, pseud. di Théophile Gautier figlio, in «L'Artiste», 25 juillet 1858, cit. in Théophile Gautier, *Correspondance générale*, cit., vol. VII, p. 67).

³⁷ «L'artista che, in un teatro, è incaricato di *stabilire* e di immaginare i passi di danza che devono essere

testimonia l'idea di un ruolo non sempre considerato davvero come appartenente alla sfera dell'arte, tanto che vengono valutate come dotate di «un peu de prétention»³⁸ le affermazioni di Jean-Georges Noverre intorno alle doti che deve avere il coreografo: «des connaissances, de l'esprit, du génie, de la finesse, un tacte sûr, une prévoyance sage et un coup d'œil infallible»³⁹.

Normalmente i diritti d'autore di un balletto vengono equamente ripartiti tra librettista, musicista e coreografo, attestando il riconoscimento dell'autorialità di quest'ultimo. Non mancano tuttavia le eccezioni, di cui spesso fa le spese il coreografo. I diritti di *Pâquerette*⁴⁰, ad esempio, vengono tripartiti, ma se un terzo va al coreografo, Arthur Saint-Léon, e un terzo al compositore, François Benoist, il restante terzo viene equamente diviso tra Gautier, autore del libretto, e Deligny, segretario del direttore dell'Opéra, Nestor Roqueplan⁴¹. Sul libretto originale di *La Péri*⁴² si legge che si tratta di un «Ballet fantastique en deux actes (En collaboration avec M. Coralli)»⁴³, testimoniando come coreografo e librettista vengano posti sullo stesso piano e siano considerati entrambi autori. Tuttavia, solitamente il termine “auteur” viene utilizzato per il librettista, non per il coreografo, che viene considerato come addetto al compito tutto sommato piuttosto semplice di fissare la posizione dei corpi in gradevoli quadri, e “l'invenzione della vicenda” riveste abitualmente una maggiore importanza rispetto alla “composizione dei passi”. Un critico, commentando *Gemma*⁴⁴, nota che sulla locandina dello spettacolo si legge «ballet en deux actes et cinq tableaux, par M. Théophile Gautier et M^{me} Fanny Cerrito», mentre sul frontespizio del libretto «Livret de M. Théophile Gautier [...]; chorégraphie de M^{me} Fanny Cerrito», e osserva che quindi «l'honneur de l'invention du drame revient tout entier à M. Théophile Gautier, et M^{me} Fanny Cerrito recueille la gloire légitime de la

eseguiti, in un balletto o in un *divertissement*, dalle singole danzatrici o dai singoli danzatori come pure dall'insieme del corpo di ballo» (Arthur Pougin, *Maître de ballet*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Librairie de Firmin-Didot, Paris 1885, *ad vocem*, pp. 492-494).

³⁸ «Un po' di pretese» (*ivi*, p. 492).

³⁹ «Conoscenze, spirito, genio, tatto sicuro, saggia previdenza e un infallibile colpo d'occhio» (*ivi*, p. 493).

⁴⁰ Cfr. *infra*, pp. 184-188.

⁴¹ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Librairie Nizet, Paris 1965, p. 178.

⁴² Cfr. *infra*, pp. 163-183.

⁴³ «Balletto fantastico in due atti di Théophile Gautier (In collaborazione con M. Coralli)» (*La Péri*, M^{me} Veuve Jonas, Librairie-Éditeur de l'Opéra, Paris 1843).

⁴⁴ Cfr. *infra*, pp. 188-196.

composition des pas»⁴⁵.

Nel mondo rigidamente regolato dell'Opéra la presenza femminile nei ruoli di primo piano, ad eccezione di quello di interprete, è davvero rara e solo col tempo le donne assumeranno posizioni professionali da lungo tempo prerogativa maschile⁴⁶. La coreografia, in particolare, è un campo di cui si occupano solo marginalmente⁴⁷. Thérèse Elssler⁴⁸ crea un passo a due nel *bal masqué* dell'opera lirica *Gustave III ou Le Bal masqué* (1833)⁴⁹, interpretato da lei stessa e dalla sorella Fanny, protagoniste anche di *La Volière ou Les Oiseaux de Boccace*⁵⁰ (1838), un balletto di un atto da lei interamente composto. *Gemma* (1854), su libretto di Théophile Gautier, viene coreografato da Fanny Cerrito, e Gautier sottolinea la novità di questa posizione autoriale al femminile, affermando di conoscere soltanto un altro balletto coreografato da una donna, cioè il già citato *La*

⁴⁵ «Balletto in due atti e cinque quadri, di M. Théophile Gautier e M^{me} Fanny Cerrito»; «libretto di M. Théophile Gautier [...]; coreografia di M^{me} Fanny Cerrito»; «L'onore dell'invenzione del dramma spetta interamente a M. Théophile Gautier, e M^{me} Fanny Cerrito raccoglie la legittima gloria della composizione dei passi» (Taxile Delord, in «Le Charivari», 2 juin 1854, p. 2, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1000-1002).

⁴⁶ L'Opéra istituisce appositamente per Marie Taglioni, già da tempo ritiratasi dalle scene, il ruolo di Ispettrice delle classi di danza, che la danzatrice mantiene fino al 1870. La incarica inoltre di curare un sistema di valutazione da lei ideato al quale allieve e allievi devono essere regolarmente sottoposti.

⁴⁷ Di questo tema si è occupata in particolare Vannina Olivesi in una serie di saggi che approfondiscono l'argomento: *Dall'improvvisazione alla composizione: statuto, pratiche e rappresentazioni della creazione coreografica femminile all'Opéra di Parigi (1770-1850)*, in Laura Guidi– Maria Rosaria Pelizzari (a cura di), *Nuove frontiere per la storia di genere*, Libreriauniversitaria Edizioni – Università degli studi di Salerno, Salerno 2013, vol. III, pp. 229-235; *Fanny Cerrito chorégraphe. La réception de Gemma dans la presse parisienne (mai-juin 1854)*, in «Recherches en danse», n. 3, 2015, pp. 1-13, online: <https://journals.openedition.org/danse/896>; *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», vol. 46, n. 2, 2017, pp. 43-64. Ancora più rara sembra la presenza di ruoli di primo piano nella riflessione intorno alla danza. Laure Fonta (1845-1915), una volta terminata la propria carriera di ballerina all'Opéra (è Myrtha nella *Giselle* con Murav'ëva e l'Aurora nella *Coppélia* originale), si dedica, oltre che all'insegnamento, anche allo studio di vari sistemi di notazione della danza, cura la pubblicazione di una riedizione del 1888 di *Orchésographie* di Thoinot Arbeau, scrivendone l'introduzione, e pubblica lo studio *Notices sur les danses du XVI^e siècle*, Paris s.d. Non ci risultano, però, altre notizie relative a donne che si siano, in quest'epoca, occupate di scritti teorici o critici. Infine, sembra davvero limitata anche la presenza femminile nell'ambito della creazione musicale, se è vero che tutto il secolo vede una sola compositrice per l'Opéra, Louise Bertin, autrice, tra l'altro, della partitura di *Esméralda* (1844), su libretto di Victor Hugo.

⁴⁸ Thérèse Elssler (1808-1878) si forma a Vienna insieme alla più celebre sorella Fanny, di cui è spesso partner in ruoli *en travesti* e di cui segue quindi da vicino la carriera internazionale.

⁴⁹ Cfr. Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Librairie Nouvelle, Paris 1856, vol. III, p. 182.

⁵⁰ *La Volière ou Les Oiseaux de Boccace* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 5 maggio 1838), libretto: anonimo (attribuito a Eugène Scribe); coreografia: Thérèse Elssler; musica: Casimir Gide; interpreti: Thérèse Elssler, Fanny Elssler.

*Volière*⁵¹. Marie Taglioni crea *Le Papillon*⁵² per Emma Livry nel 1860, anche se il suo ruolo di coreografa si esplica senz'altro anche in precedenza⁵³. In seguito Madame Mariquita lavorerà come coreografa per l'Opéra, oltre che per l'Opéra-comique e le Folies bergères⁵⁴. Thérèse Elssler incontra diverse difficoltà nel portare avanti il proprio impegnativo incarico per *La Volière*, come attesta un commento dell'epoca, in cui si osserva come «Ce bâton de chorégraphe, tombé en quenouille, n'inspirait que l'aversion, le dédain, l'insubordination, la révolte, les quodlibets les plus déplacés, les railleries les plus amères»⁵⁵, ma è soprattutto interessante notare come all'artista viene rimproverato di volersi dedicare a un'arte complessa come la coreografia, sostenendo l'inutilità di avere altre ambizioni «quand on est jolie, adorable et adorée»⁵⁶ come lei, che dovrebbe quindi essere completamente appagata dalla possibilità di piacere⁵⁷.

In ogni caso, che sia uomo o donna, al coreografo si attribuisce difficilmente una connotazione artistica e viene invece di frequente considerato alla stregua di un artigiano, capace di combinare in modo più o meno riuscito passi e posizioni del corpo e di coordinare le masse dei danzatori appartenenti al corpo di ballo, in modo da trasformare in danza le idee altrui. La sua posizione scarsamente rilevante viene confermato dall'autonomia degli interpreti all'interno dello spettacolo.

Il danzatore, infatti, può ricoprire un significativo ruolo decisionale e creativo, apportando modifiche a volte importanti alle coreografie che interpreta. Durante la

⁵¹ «Nous ne connaissons de ballet réglé par une femme que la *Volière* de Thérèse Essler [*sic*]», «Non conosciamo nessun altro balletto composto da una donna se non la *Volière* di Thérèse Elssler» (Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 281).

⁵² *Le Papillon* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 26 novembre 1860), libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges; coreografia: Marie Taglioni; musica: Jacques Offenbach; interpreti: Emma Livry, Louis Mérante.

⁵³ Cfr. il già citato saggio di Vannina Olivesi, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*. Il ruolo autoriale delle donne varia in realtà a seconda dei Paesi e soprattutto a seconda dell'organizzazione dell'istituzione o comunque del luogo nel quale un balletto viene creato o rifatto: in Italia spicca l'esempio di Nathalie Fitjames, danzatrice in forze all'Opéra e poi protagonista di una autonoma carriera internazionale che la vede autrice delle coreografie di *Giselle* quando questo celebre titolo parigino dilaga anche in Italia, dove prosegue il proprio percorso come *Gisella* (cfr. Elena Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento*, Ephemeria, Macerata 2024).

⁵⁴ Cfr. Lynn Garafola, *Where Are Ballet's Women Choreographers?*, in Lynn Garafola, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 2005, p. 217.

⁵⁵ «Questo bastone da coreografo, toccato in eredità a una donna, non ispirava che l'avversione, lo sdegno, l'insubordinazione, la rivolta, i quodlibet più inopportuni, le beffe più amare» (Pier Angelo Fiorentino, in «Le Constitutionnel», 7 juin 1854, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 193).

⁵⁶ «Quando si è bella, adorabile e adorata» (S.a., in «La Patrie», 7 juin 1854, p. 3, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 197).

⁵⁷ *Ibidem*.

rappresentazione, ad esempio, viene chiamato a ripetere certi passi, sia quando sono particolarmente riusciti, e quindi è chiamato dall'entusiasmo del pubblico a eseguirli nuovamente, sia quando sono incerti e deludenti, e quindi deve correggere l'errore con un nuovo tentativo. A volte sceglie autonomamente di intervenire sulla composizione. L'ambientazione ungherese della parte finale di *Pâquerette*, ad esempio, viene pretesa dalla stessa Fanny Cerrito per poter introdurre passi di carattere che mettano in risalto le sue doti di danzatrice appassionata e sensuale⁵⁸ ed è abituale la prassi di modificare la parte relativa a un determinato personaggio se il suo interprete viene sostituito. Fanny Elssler, quando ha l'ardire di danzare *La Fille du Danube* dopo la divina Taglioni, «Par un sentiment de modestie qu'on ne saurait pas trop louer, [...] a changé tous les pas que dansait M^{lle} Taglioni»⁵⁹, mentre Lucile Grahn, chiamata improvvisamente a sostituire Fanny Elssler in *La Sylphide*, «a beaucoup donné au hasard, ce grand conseiller, et à la fantaisie du moment; et de cette façon elle a réussi au delà de ce qu'on pouvait attendre; si elle avait eu le temps d'étudier davantage, il est presque sûr qu'elle aurait eu moins de succès»⁶⁰. Mademoiselle Duvernay, interprete di uno dei personaggi principali del balletto *La Révolte au sérail*⁶¹ (1833), definisce ed amplia la propria parte tramite soluzioni pantomimiche e gestuali non previste dal libretto e che lei stessa crea e introduce⁶². Il danzatore, quindi, assume talvolta una funzione autoriale che toglie autonomia e compattezza alla creazione del coreografo, ma che evidentemente è bene accetta proprio perché la coscienza della paternità dell'opera non contempla fino in fondo il coreografo stesso.

Oltre alla solidità e alla gradevolezza della coreografia, uno degli elementi principali che concorrono alla costruzione di un balletto è lo splendore della scenografia, utilizzata per abbagliare e sorprendere lo spettatore, oltre che per significare, e fondamentale per la

⁵⁸ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 175.

⁵⁹ «Per un sentimento di modestia che non si saprebbe troppo lodare [...] ha cambiato tutti i passi che danzava M^{lle} Taglioni» (Théophile Gautier, in «La Presse», 2-3 novembre 1839, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 82).

⁶⁰ «[Lucile Grahn] ha molto lasciato al caso, questo grande consigliere, e alla fantasia del momento, e in questo modo è riuscita oltre ogni aspettativa; se avesse avuto il tempo di studiare di più, è quasi sicuro che avrebbe avuto meno successo» (Théophile Gautier, in «La Presse», 9 novembre 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 102).

⁶¹ *La Révolte au sérail* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 4 dicembre 1833), libretto e coreografia: Filippo Taglioni; musica: Théodore Labarre. La scena I del I atto di *La Péri* sembra ricalcata su *La Révolte au sérail*.

⁶² Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., pp. 208-209.

riuscita complessiva dello spettacolo⁶³.

All'Opéra le scenografie vengono realizzate da maestranze per lo più interne al teatro stesso, anche se a partire dagli anni Trenta subentra l'abitudine di affidarne la realizzazione ad atelier esterni. La direzione sceglie lo scenografo, a cui dà indicazioni relative a luoghi e tempi dell'azione, ed egli redige un progetto che, una volta approvato, viene trasformato in un plastico di cartone dipinto che dovrà essere identico alla realizzazione finale. A questo punto lo scenografo passa le consegne al capo macchinista, che si occupa di far realizzare le strutture di legno e tela per fondali e quinte; quindi è il turno dei pittori, che lavorano con colori a base di colla, non duraturi ma di rapido impiego. Spesso, tuttavia, si sondano i depositi per recuperare e riutilizzare fondali e oggetti di scena già utilizzati per spettacoli realizzati in passato: in questo caso l'abilità dello scenografo consiste nel sapere adattare i materiali recuperati alla nuova ambientazione, con risultati non sempre del tutto coerenti.

Le pratiche che rendono possibile l'allestimento dello spazio scenico trovano all'inizio dell'Ottocento delle vie di decisa innovazione, che toccano in particolare l'illuminazione⁶⁴. La fonte di luce spesso non è più collocata a livello del proscenio, ma in alto, a imitare il Sole, e la luce in sala viene abbassata durante la rappresentazione, sicché le scenografie vengono più realisticamente messe in rilievo. La luce a gas entra all'Opéra dopo il 1819, negli spazi dedicati al pubblico, e solo in un secondo tempo raggiunge il palcoscenico, con *Aladin ou La Lampe merveilleuse*, che debutta nel febbraio 1822. Per questo spettacolo Louis Daguerre⁶⁵ utilizza le "astro-lampes Locatelli", che, munite di riflettori, permettono di diffondere una luce simile a quella naturale, morbida e potente, e di ottenere rapidamente il buio. Vengono così soppiantate le lampade a olio, causa di fastidiosi fumi e non agevolmente regolabili, nonostante i continui perfezionamenti.

La natura entra in teatro distillata nei suoi momenti più suggestivi (albe, tramonti e

⁶³ Sulle scenografie e le macchinerie teatrali rimane un punto di riferimento lo studio di Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Slatkine Reprints, Genève 1976 (prima ed. 1938). Sono inoltre fondamentali i due repertori curati e commentati da Nicole Wild, *Décors et costumes du XIX siècle. Opéra de Paris*, Bibliothèque Nationale, Paris 1987 e *Décors et costumes du XIX siècle. Théâtres et décorateurs*, Bibliothèque Nationale, Paris 1993, oltre allo studio riccamente illustrato di Catherine Join-Diéterle, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, cit.

⁶⁴ Per un ampio panorama delle declinazioni nell'uso della luce nel tempo, è di riferimento lo studio di Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Bari 2008.

⁶⁵ Louis Daguerre (1789-1851) lavora come *peintre en chef* all'Opéra dal 1819 al 1822. Nel 1822 fonda il Diorama, che gli dà una notevole celebrità, e nel 1839, assieme a Joseph Niépce, mette a punto la *dagherrotipia*, considerato il primo sistema di riproduzione fotografica.

chiari di luna, montagne scoscese, giardini e boschi ombrosi, ruscelli) e, a volte, più spaventosi (mare agitato, pioggia scrosciante, tuoni, fulmini, vento, eruzione di vulcani); sono però apprezzate anche le varieguate ambientazioni urbane (piazze e strade) o gli ampi e decorati spazi chiusi (sale da ballo, grotte, scalinate). In ogni caso, si utilizzano fondali dipinti, quinte armate e cieli che costruiscono un'ambientazione prospettica in cui le carrucole, i binari, i cavi e le botole che permettono apparizioni di ninfe, crolli di palazzi o sparizioni improvvise vengono accuratamente celati e si cerca un "effetto natura" attraverso l'abbandono della scena costruita in modo perfettamente simmetrico, nel tentativo di sfondare i limiti della scatola teatrale lateralmente e verso l'alto, con scorci in diagonale ed elementi architettonici che terminano idealmente oltre il quadro definito dalla scena.

L'interesse nei confronti degli aspetti visivi dello spettacolo teatrale a discapito di quelli letterari è fortissimo e in continua crescita. Il pubblico accorre a vedere panorami mobili, diorama, evoluzioni di cavalli, costumi sfarzosi, luci abbaglianti, e trova quindi anche nel balletto, arte visiva e muta per eccellenza, una gradita forma di svago. Di ciò si rendono perfettamente conto alcuni direttori, come Véron e Duponchel, sotto la cui guida i balletti realizzano un considerevole incremento dei favori del pubblico e l'Opéra si afferma come principale produttore di un genere di spettacolo meraviglioso e di successo, poiché «là seulement se rencontrent toutes les ressources, tous les moyens pour une grande et belle exécution des œuvres de génie»⁶⁶.

Accanto alle scenografie, i costumi contribuiscono a rendere sontuoso e suggestivo lo spettacolo, con una varietà e una ricchezza che spesso incidono in modo consistente sul bilancio complessivo delle nuove produzioni. Vengono realizzati dalla sartoria interna, su disegno di artisti in forze al teatro, tra cui i celebri Eugène Lami, Paul Lormier, Alfred Albert.

Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento il tutù⁶⁷ si codifica e si fa norma,

⁶⁶ «Soltanto là si ritrovano tutte le risorse e tutti i mezzi per una grande e bella esecuzione delle opere di genio» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 226).

⁶⁷ L'uso del termine *tutu*, che nasce con una connotazione licenziosa riferita però più che altro agli spettacoli di varietà e di *can-can*, è attestato in realtà solo a partire dalla fine del XIX secolo, molto tempo dopo, quindi, l'apparizione degli *jupons* (si parla anche di *jupes* o *juponnages*) di mussola di *La Sylphide*. È un termine ambiguo, e proprio per questo particolarmente significativo ai nostri occhi, dato che si fa derivare da *tulle*, da *petit cul* o da *cul cul* (cfr. la voce *Tutù* in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino 1961-2005, vol. XXI, 2023, *ad vocem*, p. 479, e la voce *Tutù* in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Fedele d'Amico, Le Maschere, Roma 1954-1968, vol. IX, 1962, *ad*

diventando vero e proprio emblema del balletto a partire da *La Sylphide*⁶⁸ e poi attraverso *Giselle* e *La Péri*⁶⁹, come nuvola di tulle impalpabile e vaporosa che copre e scopre il corpo femminile, allo stesso tempo casto velo e provocante indumento di biancheria intima⁷⁰. Il tutù si definisce nel tempo, a partire dai costumi in uso negli spettacoli alla corte di Louis XIV, ampi, pesanti, ricchi di ornamenti, pizzi e velluti, attraverso alleggerimenti progressivi dettati dall'esigenza di una maggiore mobilità degli arti inferiori, oltre che dai cambiamenti degli usi e della morale. Con la Régence e con il regno di Louis XV i tessuti diventano più leggeri e fluidi, tanto che per evitare incidenti disdicevoli l'Opéra impone alle danzatrici di portare il *caleçon* di precauzione, una sorta di calzone di stoffa leggera che copre la parte inferiore del corpo. Nel 1734 Marie Sallé appare sulla scena dell'Opéra in *Pygmalion* senza i tradizionali *paniers*, ma solo dopo aver sperimentato l'ardita novità a Londra. Durante la calda estate del 1778 Marie-Antoinette (che soprannominerà "mousseline" la propria figlia) si veste con un semplice abito di percalles bianco, avvolta in un ampio velo di mussola, lanciando la duratura moda dei colori chiari e dei tessuti trasparenti e leggeri. Con la Rivoluzione francese e una cultura socio-politica che si rapporta alle antiche repubbliche greche e romane, il bianco continua ad avere successo, tingendo scialli e sciarpe, che spesso si limitano a velare appena il corpo e il viso. Il bianco

vocem, p. 1199).

Sul tutù, sono inoltre interessanti Martine Kahane – Delphine Pinasa, *Le Tutu. Petit guide*, Opéra de Paris – Flammarion, Paris 2000; Judith Chazin-Bennahum, *Women of Faint of Heart and Steel Toes*, in *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997, pp. 121-130 e Valérie Folliot (sous la direction de), *Costumes de danse ou la chair représentée*, La Recherche en danse, s.l. 1997.

⁶⁸ Secondo alcuni studiosi, il tutù di Marie Taglioni in *La Sylphide* sarebbe stato in realtà azzurro cielo (cfr. Germaine Prudhommeau, *Evolution du costume de danse du XVe au XXe siècle*, in *Costumes de danse ou la chair représentée*, cit., p. 56). Non avendo trovato documenti che testimonino il fatto, riteniamo opportuno considerare *La Sylphide* come *ballet blanc*, anche perché la versione del balletto realizzata da August Bournonville nel 1836 e poi rimasta nel repertorio al posto della prima, prevedeva i tutù bianchi, come, d'altra parte, la colta ricostruzione dell'originale fatta da Pierre Lacotte nel 1971, in repertorio presso l'Opéra di Parigi.

⁶⁹ «Non vedremo il tutù davvero completo, sbocciato per sempre e adottato così, definitivamente, se non a partire da *La Péri*, nel 1843» (Carlos Fischer, *Les Costumes de l'Opéra*, Librairie de France, Paris 1931, p. 242). La consacrazione del tutù avviene però nel 1845, a Londra, quando Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Lucile Grahn e Fanny Cerrito si esibiscono insieme nel celebre *Pas de quatre*, tutte vestite allo stesso modo.

⁷⁰ Adolphe Adam, autore della partitura di *Giselle*, scrive a proposito del balletto: «Ce 2^{me} acte n'a d'autre rapport avec la *Sylphide* que celui de femmes nues au milieu d'une forêt (je les préfère ailleurs et vous?), mais les effets sont plus variés et distingués», «Questo secondo atto non ha con *la Sylphide* altro rapporto se non quello di presentare delle donne nude in mezzo a una foresta (io le preferisco altrove, e voi?), ma gli effetti sono più vari ed eleganti» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, cit. in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 282).

imperversa anche con il ritorno dei Borbone: quando, nel 1814, Louis XVIII rientra dall'esilio, viene accolto da uno stuolo di fanciulle vestite di candida mussola che gli offrono gigli e colombe, in onore del drappo bianco che sventola nuovamente nel cielo di Francia.

Diversi balletti paiono ispirarsi a una moda quindi già diffusa: il *Ballet des nonnes* all'interno di *Robert le diable*, con le monache vestite di lunghe e bianche tuniche e con il volto coperto da un altrettanto bianco sudario; *La Sylphide*, con la lunga e vaporosa gonna di mussola e il corpetto attillato che lascia nude le braccia e il collo, come unici ornamenti un modesto bouquet di fiori, un triplo filo di perle al collo e al polso e le alucce decorate da motivi che richiamano le penne di pavone, capaci di battere duecento volte al minuto grazie a un meccanismo nascosto⁷¹; *Giselle*, che impone l'atto bianco moltiplicando quasi all'infinito il candore dei semplici tutù bianchi delle Villi. Durante tutto il secolo il tutù si accorcerà sempre più, permettendo alle gambe di mostrare una tecnica in continua evoluzione, anche se in alcuni momenti storici recrudescenze moralistiche imporranno il ritorno a lunghezze più caste⁷².

A sua volta la forza immaginifica dei costumi del balletto si sviluppa a tal punto da invadere la vita quotidiana e influenzare l'abbigliamento femminile di tutti i giorni: *La Sylphide* diffonde scarpe e gonne a corolla di un bianco dilagante e dà il proprio nome a un turbante e a una rivista di moda; dopo il successo di Fanny Elssler in *La Tempête* (1834), nei negozi eleganti viene venduta una trasparente stoffa per abiti da sera chiamata "elssérine", mentre con *L'Ile des pirates* (1835) la danzatrice lancia un'acconciatura fatta di strisce di velluto "à la Belle Ferronnière"; ancora Marie Taglioni è all'origine del *taffetas* "onde del Danubio", ideato dopo la sua interpretazione in *La Fille du Danube* (1836)⁷³.

L'immagine portata dal tutù si lega a quella delineata dalla scarpetta da punta, che col tempo diventerà parte integrante dell'abbigliamento della danzatrice in scena. Gergalmente chiamata *chausson*, la scarpetta è fatta di una tomaia di seta morbida, bianca

⁷¹ Cfr. Sylvie Jacq-Mioche, *L'Esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX siècle*, in Isabelle Moindrot (sous la direction de), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-époque*, CNRS Éditions, Paris 2006, pp. 119-120. Pare che questo tipo di meccanismo fosse già in uso almeno dagli anni Venti (*ibidem*).

⁷² François Sosthène de La Rochefoucauld (1785-1864), nominato directeur des Beaux Arts nel 1824, impone che vengano allungate le gonne delle ballerine dell'Opéra (e che siano coperti con delle foglie di vite gli attributi sessuali delle statue). Théophile Gautier ironizza su queste disposizioni nella prefazione a *Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, sous la direction de Pierre Laubriet, Gallimard, Paris 2002, vol. I, p. 212 e p. 1323.

⁷³ Cfr. Martine Kahane, *Opéra côté costume*, Éditions Plume, Paris 1995, p. 32.

o color carne, e di una suola di pelle; l'interno «est soutenu d'une forte toile, et le bout extrême d'une languette de cuir ou de carton plus au moins épaisse, selon la légèreté du sujet»⁷⁴, e da strati di cartone che ogni danzatrice sagoma e sistema personalmente all'interno della scarpetta⁷⁵. La punta e i bordi sono rinforzati con cuciture di cotone che conferiscono loro una certa solidità. Generalmente le scarpette utilizzate in sala prove possono essere segnate dall'uso, mentre è preferibile che quelle per gli spettacoli siano nuove, anche se rese morbide e già trattate per adattarsi meglio al piede. Vengono fatte aderire al tallone grazie a qualche goccia di gomma e vengono rese meno scivolose sul pavimento con dei frammenti di resina rotti sotto la suola⁷⁶. Il teatro le fornisce alle ballerine secondo una rigida gerarchia che dà la precedenza ai *premiers sujets* rispetto alle corifée o al corpo di ballo, assegnandone un numero maggiore alle prime rispetto a quello riservato alle altre⁷⁷: normalmente ogni paio «doit servir six fois s'il est blanc, dix fois s'il est *chair*, et la danseuse écrit sur un carnet les noms des représentations où il a servi»⁷⁸. Già introdotto da Geneviève Gosselin nel 1813⁷⁹ e in seguito da Fanny Bias⁸⁰, l'uso della scarpetta da punta si modifica con Marie Taglioni, facendo di questo accessorio una sorta di protesi che prolunga il corpo della ballerina, e, quasi incorporata al piede, ne modifica la forma ampliandone e limitandone al tempo stesso le possibilità e le qualità di movimento, nonché l'estetica. Da grazioso strumento tecnico e virtuosistico diventa, quindi, espressione di uno stato d'animo e di pensiero, mezzo di elevazione dell'anima attraverso il sollevarsi della materia, segno palese della metamorfosi di un corpo che, insoddisfatto della realtà, cerca di protendersi verso un altrove ideale, di limitarsi a sfiorare il terreno per staccarsi dal suolo e spingersi verso l'alto.

Il solista si stacca per doti interpretative ed esecutive dalla massa anonima del corpo di

⁷⁴ «È sostenuto da una tela robusta, e l'estremità da una linguetta di cuoio o di cartone più o meno spessa, a seconda della leggerezza della persona» (Théophile Gautier, *Le Rat* (1840), in *La Peau de tigre*, Michel Lévy, Paris [1866], p. 336).

⁷⁵ Pierre Lacotte, fondandosi su documenti d'archivio inediti, afferma che Marie Taglioni era capace di salire con agilità sulle punte anche grazie ai fogli di cartone che inseriva personalmente nelle scarpette (cfr. *'La Sylphide' rediscovered*, intervista inclusa nel dvd *La Sylphide*, TDK, 2005).

⁷⁶ Arthur Pougin, *Chausson de danse*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, cit., *ad vocem*, p. 162.

⁷⁷ Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 231.

⁷⁸ «Deve servire sei volte se è bianco, e dieci se è color *carne*, e la danzatrice scrive su un quaderno il titolo delle rappresentazioni in cui l'ha utilizzato» (Théophile Gautier, *Le Rat*, cit., p. 336).

⁷⁹ Geneviève Gosselin (1791-1818), allieva di Jean-François Coulon, maestro della classe di perfezionamento all'Opéra e maestro, tra gli altri, di Filippo Taglioni, interpreta *Flore et Zéphire* (1815).

⁸⁰ Fanny Bias (1789-1825), allieva della scuola dell'Opéra, arriva a diventare *premier sujet* nello stesso teatro. È ritratta sulle punte in una litografia di Jean-Frédéric Waldeck del 1821.

ballo, la cui qualità raramente raggiunge alti livelli. La discrepanza tra la diversa preparazione degli interpreti viene accentuata da un diverso trattamento economico, stabilito secondo la categoria a cui essi appartengono: se i compensi possono raggiungere vette elevate per le danzatrici di maggiore richiamo, sono decisamente inferiori per le corifee e si mantengono su cifre che rasentano il livello minimo di sopravvivenza per il corpo di ballo. Si costruisce la coreografia per mettere in risalto l'eccezionalità dell'artista di nome, il cui corpo viene esposto perché lo si possa osservare sotto ogni angolatura al fine di ammirarne la bellezza di essere umano, non solo le doti di danzatore. Il suo corpo viene incorniciato da quello, moltiplicato, dei colleghi di minor rango, ed è comunque sempre aperto verso lo spettatore. Lo sguardo di chi osserva dalla platea e dai palchi viene convogliato da uno spazio riccamente decorato al cui centro si pone il gioiello di maggior valore, ornato con i colori più sfarzosi e gli oggetti più luccicanti, e attorno al quale si organizza la scenografia.

La tecnica accademica, precisata nel corso del secolo da una manualistica accurata e da una pratica codificata, elabora e fissa movimenti e modalità esecutive specifici per l'uomo e per la donna, che d'altra parte in scena ricoprono ruoli ben differenziati, specchio della posizione che occupano nella società e prosecuzione dell'organizzazione del sistema produttivo e culturale su cui si fonda il balletto. La donna è spinta a sviluppare doti di flessuosità e di allungamento, l'uomo ad accentuare il vigore nei salti e nei giri, come illustra chiaramente Carlo Blasis⁸¹ quando afferma che «l'homme doit avoir une manière de danser qui diffère de celle de la femme, les temps de vigueur, de force, et l'exécution hardie, majestueuse du premier, ne sieraient [*sic*] point à la seconde, qui ne doit pas plaire et briller, que par des mouvemens gracieux et souples, par de jolis pas terre-à-terre, et par une décente volupé dans ses attitudes»⁸². Di fianco a questa rigida separazione dei ruoli, il passo a due trova, nel corso dell'Ottocento, uno sviluppo importante: partendo da una compresenza che implica movimenti all'unisono punteggiati da tenui contatti, intercalati

⁸¹ Carlo Blasis (1797-1878) è danzatore, coreografo, insegnante e teorico della danza. Studia con Dauberval e Gardel, debutta a 12 anni a Marsiglia e prosegue una carriera internazionale. Nel 1837 diventa direttore della Scuola di ballo del Teatro alla Scala e insegna poi in diverse città europee. Ha come allieve ballerine celebri, tra cui spiccano Fanny Cerrito, Carolina Rosati, Augusta Maywood, Elena Andreianova. Scrive diversi e importanti trattati, sistematizzando la tecnica accademica secondo modalità ancora oggi largamente seguite.

⁸² «L'uomo deve avere un modo di danzare che differisca da quello della donna; i tempi di vigore, di forza, e l'esecuzione audace, maestosa del primo, non si adatterebbero affatto alla seconda, che non deve piacere e brillare se non con movimenti gradevoli e morbidi, con graziosi passi terra-terra e con una dignitosa voluttà in questi atteggiamenti» (Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Beati e Tenenti, Milano 1820, p. 101).

da momenti di assolo in cui uno ripete i passi eseguiti dall'altra e viceversa, si passa allo sviluppo di una raffinata tecnica di coppia che prevede assoli differenziati per uomo e donna⁸³, alternati a momenti di elaborati intrecci e appoggi, modificando il senso e l'estetica della coppia in scena e aprendo le possibilità tecniche a soluzioni permesse proprio dalla presenza di un saldo punto di appoggio esterno al corpo femminile, fonte di potenziali e inusuali equilibri.

Dopo un secolo di predominio sulla scena, con l'Ottocento il ballerino tende ad annullarsi dietro alla ballerina posta in primo piano: «On peut dire qu'aujourd'hui le danseur n'existe réellement plus. Quelques années ont suffi pour le faire passer à l'état de fossile. [...] Les danseurs ne sont plus que professeurs, mimes, maîtres de ballet, catapultes chargées de lancer en l'air et de rattraper leurs danseuses au vol [...]; tout ce qu'on lui demande, c'est d'être raisonnablement laid, et de jongler sans trop d'effort avec un fardeau de deux cent livres»⁸⁴. Si tratta di una situazione evidente all'Opéra, ma che non coinvolge tutta la danza maschile in Europa, come attestano le osservazioni di August Bournonville, il quale stigmatizza la posizione dei ballerini a Parigi, lamentando come l'influenza del balletto italiano, in cui il vigore delle interpreti femminili spinge in secondo piano e rende effeminata l'interpretazione maschile, sia deleteria per lo stile francese:

rien de plus triste que de voir la dégradation actuelle des hommes-dansants de l'Opéra. [...] L'Opéra de Paris a renvoyé et repoussé ses meilleurs danseurs, ils sont allés peupler les théâtres du nord ou se gâter en Italie et ceux qui sont restés à l'Académie Royale de Musique, se trouvent écrasés par le ridicule des journaux et par l'indifférence du public. On ne veut plus d'hommes, on les préfère de vieilles figurantes habillées en hussards, en matelots et en toréadors.⁸⁵

⁸³ Susan Leigh Foster elenca una serie di distinzioni tra uomo e donna che, pur riferite alla tecnica utilizzata nel balletto contemporaneo, possono essere adatte anche al balletto ottocentesco: «*Lei* sviluppa un'ampia varietà di movimenti coordinati e complessi per gambe, piedi, braccia e testa, mentre *lui* si slancia verso l'alto, sfidando la forza di gravità in mille differenti posizioni. *Lei* si allunga mentre *lui* sostiene. *Lei* sta in primo piano e *lui* resta sul fondo. *Lei* guarda avanti mentre *lui* guarda verso lei. *Lei* tocca il braccio, le mani e le spalle di lui, mentre *lui* tocca il braccio, le mani ma anche la vita, le cosce, le natiche e le ascelle di lei» (*The Ballerina's Phallic Pointe*, in Id. (edited by), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London – New York 1996, p. 1).

⁸⁴ «Si può dire che oggi il danzatore davvero non esiste più. Pochi anni sono stati sufficienti per farlo passare allo stato di fossile. [...] I danzatori non sono più che professori, mimi, maestri di ballo, catapulte incaricate di lanciare in aria le loro danzatrici e di riprenderle al volo [...]; tutto quello che gli si chiede è di essere ragionevolmente brutto e di fare senza troppo sforzo il giocoliere con un fardello di duecento libbre» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., pp. 41-42).

⁸⁵ «Niente di più triste del vedere il degrado attuale degli uomini che danzano all'Opéra. [...] L'Opéra di Parigi

Del corpo di ballo dell'Opéra viene spesso criticato il livello non eccezionale, anche se, «objet de tant de railleries, a sa part dans l'exécution des ballets et même des grands opéras, comme le rapin qui garnit de couleurs la palette du maître et qui prépare des fonds de tableaux a sa part dans les chefs-d'œuvre de la peinture»⁸⁶. Apprezzato davvero soltanto quando mostra una sincronia e un'armonia nei movimenti tali da farlo muovere in un perfetto unisono, è comunque piacevole quando permette allo spettatore di godere della vista di tante graziose ragazze in movimento⁸⁷, ovvero quando «tant d'yeux bleus et de chevelures blondes, tant de pieds mignons et de jambes sveltes luisent, flottent, sautillent, se lèvent ou retombent dans ce tourbillon de gaze, de paillon, de fleurs, de sourire et de maillot roses»!⁸⁸.

Oltre al corpo di ballo, comunque formato alla tecnica accademica, viene impiegata anche la massa delle *marcheuses*, ovvero delle artiste il cui ruolo si limita a completare i quadri con la propria presenza, camminare da una parte all'altra del palcoscenico e, al massimo, montare a cavallo⁸⁹. Secondo Louis Véron, le *marcheuses* sono una sorta di «légion étrangère» introdotta dai suoi successori all'interno dell'armata costituita dal corpo di ballo, ovvero un consistente gruppo di donne reclutate all'esterno dell'Opéra, il cui appellativo non certo elogiativo nasce dalla loro dubbia moralità e dalla loro scarsa applicazione nel lavoro⁹⁰.

Le ballerine indossano un abito da lavoro che consiste in «une jupe courte de

ha licenziato e respinto i suoi danzatori migliori, che sono andati a popolare i teatri del nord o a farsi rovinare in Italia, e quelli che sono rimasti all'Accademia Reale di musica si trovano schiacciati dal ridicolo dei giornali e dall'indifferenza del pubblico. Non si vogliono più uomini, gli si preferiscono delle vecchie comparse vestite da ussari, da marinai, da toreri» (August Bournonville, *Études chorégraphiques*, a cura di Knud Arne Jørgensen e Francesca Falcone, LIM, Lucca 2005 [prima ed. 1848, 1855, 1861], p. 136). Bournonville dà diverse indicazioni utili al danzatore uomo per acquisire doti al tempo stesso virili e gradevoli alla vista, in particolare attraverso la brillantezza e il vigore (*ivi*, pp. 135-137).

⁸⁶ «Oggetto di tanti motteggi, ha la sua parte nell'esecuzione dei balletti e pure delle grandi opere, come l'apprendista che rifornisce di colori la tavolozza del maestro e che prepara gli sfondi dei quadri ha la sua parte nei capolavori della pittura» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 227).

⁸⁷ Le «pièces à femmes» portano all'estremo l'aspetto esclusivamente visivo della presenza sulla scena di belle donne vestite succintamente, almeno per i canoni dell'epoca. Pougin le definisce «exhibitions de chair vivante», «esibizioni di carne vivente» e, nel 1885, dice che da una ventina di anni non sono più in voga, anche se hanno goduto di un considerevole successo (Arthur Pougin, *Pièces à femmes*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, cit., ad vocem, pp. 598-599).

⁸⁸ «Tanti occhi blu e capigliature bionde, tanti piedi graziosi e gambe svelte luccicano, fluttuano, saltellano, si alzano o ricadono in questo turbinio di organza, di paglia, di fiori, di sorrisi e di calzamaglie rosa» (Théophile Gautier, in «Journal de Saint-Petersbourg», 23 novembre 1858, poi in *Voyage en Russie*, cit, pp. 162-163, ora in *Écrits sur la danse*, p. 308).

⁸⁹ Arthur Pougin, *Marcheuse*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, cit., ad vocem, p. 498.

⁹⁰ «Legione straniera» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 205).

mousseline blanche ou de satin noir, un corset de basin, des bas de soie blancs, et un petit caleçon de percale qui descend jusqu'au genou et remplace le maillot, qui ne se met qu'au théâtre»⁹¹, e hanno l'abitudine di portare con sé un grazioso annaffiatoio verde che utilizzano per togliere la polvere, inumidire il pavimento di legno e renderlo meno scivoloso. La delicatezza dell'abbigliamento pare contrastare con la rudezza della vita a cui le danzatrici sono sottoposte: «Je ne connais personne d'aussi courageux qu'une grande danseuse; aucun travail, aucun danger, aucun voyage ne l'effraye»⁹². Per offrire al pubblico la grazia che si può ammirare in salti sorprendenti e giri vorticosi sono necessari esercizi che richiedono fatica fisica e applicazione e che forgianno il corpo secondo modalità particolari: «Le haut du corps souffre des développements luxueux des régions inférieures; la poitrine prend peu d'ampleur; mais plus les muscles thorachiques, dorsaux et pelviens ont un poids léger à enlever, plus la danseuse a de légèreté et d'élévation»⁹³. Lo strutturato allenamento della ballerina prevede «mille contorsions hideuses, telles que pliés, battements, qui l'exténuent, l'étouffent, la noient de sueur, aux grâces et aux succès de la représentation», e il suo mestiere «est de plus rudes. Un exercice de tous les jours est indispensable pour acquérir et conserver la force et la souplesse nécessaires»⁹⁴. La scuola di ballo dell'Opéra, ristrutturata da Pierre Gardel tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, è in grado di preparare generazioni di danzatori che, una volta formati, lavorano nello stesso teatro, ma anche in provincia e all'estero. Se all'inizio dell'Ottocento le lezioni si tengono tre volte alla settimana, in classi separate per ragazzi e ragazze fino ai sedici anni di età, per rendere poi indispensabile la prosecuzione degli studi presso insegnanti privati, dopo il 1806 l'istituzione di una classe di perfezionamento rende possibile completare la formazione all'interno della scuola⁹⁵. Durante l'amministrazione

⁹¹ «Una gonna corta di mussola bianca o di *satin* nero, un corsetto di basino, delle calze di seta bianche, e un calzoncino di percale che arriva fino al ginocchio e sostituisce il *maillot*, che si indossa soltanto in teatro» (Théophile Gautier, *Le Rat*, cit., p. 335).

⁹² «Io non conosco nessuno coraggioso quanto una grande danzatrice; nessun lavoro, nessun pericolo, nessun viaggio la spaventa» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., pp. 223-224).

⁹³ «La parte alta del corpo soffre dello sviluppo vistoso delle regioni inferiori; il petto assume poca ampiezza, ma più i muscoli del torace, del dorso e del bacino hanno un peso leggero da sollevare, più la danzatrice ha leggerezza e slancio» (*ivi*, p. 209).

⁹⁴ «Mille terribili contorsioni, come i *pliés* e i *battements*, che la sfiniscono, la soffocano, la inondano di sudore, per la grazia e il successo della rappresentazione»; «è dei più rudi. Un esercizio quotidiano è indispensabile per ottenere e conservare la forza e l'agilità necessarie» (Nestor Roqueplan, *Regain; La vie parisienne*, Librairie Nouvelle, Paris 1853, pp. 57-58, e Moynet, Jules, *L'envers du théâtre. Machines et décorations*, cit., p. 141).

⁹⁵ Cfr. il documentato saggio di John V. Chapman, *The Paris Opéra Ballet School, 1798-1827*, in «Dance Chronicle», vol. XII, n. 2, 1989, pp. 196-220.

di Véron c'è una scuola di danza annessa alle *dépendances* del palazzo del governo il cui direttore, Monsieur Petit, viene stipendiato dall'Opéra e i cui allievi vengono chiamati "classe del governo". I giovani vi entrano quando hanno tra i sette e i dieci anni e lo stesso Véron assiste agli esami di selezione, ogni tre o quattro mesi, valutando la predisposizione fisica e lo stato di salute degli aspiranti danzatori e controllando anche durante il corso di studi se le attitudini vengono confermate, allontanando chi è troppo fragile o chi si ammala⁹⁶. Nel 1846 l'allora direttore, Léon Pillet, istituisce un corso professionale che include lezioni di francese, musica, e storia dell'arte, ma il livello d'istruzione dei danzatori rimane modesto. Fino al 1850 la classe comprende l'utilizzo di apparecchi il cui fine è di migliorare l'*en dehors* o l'allungamento della spina dorsale, vere e proprie macchine di tortura⁹⁷ che, non apprezzate da tutti⁹⁸, verranno progressivamente soppiantate da esercizi più adatti alle esigenze individuali. Sono poi numerosi i professori che danno lezioni private sia presso la propria abitazione, come Filippo Taglioni, sia nel *foyer de la danse* dell'Opéra, come Auguste Vestris e Jean Coralli⁹⁹. A meno che non siano rivolte ad artiste già affermate, i costi di queste lezioni possono essere sostenuti soltanto da protettori facoltosi, che coltivano così la crescita delle fanciulle più promettenti o più avvenenti.

«Thucydide a écrit que la femme la plus vertueuse était celle dont on parlait le moins.

⁹⁶ Cfr. il cap. VII, "Les coulisses de l'Opéra", nella già citata autobiografia di Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, pp. 244-260.

⁹⁷ «La classe de danse a remplacé l'inquisition, avec cette différence qu'à la classe, pour se faire administrer la question, les patientes payent cinquante francs par mois et par tête. Le maître de danse est sans pitié pour ses victimes», «La lezione di danza ha sostituito l'inquisizione, con la differenza che a lezione i pazienti pagano cinquanta franchi al mese e a testa. Il *maître de ballet* non ha pietà per le proprie vittime» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 35).

⁹⁸ Lo stesso Gautier considera le sbarre come strumenti che ricordano quelli usati per la tortura durante l'Inquisizione e dice che aiutano le ballerine ad assumere posizioni che in passato, appena accentuate, venivano considerate sufficienti per punire i regicidi (Théophile Gautier, *Le Rat*, cit., p. 338). August Bournonville afferma di rifiutare il *tournepiéd* – un apparecchio formato da due assi di legno disposte parallelamente tra loro in cui i piedi del danzatore vengono inseriti costringendoli a disporsi su una linea retta, con i talloni vicini e le punte alle estremità – oltre all'uso smodato della sbarra, ritenendo questi mezzi «non seulement comme ignobles et ridicules, mais comme parfaitement inutiles», «non soltanto ignobili e ridicoli, ma anche perfettamente inutili» (*Études chorégraphiques*, a cura di Knud Arne Jørgensen e Francesca Falcone, cit., p. 132).

⁹⁹ Vestris seguiva la «folle et spirituelle», «folle e ispirata» Pauline Leroux e la «mélancolique», «malinconica» Pauline Duvernay: la prima «riait toujours», «rideva sempre», la seconda «pleurait souvent», «piangeva spesso». Taglioni padre aveva solo due allieve, la figlia Marie e Louise Fitzjames, ed era un professore esigente e inflessibile, che non si faceva intenerire dalle lacrime di fatica (cfr. Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 222).

Les femmes de l'Opéra sont celles dont on parle le plus»¹⁰⁰. Così Louis Véron apre, nella propria autobiografia, il capitolo dedicato alle “demoiselles d'Opéra”, ovvero le cantanti, ma soprattutto le ballerine, di cui si occupa oscillando tra un indulgente e paternalistico giudizio morale¹⁰¹ e un'autocelebrazione del proprio lungimirante intuito manageriale che lo ha spinto ad aprire ufficialmente il *foyer de la danse* a un facoltoso pubblico maschile autorizzato ad accedere al luogo di lavoro delle ballerine stesse, attuando una sottile ma fondamentale trasformazione di una sorta di istituzione che nasce nel Settecento ma trova la sua più ampia realizzazione tra il 1820 e il 1880. Il *foyer de la danse*, un'ampia sala dotata di specchi e sbarre per gli esercizi delle ballerine, ornata da modesti stucchi e da un busto di Marie Guimard¹⁰², non è dedicato soltanto alle prove, alla preparazione nei momenti che precedono l'ingresso in scena o al riposo nelle pause tra un atto e l'altro, ma è un «mystérieux sanctuaire fermé au public profane, ouvert à quelques rares et heureux privilégiés»¹⁰³, utile a Véron e a chi gli succederà per ottenere favori e privilegi da parte di questi ultimi: ricchi abbonati, uomini politici, nobili, ufficiali pubblici, oltre a pochi compositori e scrittori¹⁰⁴, che hanno così la possibilità di vedere da vicino le ballerine, conoscerle, intrattenersi con loro, sceglierle¹⁰⁵. Normalmente hanno accesso al *foyer de la danse* anche i danzatori uomini *premier sujet*, le corifee e il corpo di ballo femminile. Alle artiste che ritardano o mancano alle prove o alle rappresentazioni può essere vietato

¹⁰⁰ «Tucidide ha scritto che la donna più virtuosa è quella di cui si parla di meno. Le donne dell'Opéra sono quelle di cui si parla di più» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 193).

¹⁰¹ Racconta che una danzatrice incinta, interrogata su di chi è il figlio, risponde «*C'est des messieurs que vous ne connaissez pas*», «*È di signori che non conoscete*» (ivi, p. 196) e non manca di notare come le ballerine festeggino Santa Caterina, «*bien qu'un grand nombre n'aient plus le droit de se placer sous ce patronage exclusivement réservé à la virginité*», «benché larga parte di loro non abbia più il diritto di porsi sotto questa protezione riservata esclusivamente alle vergini» (ivi, p. 249).

¹⁰² Marie-Madeleine Despréaux, detta “Guimard” (1743-1816), è una delle più celebri ballerine del XVIII secolo, nota anche per la vita licenziosa. Dopo aver debuttato nel 1759 danza all'Opéra dal 1762 al 1769.

¹⁰³ «Misterioso santuario chiuso al pubblico profano, aperto a qualche raro e felice privilegiato» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 16).

¹⁰⁴ Nella lista degli ammessi al *foyer de la danse* chiusa l'8 gennaio 1859 è compreso Théophile Gautier, come «autore di opere rappresentate all'Opéra». Su 157 ammessi, ci sono soltanto altri due suoi colleghi, Jules Henri Vernoy de Saint-Georges e Eugène Scribe, un direttore di giornale e dieci compositori, tra cui Giacomo Meyerbeer, Gioachino Rossini e Giuseppe Verdi (cfr. la “Liste des personnes admises à jouir des entrées sur la scène arrêtée au 8 janvier 1859” riportata in Martine Kahane, *Le Foyer de la danse*, Musée d'Orsay – Bibliothèque Nationale – Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988, pp. 38-40).

¹⁰⁵ Lodando l'armonia e il buon gusto con cui è ornato il *foyer de la danse*, un commentatore esperto come Arthur Pougin scrive: «*J'en voudrais pouvoir dire autant des propos qui s'y tiennent, mais je n'ose, dans la crainte de donner à la vérité une entorse excessive*», «Vorrei poter dire lo stesso dei discorsi che vi si tengono, ma non oso, per il timore di deformare eccessivamente la verità» (*Foyer de la danse*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, cit., ad vocem, p. 393).

l'ingresso al *foyer*, con l'aggiunta di un'ammenda pecuniaria. I danzatori uomini, i bambini e le figuranti ne verranno esclusi a partire dal 1875¹⁰⁶.

Il *foyer de la danse* viene spesso dipinto come un luogo in cui regna un sereno spirito di fraternità, indipendentemente dalla posizione gerarchica e dalle diverse disponibilità economiche, in cui si chiacchiera, si sgranocchiano dolcetti e caramelle, si leggono romanzi o lettere d'amore, fra danzatrici che corrono e altre che si riposano sdraiate sul pavimento. Prima di entrare in scena le ballerine cambiano le scarpette da prove con altre nuove e pulite, adatte allo spettacolo, e «Pendant cette petite toilette de chaussure, qui exige des mouvements de corps et des attitudes un peu risquées, les curieux, les adorateurs, les soupirants, ou l'amant heureux, ne cessent de caqueter autour des danseuses, le chapeau bas»¹⁰⁷. All'ultima chiamata per entrare in scena se ne vanno tutte: «On dirait alors d'une nichée de colombes prenant leur volée et laissant dans la solitude une foule de pigeons ébahis qui ne peuvent les suivre»¹⁰⁸. Insomma, «rien de plus varié, de plus gai, de plus pittoresque que ce bivouac de danseurs et de danseuses. Dans ce temple païen, on n'offre de sacrifices qu'à Vénus, à l'Amour, à la Fortune et à Terspsichore»¹⁰⁹ e «les jeunes gens ou les vieillards qui forment la clientèle du corps de ballet se montrent généreux envers celles dont ils avaient obtenu la défaite»¹¹⁰. Dietro le quinte le danzatrici sono attese da una “mère de ballet” che, all'uscita dal palcoscenico, le copre con un panno e offre loro da bere brodo freddo, acqua o acqua zuccherata, oppure da “paparini” che le colmano di piccoli regali e *bonbons*, sidro e gelati, e tenendone una su ogni ginocchio, le abbracciano e le baciano pubblicamente. Alcuni *habitués* sono come “amici di famiglia” pieni di attenzioni per varie ragazze, altri, invece, si intrattengono a ogni spettacolo con la stessa ballerina, spesso in angoli appartati, e improvvisano dei «petits boudoirs dont on respecte le mystère et dont on ne trouble pas les doux propos»¹¹¹. Questo genere di descrizione, fatta da chi appartiene alla stessa classe sociale di cui fa parte chi frequenta quell'ambiente,

¹⁰⁶ Martine Kahane, *Le Foyer de la danse*, cit., p. 7.

¹⁰⁷ «Durante questa piccola toilette con le calzature, che esige movimenti del corpo e atteggiamenti un po' rischiosi, i curiosi, gli adoratori, gli spasimanti o l'amante fortunato, col cappello in mano, non cessano il chiacchiericcio intorno alle danzatrici» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 217).

¹⁰⁸ «Si direbbe allora una nidiata di colombe che prendono il volo lasciando nella solitudine una moltitudine di piccioni attoniti che non possono seguirle» (*ivi*, pp. 217-218).

¹⁰⁹ «Niente di più vario, di più gaio, di più pittoresco di questo bivacco di danzatori e di danzatrici. In questo tempio pagano non si offrono sacrifici che a Venere, all'Amore, alla Fortuna e a Tersicore» (*ivi*, p. 220).

¹¹⁰ «I giovani o i vecchi che formano la clientela del corpo di ballo si mostrano generosi verso quelle di cui hanno ottenuto la sconfitta» (*ivi*, p. 211).

¹¹¹ «Piccoli *boudoirs* di cui si rispetta il mistero e di cui non si turbano le dolci intenzioni» (*ivi*, p. 249).

contrasta con gli accenni in effetti rari che svelano in modo più crudo una realtà in cui si muovono giovani donne costrette a vendersi ai potenti: quello che sembra un pretendente che sussurra dolci parole all'orecchio di una ballerina alla sbarra «n'est pas même un soupirant... en expectative; il ne séduit pas, il menace. Il se fait marchander sa protection et celle de ses amis»¹¹²; la «mère de ballet» è spesso una madre fittizia, la quale più che tutelare la virtù delle «figlie», si occupa di sfruttarle nel modo più redditizio¹¹³: «À l'Opéra, la mère ou la sœur est un meuble de rigueur comme l'arrosoir, de pudeur comme le maillot. C'est le dragon des Hespérides, chargé de ne pas veiller sur le trésor qui lui est confié»¹¹⁴. Gautier nota in seguito come i costumi cambino, per cui mentre una volta i *rats*¹¹⁵ tornavano o non tornavano a casa senza che nessuno, in famiglia, se ne preoccupasse e venivano tranquillamente date, a poco prezzo, per animare cene, gite e balli mascherati, poi «la mère et la fille ont compris que la sagesse rapportait plus que le vice, et que l'innocence d'une jeune vierge de seize ans valait mieux que le libertinage d'un enfant de treize ans. Tous les marchés d'esclaves ne sont pas en Turquie: ici, à Paris même, au milieu du XIXe siècle, il se vend plus de femmes qu'à Constantinople»¹¹⁶.

È certo che entrare nel corpo di ballo dell'Opéra e superare le tappe previste dalla gerarchia della compagnia significa, per la maggior parte delle giovani, tentare una delle rare possibilità di affrancarsi da una vita destinata a una miseria altrimenti inevitabile. A parte i casi di chi vuole dedicarsi al teatro per vocazione, magari contro il parere dei parenti, o per seguire la tradizione familiare, spesso le madri stesse spingono le figlie a

¹¹² «Non è neppure uno spasimante... in attesa; egli non seduce: minaccia. Contratta la propria protezione e quella dei suoi amici» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 18).

¹¹³ Un buon esempio, anche se romanizzato, di queste abituali presenze all'Opéra è il romanzo di Ludovic Halévy, *Madame et Monsieur Cardinal*, Calmann-Lévy, Paris 1881, in cui viene dipinto con leggero sarcasmo il ménage familiare che ruota attorno a una giovane ballerina e alla cura che i genitori mettono nel venderla al miglior offerente sotto una parvenza di rispettabilità e perbenismo.

¹¹⁴ «All'Opéra la madre, o la sorella, è un accessorio obbligatorio come l'annaffiatoio, pudico come la calzamaglia. È il dragone delle Esperidi, incaricato di non vigilare sul tesoro che gli è affidato» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 18).

¹¹⁵ «On appelle ainsi à l'Opéra les petites filles qui se destinent à être danseuses [...]. L'âge du rat varie de huit à quatorze ou quinze ans; un rat de seize ans est un très-vieux rat [...]; il passe *tigre*, et devient premier, second, troisième sujet, ou coryphée, selon ses mérites ou ses protections», «Vengono chiamate così le bimbe che cercano di diventare danzatrici [...]. L'età del *rat* varia dagli otto ai quattordici o quindici anni; un *rat* di sedici anni è un vecchissimo *rat* [...]; diventa allora *tigre* e diventa primo, secondo, terzo *sujet* o corifeo, a seconda del merito o le protezioni che ha» (Théophile Gautier, *Le Rat*, cit., p. 328).

¹¹⁶ «Madre e figlia hanno capito che l'assennatezza rende meglio del vizio, e che l'innocenza di una giovane vergine di sedici anni vale più del libertinaggio di una bimba di tredici [...]. Non tutti i mercati di schiavi sono in Turchia: qui, proprio a Parigi, a metà del XIX secolo, si vendono più donne che a Costantinopoli» (*ibidem*).

intraprendere questa carriera come via per ottenere un benessere altrimenti irraggiungibile, sollecitandole a curare la *coquetterie* per attirare ammiratori e protettori, sconsigliando loro il matrimonio per poter continuare a gestirne gli appuntamenti e, di conseguenza, le entrate¹¹⁷. Parte delle allieve danzatrici proviene dall'ambiente degli artisti e delle maestranze che lavorano all'Opéra; le altre appartengono a famiglie di umili condizioni, come attestano le numerose croci dei genitori poste in calce ai contratti che riguardano le ragazze minorenni. Quando madri e padri sono conosciuti, risultano essere lavandaie, portinaie, vetturini, levigatori di pavimenti¹¹⁸, che abitano di frequente in quartieri distanti da quello centrale e costoso dell'Opéra, sicché le figlie sono costrette a percorrere a piedi lunghi tragitti, alla mattina presto o alla sera, affrontando fatiche estenuanti. Non è raro, infatti, che gli sforzi fisici, la denutrizione e la scarsa igiene causino la morte di ballerine ancora in giovane età¹¹⁹. L'ingresso nel corpo di ballo significa la sicurezza di uno stipendio capace di assicurare la sopravvivenza, anche se è talmente basso da non permettere l'acquisto di abiti per il lavoro o il pagamento delle lezioni private necessarie per migliorare la preparazione. Si ricorre quindi a un protettore generoso o a facili attività più o meno connesse alla propria professione, come l'animazione, con la propria competenza e la propria avvenenza, delle lezioni di danza di società che si svolgono presso abitazioni facoltose¹²⁰. I protettori si prendono carico abitualmente «[des] frais de premier établissement»¹²¹, ovvero di gioielli, stoffe preziose e pizzi, ma si possono occupare anche di necessità più basilari, come dell'acquisto di calze, camicie, *jupons*. Alcune ballerine, però, riescono a ottenere quello che, nel linguaggio del mondo del teatro, viene chiamato *papier*, ovvero un contratto che attesta una rendita, una pensione elargita per un certo periodo o addirittura a vita. Non mancano esempi di matrimoni felici tra protettori e ballerine, che però coincidono abitualmente con il ritiro dalle scene, dato

¹¹⁷ Véron racconta che una madre, della cui figlia adolescente egli lodava la bellezza crescente, gli dice: «Nous sommes bien malheureuses pourtant, [...] et je la donne à qui la veut, seulement pour la nourriture», «Tuttavia siamo molto sfortunate, [...] e la dò a chi la vuole anche solo in cambio di cibo» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Librairie Nouvelle, Paris 1857, vol. III, p. 214).

¹¹⁸ Louise Robin-Challan, *Social Condition of Ballet Dancers at the Paris Opera in the 19th Century*, in «Choreography and Dance», vol. 2, n. 1, 1992, p. 20. Secondo i dati riportati da Robin-Challan, intorno al 1850 le schede di iscrizione alla Scuola dell'Opéra mostrano che oltre la metà delle allieve è figlia di padre sconosciuto.

¹¹⁹ Cfr. John V. Chapman, *The Paris Opéra Ballet School, 1798-1827*, cit., p. 208.

¹²⁰ Cellarius, già danzatore dell'Opéra, offre due franchi alle ballerine disposte ad animare, durante le serate in cui non c'è spettacolo, le lezioni di danza di società che organizza privatamente (cfr. Albéric Second, *Les Petits mystères de l'Opéra*, G. Kugelmann/Bernard-Latte, Paris 1844, p. 159).

¹²¹ «[Delle] spese di primo insediamento» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 212).

che un matrimonio rispettabile è incompatibile con la vita del palcoscenico. Nel tempo diventano sempre più frequenti i matrimoni o le convivenze basati sull'affetto, unioni tra ballerine e intellettuali, giornalisti, giovani di buona famiglia ma senza rendita, che danno luogo a dei *petits ménages* che, legali o no, hanno le connotazioni della normale vita borghese. Aumentano inoltre i matrimoni tra ballerine e colleghi che ne condividono il lavoro e le sorti¹²², suscitando le lamentele dei vecchi abbonati e spostando progressivamente la prostituzione delle artiste di spettacolo dal *foyer de la danse* ai piccoli teatri o al music-hall. Jacques Rouché, direttore dell'Opéra dal 1914 al 1944, cercherà per primo di ridurre decisamente il fenomeno del *foyer de la danse*, facendo chiudere la porta che lo collega alla sala e suscitando così non solo accese proteste sulla stampa, ma anche un processo intentato dagli abbonati¹²³.

Nel corso dell'Ottocento l'Opéra cessa gradualmente di essere il luogo di contatto tra i regnanti e i sudditi, e la famiglia reale si disinteressa sempre più della vita teatrale, lasciando lo spazio a un pubblico nuovo, che cambia radicalmente. Anche se il teatro rimane frequentato dall'aristocrazia, la presenza della borghesia è sempre più consistente e non manca il pubblico meno abbiente che, se anche non può in alcun caso permettersi un ingresso ai palchi più costosi né, tantomeno, un abbonamento, può di tanto in tanto accedere al loggione o alla platea. I palchi sono suddivisi gerarchicamente, in base alla posizione e di conseguenza al costo, e quindi la loro frequentazione cambia col cambiare delle fortune dei locatari, fenomeno non infrequente in tempi in cui la borghesia arricchita si dedica alle speculazioni e agli investimenti.

La sala teatrale è anche un luogo in cui lo spettatore vive da protagonista. Andare all'Opéra non comporta l'obbligo di assistere a tutto lo spettacolo, e la maggior parte del pubblico non arriva che dopo il primo atto per ammirare i pezzi di bravura o per fare vita di società. I palchi sono un prolungamento del salotto, un luogo in cui si intessono le

¹²² Nestor Roqueplan, direttore dell'Opéra dal 1847 al 1854, ironizza sul fatto che con la Monarchia di Luglio i protettori munifici si siano fatti sempre più rari e che non meritino più di pagare la virtù di una ballerina, facendole i regali che si fanno a una moglie e offrendole rendite da poco, calcolate con cura sulle proprie modeste entrate: «Aujourd'hui donc, il y a chez les femmes de théâtre une tendance générale à mépriser des hommages devenus trop mesquins, et à choisir des époux parmi les hommes [...] qui les enlacent des poses anacréontiques, qui leur battent des entrechats à la hauteur du nez, et confectionnent avec elles des ronds de jambes et des pirouettes», «Oggi, dunque, le donne di teatro hanno la tendenza a disprezzare omaggi diventati troppo meschini e a scegliere il proprio marito tra uomini [...] che le abbracciano in pose anacreontiche, fanno degli *entrechats* all'altezza del loro naso e assieme a loro confezionano *ronds de jambes* e piroette» (Nestor Roqueplan, *La Vie parisienne. Regain*, M. Lévy, Paris 1869, p. 90).

¹²³ Cfr. Martine Kahane, *Le Foyer de la danse*, cit., pp. 33-36.

relazioni sociali: le signore possono accedervi senza essere accompagnate dal marito o da un uomo di famiglia e qui possono ricevere gli amici e accettare che vengano presentati loro nuovi conoscenti, comportamento che invece non è lecito se siedono nella balconata o in platea¹²⁴. In effetti essi sono «luoghi di confine tra ambienti privati e il grande ambiente comune, spazi di contatto tra ambienti diversi, vuoti che si qualificano come luoghi dello sguardo, come occhi»¹²⁵ rivolti verso il palcoscenico o verso la sala stessa, che può offrire uno spettacolo parimenti interessante. Gautier li vede come «à la fois des écrins et des parterres»¹²⁶ e Eugène Scribe dice: «Tournez votre lorgnette, non du côté des coulisses, mais du côté des balcons, de l'amphithéâtre, et surtout des premières loges... Que de tableaux piquants et variés! que de scènes de comédie, et souvent même que de scènes de drame!!!»¹²⁷.

Con l'arrivo della luce a gas, si modificano anche le modalità di fruizione dello spettacolo e dell'occasione mondana che esso offre, poiché «moins on voit dans la salle, plus on est spectateur de la scène»¹²⁸. L'illuminazione modulabile contribuisce a creare un'efficace atmosfera di mistero e permette di avvolgere la platea nel buio, sicché ci si mostra soltanto prima dell'inizio e dopo la conclusione della rappresentazione, mentre durante il suo svolgimento il pubblico mantiene (e approfondisce) il proprio ruolo voyeuristico, guardando senza essere visto. Tale ruolo viene accentuato dall'abitudine di utilizzare la *lorgnette* o la *jumelle*, «grosses lorgnettes de siège, ces jumelles-monstres, ces mortiers d'optique, qui donneront de nous aux peuples de l'avenir l'idée d'une race de géants»¹²⁹ o graziosi strumenti che permettono di ingrandire l'oggetto di osservazione e valutare quindi i dettagli dei corpi danzanti sulla scena. Tramite questi apparecchi, gli spettatori hanno la possibilità di indirizzare e restringere il proprio sguardo, di mettere a fuoco e scegliere, sicché «le maillot est une chimère. Il n'y a pas de jambes si bien cuirassées

¹²⁴ Alain Corbin et al., *La vita privata. L'Ottocento*, Editori Laterza, Roma-Bari 1988, p. 167.

¹²⁵ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 2002 (prima ed. 1992), p. 13.

¹²⁶ «Contemporaneamente scrigni e platee» (in «La Presse», 25 octobre 1847, p. 2, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. V, p. 155).

¹²⁷ «Girate il vostro binocolo da teatro dal lato della galleria, dell'anfiteatro e soprattutto dei palchi del primo ordine... Che quadri piccanti e vari! che scene da commedia, e spesso pure che scene da tragedia!!!» (Eugène Scribe, *Judith ou La Loge d'Opéra*, M. Lévy, Paris 1853, p. 281).

¹²⁸ «Meno si vede nella sala, più si è spettatori della scena» (Théophile Gautier, *Voyage en Italie*, Charpentier, Paris 1875, p. 199).

¹²⁹ «Grossi binocoli da poltrona, quei binocoli colossali, quei mortai ottici, che daranno di noi ai popoli del futuro l'idea di una stirpe di giganti!» (in «La Presse», 1 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 162).

qu'ils ne déchiffrent à jupons ouverts»¹³⁰.

Il successo o l'insuccesso di un artista può essere decretato da un tipo particolare di pubblico, i "claqueurs", un'istituzione presente in tutti i teatri parigini e anche all'Opéra. La ballerina Claudina Cucchi¹³¹ ricorda di essere stata particolarmente applaudita nel passo da lei interpretato in *I Vespri siciliani*, al debutto all'Opéra nel 1855, «cosa assai rara all'Opéra di Parigi, ove il pubblico generalmente è così parco di applausi, (causa questa per cui si dovette poi istituire la *clàque* [*sic*] pagata, flagello degli artisti, ma indispensabile per animarli col simulacro del successo!)»¹³² e quando la madre di una danzatrice sostiene che la propria figlia non ha bisogno di aiuti per conquistare consensi, il direttore del teatro ordina al capo della *claque* di non applaudire la giovane: al termine della variazione, scende in sala un inevitabile e imbarazzante silenzio¹³³. Il capo della *claque*, che assiste alle prove per prepararsi ad agire nei momenti opportuni, riceve un certo numero di biglietti di ingresso che a sua volta distribuisce al gruppo da lui coordinato. I *claqueurs* sono autorizzati ad entrare in teatro prima dell'apertura per potersi sistemare in posizioni strategiche, e vengono guidati dai gesti, dalle parole e dai segni suggeriti con il bastone da colui che viene riconosciuto come «Une autorité, une puissance, presque un fonctionnaire!»¹³⁴, il cui rapporto con il teatro può essere regolato da un vero e proprio contratto che definisce la cifra mensile a cui ha diritto, spesso resa più consistente dagli stessi artisti desiderosi di essere sostenuti.

Il ballerino in scena viene osservato da spettatori che di frequente posseggono una buona consapevolezza del corpo danzante poiché il ballo fa parte integrante dei momenti di svago. Nei locali pubblici e nelle feste private si praticano tra l'altro balli che spesso, edulcorati e riadattati al nuovo contesto, filtrano anche in alcuni momenti dei balletti messi in scena nei maggiori teatri: l'esperienza del proprio corpo in movimento si somma così fecondamente alla visione di quello altrui, moltiplicando empatiche sinestesie. *Bals masqués*, *bals publics* e feste danzanti propongono una nuova e forte esperienza corporea nei balli di coppia di dilagante successo come il valzer e la polka, in cui i danzatori entrano

¹³⁰ «La calzamaglia è una chimera. Non ci sono gambe così bene corazzate che essi non indovino a gonne aperte» (Albéric Second, *Les Petits mystères de l'Opéra*, cit., pp. 84-85).

¹³¹ Claudina Cucchi (1834-1913) è allieva di Carlo Blasis a Milano, debutta a Parigi, dove il suo cognome viene francesizzato in Couqui, e prosegue una apprezzata carriera internazionale, in particolare a Vienna.

¹³² Claudina Cucchi, *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Enrico Voghera Editore, Roma 1904, p. 42.

¹³³ Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., p. 187.

¹³⁴ «Un'autorità, una potenza, quasi un funzionario!» (Arthur Pougin, *Chef de claque*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, cit., ad vocem, p. 178). Cfr. inoltre, sull'argomento, Jules Lan, *Mémoires d'un chef de claque. Souvenirs des théâtres*, Librairie Nouvelle, Paris 1883.

in un contatto piuttosto intimo, secondo alcuni disdicevole, e vengono frequentati da persone di tutte le età con un tale trasporto che un osservatore acuto come Heinrich Heine paragona le parigine assetate di vita e di danza a delle notturne Villi¹³⁵. Negli anni Trenta a Parigi risultano attive, in media, trecentocinquanta sale da ballo¹³⁶, che, tra i pochi luoghi di riunione accettati dal governo di Louis-Philippe; costituiscono un'occasione per sperimentare la folla, mettendo in atto una sorta di rituale laico che può sostituire l'esperienza della massa che, in una città come Parigi, non può più essere esperita nelle processioni religiose e nella liturgia, sempre meno praticate¹³⁷. Spesso l'Opéra, come numerose altre sale di spettacolo¹³⁸, accoglie feste da ballo in occasione delle quali il teatro si riempie fino all'inverosimile di un pubblico che diventa protagonista. I *bals masqués* dell'Opéra segnano l'apertura del carnevale: durante questo periodo vengono organizzati ogni giovedì, con particolare successo sotto la Restaurazione e durante la Monarchia di Luglio. L'ingresso, a pagamento, aperto a tutti, la maschera che copre il volto, la promiscuità tra uomini e donne e tra classi sociali differenti, le danze sfrenate che si prolungano fino al mattino, creano un'atmosfera sopra le righe, che sposta le regole e le convenzioni sociali e in cui il corpo si fa tramite della pratica di una libertà di movimento inusuale:

ces êtres si calmes tout à l'heure, se mettent à bondir l'un portant l'autre et à se précipiter dans le pêle-mêle étourdissant de la danse sans frein et sans forme; on se prend, on se raidit, on se presse l'un contre l'autre; on va d'un bond unanime à travers cette foule enivrée qui partage tous vos bondissements. De haut en bas de la salle la folie est la même; ceux qui ne peuvent pas danser, à qui manquent l'espace et la force, ceux-là regardent de tous leurs yeux, de toute leur âme, ce bondissement immonde.¹³⁹

¹³⁵ «Cet empressement, cette rage, ce vertige des Parisiennes, tels surtout qu'ils éclatent dans les bals, me rappellent toujours à [sic] tradition de danseuses nocturnes qu'on appelle chez nous *willis*», «Questa sollecitudine, questa smania, questa vertigine delle Parigine, che esplodono soprattutto nei balli, mi ricordano sempre la tradizione delle danzatrici notturne che da noi vengono chiamate *Villi*» (Heinrich Heine, *Reisebilder. Tableaux de voyage*, M. Lévy frères, Paris 1856, vol. II, pp. 354-355).

¹³⁶ François Gasnault, *Les Salles de bal du Paris romantique: décors et jeux des corps*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 7-18.

¹³⁷ Cfr. *ivi*, p. 8.

¹³⁸ Anche il Théâtre de la Renaissance, il Théâtre de la Porte Saint-Martin, le Variétés e l'Opéra-Comique organizzano *bals publics* molto frequentati.

¹³⁹ «Questi esseri calmi fino a poco fa, si mettono a saltare trascinandosi a vicenda e si precipitano nella mischia frastornante della danza senza freno e senza forma; ci si prende, ci si irrigidisce, ci si stringe l'uno contro l'altro; si va con un sol salto attraverso questa folla inebriata che condivide tutti i vostri balzi. Nella sala la follia è la stessa da cima a fondo; quelli che non possono ballare, ai quali mancano lo spazio e la forza, osservano con gli

Il ballo si svolge nella calca che invade la platea liberata dalle poltrone e viene guidato da un'orchestra considerevole e trascinante¹⁴⁰, capace di produrre sonorità bizzarre che si mescolano al frastuono prodotto dalla rottura delle sedie o dai colpi di pistola sparati verso l'alto per dare il via alle quadriglie. Dopo l'incendio della sala di rue Le Peletier, avvenuto nel 1873, si cerca di vietare i *bals masqués*, che tuttavia vengono ben presto ripristinati, anche se solo per quattro serate durante l'intero periodo del carnevale. Il successo dei *bals publics* diminuisce sul finire del secolo, parallelamente al dilagare dei *café-concert*, che portano alla conclusione un'epoca di cui soltanto l'Opéra, conservando un *bal masqué* all'anno, cerca di mantenere viva una tradizione ormai datata.

Il corpo danzante, nell'Ottocento, non è solo strumento attivo di una pratica creatrice, ma, attraverso un approfondito studio teorico e normativo che fissa regole e parametri precisi, è espressione, astrazione e codificazione di una certa visione del corpo umano. Tale visione, tuttavia, raramente viene indagata in modo consapevole da parte di chi si occupa di danza. In effetti la ricca manualistica specializzata che fiorisce con vigore a partire dalla seconda metà del Settecento¹⁴¹ pare rimanere estranea alla riflessione sul corpo che attraversa invece l'ambito più strettamente attoriale e che perviene a riferirsi a un "corpo-chiave"¹⁴², posto al centro dell'indagine sull'azione scenica. Con Johann Jakob Engel e il suo *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786)¹⁴³ si passa infatti dalla teorizzazione cartesiana della

occhi bene aperti, con tutta l'anima questo sconcio balzellare» (Jules Janin, *Un hiver à Paris*, V.ve Janet, Paris [1846], p. 173).

¹⁴⁰ Sotto Louis-Philippe l'orchestra del *bal de l'Opéra* diretta dall'eccentrico Musard comprende «24 violons de chaque côté, des altos et des contrebasses en proportion, où les cuivres étaient représentés par 14 cornets à pistons et 12 trombones», «24 violini da ciascun lato, viole e contrabbassi in proporzione, dove gli ottoni erano rappresentati da 14 cornette e 12 tromboni» (Arthur Pougin, *Bal de l'Opéra*, in Id., *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, cit., *ad vocem*, pp. 71-75).

¹⁴¹ Tra i maggiori manuali dell'epoca citiamo Claude-Marc Magny, *Principes de chorégraphie, suivis d'un traité de la cadence* (1765); Malpied, *Traité sur l'art de la danse* (1789); Charles Compan, *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art* (1787), oltre ai più teorici Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (1754) e Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse* (1760), ripubblicate dallo stesso autore in una versione ampliata all'inizio dell'Ottocento e fondamentale testo di riflessione intorno alla danza. Quindi, oltre alle opere di Carlo Blasis (cfr. *infra*, p. 50, nota n. 150), sono da ricordare quelle di August Bournonville, *Études chorégraphiques* (1848, 1855, 1861); Arthur Saint-Léon, *La Sténochorégraphie* (1852); G. Léopold Adice, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale* (1859). Gli *Études chorégraphiques* di Bournonville sono stati poi pubblicati a cura di Knud Arne Jørgensen e Francesca Falcone (LIM, Lucca 2005) e *La Sténochorégraphie* di Saint-Léon, anche se in una versione non completa, a cura di Flavia Pappacena (LIM, Lucca 2006).

¹⁴² Cfr. Anne-Marie Sellami-Viñas, *L'Écriture du corps en scène. Une poétique du mouvement*, ANRT, Lille 1999, p. 417.

¹⁴³ *Ideen zu einer Mimik* (Berlin, A. Mylius, 1785-1786) ha un'ampia diffusione in Francia nella traduzione pubblicata a Parigi nel 1788 con il titolo *Idées sur le geste et l'action théâtrale*.

divisione tra anima e corpo, con la necessaria conseguenza di una visione del corpo come di un cadavere che toglie libertà all'anima, a una concezione del corpo visto invece come luogo del positivo esercizio di una libertà capace di manifestare delle scelte e come luogo dell'espressione di sentimenti ed emozioni attraverso movimenti che rispondono a principi costanti e affidabili, sintetizzabili in una teoria o in un'arte del gesto¹⁴⁴.

La riflessione sulla danza passa infatti attraverso i manuali di danzatori e coreografi, che si propongono di trasmettere un sapere pratico, un saper-fare, solitamente acquisito sul campo, arrivando così a codificare le proprie esperienze attraverso scritti che talvolta ottengono una buona diffusione e che contribuiscono, di conseguenza, a fissare e a divulgare una certa idea del corpo. Lo studio di una precisa tecnica attraverso un metodo specificatamente definito presuppone un'analisi del corpo che è assoggettato a tale tecnica, sia a partire dallo studio dei "difetti" che rendono difficile l'accesso alla tecnica stessa, sia a partire da un ipotetico corpo idealmente adatto ad essa. Ogni tecnica corporea necessariamente «privilegia, instaura, esige e genera»¹⁴⁵ un determinato tipo di corpo e ogni studio sulla tecnica della danza prende necessariamente le mosse dall'idea del corpo che analizza, un'idea che non sempre è consapevole e che raramente viene verbalizzata e teorizzata, poiché solitamente ci si concentra non sul corpo, ma sul modo di agirlo. La concezione del corpo si elabora così in maniera indiretta, a partire dalle questioni sollevate dall'analisi dell'attività di quel corpo¹⁴⁶, analisi che abitualmente viene svolta tramite una descrizione dettagliata di ciò che fanno le singole parti coinvolte nell'azione, colta in una

¹⁴⁴ Su questa visione si innestano le ricerche e la pedagogia di François Delsarte (1811-1871), riservato e ammirato maestro a Parigi tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta, elabora la propria "*esthétique appliquée*" fondandola sulla legge trinitaria che regola tutte le cose e quindi anche l'uomo, costituito da tre componenti – vita, anima e spirito – che a loro volta presiedono a tre stati interiori, ognuno dei quali corrisponde a una modalità espressiva esteriore, ovvero, rispettivamente, voce, gesto, parola. Per un approfondimento su François Delsarte e sulle sue teorie, cfr. Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 107-122 ed Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra editrice, Padova 1996.

¹⁴⁵ Anne-Marie Sellami-Viñas, *L'Écriture du corps en scène. Une poétique du mouvement*, cit., p. 379.

¹⁴⁶ Cfr. Anne-Marie Sellami-Viñas, *ivi*, p. 283. Secondo l'autrice il variare dei termini utilizzati nel tempo dagli studiosi del movimento come Feuillet, Engel, Delsarte e, in seguito, Laban, testimonia la necessità, da parte degli stessi studiosi, di seguire il cambiamento delle conoscenze relative al movimento e al corpo e l'ampliarsi della consapevolezza della complessità di quest'ultimo. Nel XIX secolo il corpo viene sempre analizzato nel quadro di regole precise e di una tecnica chiara e codificata, cioè attraverso le leggi dell'arte a cui si deve sottomettere: «non ci si interroga direttamente sul corpo, ma su quello che deve fare per rispondere al modello ideale proposto dal genere di cui fa parte» (p. 385). Nel XX secolo la riflessione sul corpo non è più legata a una tecnica particolare ma si elabora in seno a una riflessione sul movimento in generale, analizzando il corpo in rapporto al mondo. Lo scopo delle tecniche diventa allora la «padronanza del corpo qualunque sia la situazione particolare in cui si troverà ad agire in seguito» (pp. 385-386).

successione di attimi di immobilità come in una serie di scatti fotografici.

Nelle enciclopedie e nei dizionari francesi ottocenteschi non è scontato trovare la voce *corps* e, quando essa compare, il significato che le viene attribuito non corrisponde a quello che riveste normalmente oggi. Il termine può infatti avere come primo significato «tronc, partie de l'homme et de la femme qui est comprise entre le cou et les hanches» e quindi «ensemble des parties physiques, des organes qui constituent un être matériel doué de la vie animale ou qui en a été doué»¹⁴⁷, o ancora indicare prima «ogni porzione di materia», ovvero la componente materiale dell'uomo in contrapposizione all'anima, e solo «in un senso più limitato, tanto nell'uomo quanto negli animali, il petto e l'addome presi insieme»¹⁴⁸. Lo stesso Carlo Blasis, autore di manuali valutati come «i migliori, i più profondi, i più eruditi fra tutti»¹⁴⁹, letti e assimilati in tutta Europa, compresa la Francia¹⁵⁰, nell'immaginare il corpo, su cui costruisce la propria tecnica e di cui ha bisogno per eseguire la danza che ha in mente e che pratica, utilizza il termine “corps” per indicare solo l'area compresa tra le spalle e le anche, escludendo quindi braccia, gambe e testa. Nel suo *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* dedica infatti a gambe, braccia e “corpo” tre capitoli distinti intitolati, rispettivamente, “Étude des jambes”¹⁵¹, “Étude des bras”¹⁵² e “Étude du corps”¹⁵³, e in quest'ultimo si legge che il corpo deve essere «flexible suivant tous les mouvemens des jambes et des bras»¹⁵⁴. Quello di cui parla Blasis è comunque, seppure pensato per frammenti, un corpo armonioso, mai sguaiato, gradevole

¹⁴⁷ «Tronco, parte dell'uomo e della donna che è compresa fra il collo e le anche», e «insieme delle parti fisiche e degli organi che costituiscono un essere materiale dotato di vita animale o che ne è stato dotato» (Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Administration du grand Dictionnaire universel, Paris 1866-1890, vol. V, 1869, pp. 169-170).

¹⁴⁸ Jean-François-Marie Bertet Dupiney de Vorepierre, *Dictionnaire français illustré et encyclopédie universelle pouvant tenir lieu de tous les vocabulaires et de toutes les encyclopédies*, B.-Dupiney de Vorepierre-M. Lévy frères, Paris 1876, vol. I, p. 776.

¹⁴⁹ G. Desrat, *Dictionnaire de la danse*, Librairies-Imprimeries réunies, Paris 1895, p. 396.

¹⁵⁰ Blasis è l'acuto e competente autore di testi fondamentali, come *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (Beati e Tenenti, Milano 1820), *Manuel complet de la danse* (Paris 1830), *Code of Terpsichore* (London 1828), *Notes Upon Dancing* (London 1847), *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (Milano 1857), in cui espone le proprie teorie sulla danza e dà concrete indicazioni ai danzatori e ai coreografi. Per una riflessione su Carlo Blasis e per una lettura commentata del suo *Traité élémentaire*, che per la prima volta sistematizza la tecnica classica come la conosciamo oggi, cfr. il volume a cura di Flavia Pappacena, *Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2005.

¹⁵¹ Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Beati e Tenenti, Milano 1820, pp. 40-51.

¹⁵² *Ivi*, pp. 57-65.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 52-56.

¹⁵⁴ «Flessuoso e seguire tutti i movimenti delle gambe e delle braccia» (*ivi*, p. 55).

ma non conturbante, capace di muoversi nello spazio con grazia, leggerezza e naturalezza, di mantenersi in equilibrio, di assumere pose decorose, ispirate alla pittura e alla scultura antiche; un corpo modellato su un ideale di bellezza “classico”¹⁵⁵, sulle proporzioni auree dell’uomo vitruviano, che punta l’attenzione sulle linee allungate, rifugge la deformità e il diverso, e cerca piuttosto l’uniformità, pur nella chiara distinzione che separa i ruoli femminili, pieni di grazia e bellezza, da quelli maschili, dotati di forza e vigore. Si tratta, insomma, di un corpo che, visto con lo sguardo di oggi, esprime la società della quale è espressione e le fornisce uno specchio in cui essa può trovare conferma di sé: lo stesso corpo che si pone al centro della riflessione e della pratica di Théophile Gautier intorno alla danza.

¹⁵⁵ Sul concetto di “classico” che ogni epoca inventa per trovare identità e forza, cfr. Salvatore Settis, *Futuro del “classico”*, Einaudi, Torino 2004.

III. Raccontare il corpo: i *feuilletons* sulla danza



Rais (d'opéra)

Nella pagina precedente:
Gustave Doré
Rats (d'Opéra), 1854
Litografia, 26,7 x 33,2 cm
Musée d'art et d'histoire (Genève)

1. Gli albori di un nuovo giornalismo

Nel 1631 la pubblicazione del settimanale «La Gazette», che raccoglie «les nouvelles, gazettes et récits de tout ce qui s'est passé et passe tant dedans que dehors le royaume»¹, segna la nascita della stampa periodica francese. È l'inizio di un percorso ricco ma travagliato, a causa della censura e delle regolamentazioni imposte dalle istituzioni. Il primo quotidiano francese appare soltanto nel 1777²: «Le Journal de Paris», venduto in abbonamento, ospita notizie di vario genere, bollettini meteorologici, cronache giudiziarie e amministrative, informazioni sulle novità librarie e teatrali, inclusi brevi resoconti di balletti. Cronache teatrali appaiono normalmente su pubblicazioni periodiche incentrate sulla letteratura o, in modo specifico, sul teatro, come il «Journal des Théâtres» (1776-1778), ma si tratta di testate stampate con estrema irregolarità. Le rivendicazioni in favore della libertà di pensiero e di opinione che premono agli albori della Rivoluzione incontrano piena realizzazione nell'affermazione del diritto alla libertà di stampa che trova spazio nell'articolo XI della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789): a partire da questo momento le pubblicazioni periodiche, quotidiane o meno, fioriranno in un processo inarrestabile nonostante una legislazione non sempre liberale.

Nel 1789, in un'epoca in cui la specializzazione della stampa periodica è molto forte, viene fondato il «Journal des débats», che in un primo tempo ha lo scopo di rendere noti gli atti dell'Assemblée Nationale, ma che ben presto comincia a proporre occasionali resoconti di spettacoli teatrali, particolarmente apprezzati e seguiti dal pubblico e rapidamente introdotti anche in altri giornali. A partire dal gennaio 1800 i nuovi proprietari della testata, François e Louis Bertin, le imprimevano un'impronta originale,

¹ «Le notizie, le gazzette e i resoconti di tutto quello che è accaduto e accade sia all'interno sia all'esterno del regno» (cit. in Claude Bédarride – Jacques Godechot – Pierre Guiral – Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française*, Presses Universitaires de France, Paris 1969, vol. I, p. 86). Per un panorama sulla storia della stampa francese, oltre a questo ampio studio articolato in quattro volumi, cfr. anche Eugène Haton, *Histoire du journal en France, 1631-1853*, P. Jannet, Paris 1853 e, dello stesso autore, il più ampio *Histoire de la presse politique et littéraire en France*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1859-1861, in otto volumi.

² In Inghilterra la stampa quotidiana esiste invece dal 1702 e «Le Journal de Paris» trae ispirazione proprio dall'esempio inglese, in particolare dal «London Evening Post».

aprendo alla critica teatrale e letteraria grazie alla collaborazione di noti intellettuali e rendendo quotidiana l'abitudine di proporre notizie o riflessioni dedicate alle arti insieme con quelle dedicate alla politica³.

Nasce il *feuilleton*, ovvero un articolo che è posto nella sezione inferiore di ogni pagina, sotto alle notizie riservate agli avvenimenti politici e che, «souriant, babillard, un peu folâtre, habille de petites phrases éclatantes les drames et les vaudevilles du jour, les ouvrages de littérature, de science et d'art, et le plus souvent entreprend de longues histoires de cape et d'épée, des nouvelles amopureuses, des contes à faire dresser les cheveux sur la tête... ou à dormir debout»⁴. Il *roman-feuilleton*, ovvero un racconto o un romanzo a puntate opera di letterati spesso apprezzati, come, tra gli altri, Alexandre Dumas o lo stesso Gautier, ha uno straordinario successo tra i lettori e trascina, in parte, la diffusione della stampa periodica. Il *feuilleton dramatique*, espressamente dedicato agli spettacoli teatrali, nasce grazie a Julien-Louis Geoffroy⁵, che dal 1800 al 1814 cura per il «Journal des débats» una rubrica settimanale seguita con attenzione dai lettori. Sono, anzi, proprio i suoi commenti eruditi e caustici, spesso parziali e forse prezzolati, sempre e comunque sostenitori della reazione napoleonica, a fare gran parte del successo del giornale, che arriva ad avere trentaduemila abbonati e a diffondere una formula pienamente riuscita. Il suo campo di azione copre diversi teatri parigini e quindi repertori eterogenei, dalla tragedia, alla commedia, passando per il *vaudeville*, senza trascurare, ovviamente, la danza. Geoffroy, anzi, si trova quasi costretto a seguire il gusto del pubblico che, uscito dagli anni duri della Rivoluzione, sembra voler dimenticare il passato nel turbinio scintillante del corpo in movimento; pare tuttavia mostrare un certo disappunto

³ Per un approfondimento sul «Journal des débats», cfr. Alfred Nettement, *Histoire politique, anecdotique et littéraire du "Journal des débats"*, Dentu, Paris 1842 e Alfred Pereire, *Le "Journal des débats politiques et littéraires", 1814-1914*, Édouard Champion, Paris 1914.

⁴ «Sorridente, ciarlier, un po' pazzarello, riveste di piccole frasi scintillanti i drammi e i *vaudevilles* del giorno, le opere di letteratura, di scienze e di arte, e più spesso intraprende lunghe storie di cappa e spada, novelle d'amore, racconti da far drizzare i capelli in testa... o da far dormire in piedi» (*Feuilleton*, in Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Larousse du XIXe siècle*, Administration du grand Dictionnaire universel, Paris 1866-1877, vol. VIII, 1872, *ad vocem*, p. 311).

⁵ Julien-Louis Geoffroy (1743-1814) studia presso il Collegio dei gesuiti di Rennes, sua città natale, per trasferirsi a Parigi nel 1760. A partire dal 1763 si dedica al giornalismo, scrivendo per «L'Année littéraire». Rimasto nascosto durante la Rivoluzione, è poi precettore e dal 1800 fino alla morte scrive per il «Journal des débats». Per un approfondimento su Geoffroy, cfr., oltre al suo *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, P. Blanchard, Paris 1819-1820, 5 voll., il cui quinto volume è dedicato in parte al balletto, anche Charles-Marc Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814)*, Hachette, Paris 1897 e il più specifico articolo di Marcelle Michel, *Geoffroy et la critique chorégraphique*, in «La Recherche en danse», n. 1, 1982, pp. 51-53.

quando deve commentare i balletti che, completamente privi di parole, rendono complicato il lavoro di una critica che «si esercita abitualmente sulle parole e sulla musica»⁶. Ferocemente reazionario anche in quest'ambito, utilizza un approccio analitico, elaborando una critica coreografica che segue la falsariga di quella drammatica: parte dall'analisi del libretto, sostiene la necessità della verosimiglianza, sviluppa considerazioni morali. È un caldo sostenitore della pantomima e loda la danza equilibrata e armoniosa degli avi, lamentando la perdita di compostezza e pudore negli interpreti a lui contemporanei, in particolare nelle donne, prezzo da pagare in nome del sorprendente perfezionamento di un virtuosismo che egli non apprezza in modo particolare, anche perché, a suo avviso, «toutes les danses de l'Opéra se ressemblent; ce sont toujours les mêmes figures, les mêmes pas, les mêmes sauts, les mêmes pirouettes»⁷. Non descrive gli eventi e le caratteristiche del fatto spettacolare, eccetto rari *exploits* virtuosistici, prevalentemente maschili. In ogni caso, «his application of serious aesthetic criteria to the appreciation of the ballet was a milestone»⁸, anche se agevolmente superata dai suoi successori, in particolare da Gautier.

Dopo la morte di Geoffroy l'impegnativo incarico che egli ricopriva viene distribuito su due persone: il librettista François Benoît Hoffman⁹ si occupa dell'Opéra, ovvero della musica, della lirica e del balletto, mentre i piccoli teatri, ovvero il teatro di prosa, vengono lasciati per qualche tempo a Charles Nodier¹⁰ per poi passare a Pierre Duvicquet¹¹.

A partire dal 1820 Castil-Blaze¹² sostituisce Hoffman scrivendo in una nuova rubrica

⁶ Julien-Louis Geoffroy, *Télémaque*, in «Journal des débats», 12 janvier 1813, poi in *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, cit., vol. V, p. 105.

⁷ «Tutte le danze dell'Opéra si assomigliano; sono sempre le stesse figure, gli stessi passi, gli stessi salti, le stesse piroette» ([Julien-Louis Geoffroy], *Les Noces de Gamache*, in «Journal des débats», 30 nivose an 9 (20 janvier 1801), p.2, poi in *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, cit., vol. V, p. 142).

⁸ «Il fatto che applicasse seri criteri estetici nel valutare le qualità del balletto è stato una pietra miliare» (John V. Chapman, *Jules Janin: Romantic Critic*, in Lynn Garafola (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, cit., p. 198).

⁹ François Benoît Hoffman (1760-1828) è autore di commedie e raggiunge una certa notorietà come autore del libretto della tragedia lirica *Phèdre* (1786).

¹⁰ Charles Nodier (1780-1844), letterato e studioso eletto all'Académie française nel 1833, è autore, tra l'altro, del racconto *Trilby ou Le Lutin d'Argail* (1822), che è alla base del libretto scritto da Adolphe Nourrit per *La Sylphide*.

¹¹ Pierre Duvicquet (1766-1835) è un avvocato dedito alla politica prima di lavorare al «Journal des débats», dove si occupa di teatro di prosa dal 1814 al 1835.

¹² François-Henri-Joseph Blaze (1784-1857), noto con lo pseudonimo "Castil-Blaze", è avvocato prima di diventare un influente critico musicale e uno storico. Autore per il «Journal des débats» di oltre

da lui stesso voluta, intitolata “Chronique musicale”. Considerato come il primo critico musicale specializzato in Francia¹³, sostiene la necessità che il critico utilizzi una terminologia precisa e abbia approfondite competenze in materia per poter commentare composizioni ed esecuzioni. Si occupa anche di danza e segue sostanzialmente la linea indicata da Geoffroy. È, infatti, fermamente convinto che la distanza “infinita” che esiste tra testa e piedi rappresenti l’inferiorità della danza rispetto alla pantomima, e si propone quindi come un critico tradizionale, «semplicemente non dotato degli strumenti per apprezzare il nuovo genere di balletto»¹⁴ che sta sopraggiungendo con Marie Taglioni.

Jules Janin¹⁵, che a partire dal 1832 succede a Castil-Blaze scrivendo il *feuilleton* su letteratura e teatro per il «Journal des débats», porta un cambiamento significativo nelle modalità di scrittura critica in uso. Comincia a pubblicare recensioni relative al balletto in occasione del debutto di *La Sylphide*, in una fase, quindi, di profondo mutamento dello spettacolo di danza. È personaggio noto durante la Monarchia di Luglio e il Secondo Impero, tanto che il celebre coreografo August Bournonville lo cita con ammirazione nella propria autobiografia, affermando che i suoi articoli sono infarciti di «concetti arguti in un linguaggio [...] ricolmo di aggettivi intensi e di una sintassi piccante» che vanno a costruire uno stile assolutamente personale e riconoscibile¹⁶. Secondo Janin la

trecentoquaranta articoli, spesso firmati come “X.X.X.”, scrive saggi importanti, tra cui *De l’opéra en France*, chez l’auteur, Paris 1826; *Dictionnaire de musique moderne*, Bruxelles, Académie de Musique, 1828; *La Danse et les ballets: depuis Bacchus jusqu’à Mademoiselle Taglioni*, Paulin, Paris 1832.

¹³ Sul ruolo rivestito da Castil-Blaze nello sviluppo della critica musicale, cfr. Donald Garth Gislason, *Castil-Blaze. “De l’opéra en France” and the Feuilletons of the “Journal des Débats” (1820-1832)*, UMI, Ann Arbor 1995.

¹⁴ John V. Chapman, *Jules Janin: Romantic Critic*, in *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, cit., p. 199.

¹⁵ Jules Janin (1804-1874), scrittore e giornalista, eletto all’Académie française nel 1870, lavora per la «Revue de Paris», la «Revue des deux mondes» e il «Figaro» prima di entrare al «Journal des débats», dove rimane per quarant’anni. Per un approfondimento della sua figura, oltre al già citato articolo di John V. Chapman, che riporta tra l’altro una ricca antologia di *feuilletons* in traduzione inglese, cfr. anche Eugène de Mirecourt, *Jules Janin*, G. Havard, Paris 1857 e Joseph Marc Bailbé, *Jules Janin, 1804-1874: une sensibilité littéraire et artistique*, Lettres Modernes, Paris 1974. Mirecourt, che dipinge Janin con ironia e acredine a causa di vicende giudiziarie che coinvolgono entrambi, lo definisce come il «grand Lama des coulisses», «grande Lama delle quinte» (*Jules Janin*, cit., p. 51), ovvero un «perroquet hebdomadaire qui jase tous les lundis sur le perchoir des Débats», «pappagallo settimanale che gracchia, spettegola tutti i lunedì dal trespòlo del ‘Journal des débats’», a cui non si deve mai rimproverare di «répéter tous les lundis la même chanson», «ripetere ogni lunedì la stessa canzone» (*ivi*, p. 50). Insinua inoltre che il critico si faccia pagare da direttori di teatri e attori in cambio di commenti favorevoli.

¹⁶ August Bournonville, *My Theatre Life*, Wesleyan University Press, Middletown 1979, p. 489. L’originale versione in danese da cui è tratta la traduzione inglese citata venne pubblicata in tre volumi separati nel corso di trent’anni: *Mit Theaterliv*, København, C. A. Reitzel, 1848 (vol. I), 1865 (vol. II), 1878 (vol. III).

danza è la ballerina quando quest'ultima è un'artista come Fanny Elssler, Lucile Grahn o Carlotta Grisi, ma in particolare come Marie Taglioni, che egli adora e da cui si sente quasi tradito quando abbandona le scene parigine per esibirsi all'estero. Janin sostiene che il balletto riguarda la danza, non le azioni drammatiche, e che si deve interessare alla creazione di immagini piene di bellezza e di poeticità. Rifiuta decisamente la danza maschile ritenendo che un uomo non può essere un elettore o un membro del consiglio municipale e al tempo stesso un danzatore. Sostiene la teoria dell'arte per l'arte applicata alla danza e vede il balletto come poetico stimolo all'immaginazione dello spettatore ma anche come fonte di stimoli sensuali.

L'approccio di Janin alla danza è in parte rintracciabile anche in Théophile Gautier, che riesce però ad esprimerlo attraverso una scrittura decisamente più colta e immaginifica, alleggerita dei toni ampollosi del collega, maggiormente pregnante nella capacità di sviluppare un'idea della danza e capace di influenzare con forza un ampio mondo, da quello della cultura *à la page* dell'epoca a quello più vasto della piccola borghesia curiosa di essere aggiornata sugli eventi culturali e mondani.

Gautier comincia la propria attività di giornalista all'inizio degli anni Trenta, occupandosi di argomenti eterogenei per diversi periodici¹⁷. La moltitudine dei *feuilletons* da lui redatti nel corso di quella che sarà la sua principale attività professionale per quasi quarant'anni costituisce un corpus imponente e sfaccettato¹⁸, all'interno del quale gli scritti sugli spettacoli spaziano dal combattimento del cane sapiente Émile, protagonista di un'intera *pièce* del Cirque-Olympique¹⁹, alle corse di carri dorati guidati da fanciulle abbigliate all'antica romana per la riapertura dell'Hippodrome²⁰, alle *poses plastiques* o ai *tableaux vivants* messi in scena, con la censura di prudenti collant e gonnelline di velo, presso il Théâtre de la Porte-Saint-Martin²¹, oltre, ovviamente, all'attività concertistica di

¹⁷ Secondo l'amico Maxime Du Camp, che pubblica su di lui un saggio critico e biografico comprendente una sezione espressamente dedicata a "Le critique", prima di lavorare a «La Presse», il giornale con cui collaborerà per quasi vent'anni, Gautier avrebbe scritto per «Le Gastronomer», «Le Mercure de France au dix-neuvième siècle», «Le Cabinet de lecture», «L'Almanach des Muses», «La France littéraire», «Annales romantiques», «Le Voleur», «Le Diamant», «Le Sélam», «L'Amulette», «Le Journal des gens du monde», «La France industrielle», «La Vieille Pologne», «L'Eglantine», «Le Monde dramatique», «L'Abeille», «Le Rameau d'or», «La Chronique de Paris», «L'Ariel» (Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Hachette, Paris 1895, p. 47).

¹⁸ Cfr. *infra*, nota n. 25, p. 10.

¹⁹ In «La Presse», 5 avril 1842, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. II, pp. 229-234).

²⁰ In «La Presse», 4 mai 1846, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, pp. 265-265).

²¹ In «La Presse», 28 septembre 1846, p.1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, pp. 337-338, dove è erroneamente indicato con data 12 ottobre 1846).

rilievo, agli spettacoli dei maggiori teatri di prosa, ai balletti e alle opere liriche presentate all'Opéra. Gli articoli sul balletto e sulla danza in generale sono oltre trecento²² e vanno a costruire, nel tempo, un tassello fondamentale per la comprensione della poetica e dell'ideologia di Gautier sull'argomento.

Il 24 marzo 1831 pubblica il suo primo articolo, anonimo, su «Le Gastronomes» e l'8 ottobre dello stesso anno esce su «Le Mercure de France» il primo articolo firmato, dedicato a un busto di Jean Duseigneur che raffigura Victor Hugo. Scrive poi per «Le Monde dramatique», settimanale fondato da Gérard de Nerval, e per «Ariel, journal du monde élégant»²³, fondato da Charles Lassailly, su cui pubblica sette articoli riguardanti il Salon del 1836, mentre, nello stesso periodo, si occupa di critica letteraria per «La Chronique de Paris», diretta da Honoré de Balzac.

Il 1° luglio 1836 esce il primo numero di «La Presse», diretto da Émile de Girardin e forte di una redazione prestigiosa, che comprende Victor Hugo, Honoré de Balzac e Alexandre Dumas. Si tratta di un evento importante per la stampa francese, dato che, soprattutto grazie all'introduzione degli annunci a pagamento, il prezzo di questo quotidiano è particolarmente invitante rispetto alla media abituale, determinando uno straordinario aumento delle vendite²⁴. Gautier comincia a scrivervi di arte il 26 agosto 1836, nella rubrica «Beaux Arts», e i sedici articoli sul Salon del 1837 fanno di lui un critico d'arte accreditato, la cui attività si aggiunge a quella, già pienamente affermata, di letterato²⁵. Il suo primo ma ancora estemporaneo riferimento alla danza risale al 13 ottobre 1836, quando, parlando delle ultime novità teatrali e artistiche, cita la presenza della Taglioni al palazzo reale di Compiègne. L'11 luglio 1837 inaugura il nuovo incarico di critico teatrale con un articolo sul balletto *Les Mohicans*²⁶. Per alcuni mesi lavora in

²² Hélène Laplace-Clavier, *Écrire pour la danse/Écrire sur la danse: Gautier entre théorie et pratique*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 26, 2004, p. 127.

²³ Sulla rivista, il cui primo numero appare il 2 marzo 1836, e sulla figura di Charles Lassailly, cfr. l'articolo di Francis Moulinat, *Lassailly + Gautier: Ariel = une élégante retraite?*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 231-247.

²⁴ Girardin aveva già sperimentato la via delle pubblicazioni periodiche a basso costo con «Le Journal des connaissances utiles», che con il secondo anno di vita aveva raggiunto la vetta delle 130.000 copie vendute, contro le abituali 3.000 di analoghe pubblicazioni (cfr. Eugène Hatin, *Histoire du journal en France, 1631-1853*, cit., pp. 170-183, oltre all'opera in quattro volumi di Alfred Sirven, *Journaux et journalistes*, F. Cournol, Paris 1865-1866, di cui il quarto è monograficamente dedicato a «La Presse»).

²⁵ A quest'epoca, infatti, Gautier ha già pubblicato *Albertus* (1832), *Les Jeunes-France, romans goguenards* (1833), una parte di *Les Grotesques* (1834) e *Mademoiselle de Maupin* (1835).

²⁶ *Les Mohicans* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 5 luglio 1837), coreografia e libretto: Antonio Guerra; musica: Adolphe Adam.

collaborazione con Gérard de Nerval, e, infatti, in questo periodo i due amici firmano i propri articoli ciascuno con il proprio nome oppure con la comune sigla “G.G.”, scelta per ironizzare sulla firma utilizzata da Jules Janin sul «Journal des débats», “J.J.”. A partire dal gennaio 1838 Gautier diventa l’unico responsabile degli articoli di critica teatrale, tranne quando, trovandosi in viaggio, lo sostituiscono Nerval²⁷ o altri amici fidati.

Quella con «La Presse» è una collaborazione intensa e regolare, con cadenza settimanale, che durerà per quasi vent’anni e costituirà la principale voce delle sue disordinate entrate, senza impedirgli di collaborare con altri giornali. Lavora infatti anche per «Le Figaro» dall’ottobre 1836 al maggio 1838, durante il periodo in cui la testata viene riorganizzata da Alphonse Karr, scrivendo una settantina di articoli, tra cui alcuni relativi agli spettacoli teatrali parigini e altri riuniti in una serie intitolata *Galleries des belles actrices* dei quali il primo, del 19 ottobre 1837, è dedicato a Fanny Elssler. Dal 16 dicembre 1836 al 28 marzo 1838 scrive diciotto articoli e due poemi per «La Charte de 1830», diretto da Nestor Roqueplan, futuro direttore dell’Opéra²⁸.

Nell’ottobre 1852 Gautier comincia ad affiancare all’abituale cronaca settimanale su «La Presse» alcuni articoli di arte, di viaggi e di critica bibliografica per «Le Moniteur universel»²⁹, che in questo periodo vanta tra i propri collaboratori Champfleury, Arsène Houssaye, Prosper Mérimée, Joseph Méry. Si tratta del giornale governativo del Secondo Impero, ormai un’istituzione nel panorama della stampa francese, che sta cercando di superare i quotidiani a larga diffusione, come il «Journal des débats», «Le Constitutionnel», «Le Siècle» e «La Presse» stessa, offrendo ai lettori critiche di autori noti e romanzi di successo a puntate. La scelta che Gautier fa, dettata molto probabilmente da motivi economici³⁰, di intensificare la collaborazione con questa testata,

²⁷ La collaborazione tra Gautier e Nerval è descritta dallo stesso Gautier in una sua lettera ad Armand Baschet del 27 ottobre 1851, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. IV, pp. 403-407 e in un articolo pubblicato su «Illustration», 9 mars 1867 (poi in *Portraits contemporains*, G. Charpentier, Paris 1874, p.11), oltre che nel ritratto di Nerval pubblicato su «Univers illustré», 23 novembre, 30 novembre, 7 décembre e 14 décembre 1967 (poi in *Portraits et Souvenirs littéraires*, G. Charpentier, Paris 1881, p. 29).

²⁸ La maggior parte di questi articoli esce anonima, ma Gautier ne parla a Charles Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907), un erudito bibliofilo belga appassionato di letteratura francese che colleziona tutte le pubblicazioni di Gautier per poi farne uno scrupoloso catalogo commentato (*Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, G. Charpentier, Paris 1887). Qualcuno è stato pubblicato postumo nella raccolta *Fusains et eaux-fortes*, G. Charpentier, Paris 1880.

²⁹ In realtà Gautier aveva già pubblicato due articoli per la testata, il 28 luglio 1840 e il 16 gennaio 1842, ma soltanto a partire dal 1852 dà inizio a una collaborazione più regolare e sempre più intensa.

³⁰ Tra il 1840 e il 1850 «La Presse» non lo aveva mai pagato più di 160 franchi ad articolo, mentre presso «Le Moniteur universel» riceve 200 franchi per ogni articolo (cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 281).

determina l'interruzione dell'impegno con «La Presse». Dopo la pubblicazione su «Le Moniteur universel» di un suo articolo dedicato all'Esposizione universale, ambito a cui si era sempre dedicato su «La Presse», il direttore, Émile de Girardin, gli scrive per comunicargli che non fa più parte dell'équipe del giornale³¹. Si interrompe bruscamente un rapporto di lunga data, che lo aveva legato di amicizia a Girardin e alla moglie di lui, Delphine, anche se non sempre era stata una relazione serena³² e Girardin era stato di frequente costretto a sollecitarlo, spesso bruscamente, a rispettare i tempi di consegna e a scrivere gli articoli promessi³³. Ma se Gautier passa in modo indolore da un quotidiano all'altro, Girardin fatterà a trovare rapidamente un degno sostituto del proprio storico *feuilletoniste*³⁴.

Di fianco all'accresciuto prestigio che il nuovo incarico gli dà, tanto che «le nouveau journal de Gautier faisait de lui le plus important critique dramatique à Paris»³⁵, diminuisce decisamente il suo coinvolgimento nell'ambito del balletto. «Le Moniteur universel» ha già un apprezzato critico musicale, Pier Angelo Fiorentino³⁶, che commenta gli spettacoli dell'Opéra-comique, del Théâtre lyrique, del Théâtre Italien, e dell'Opéra,

³¹ Lettera di Émile de Girardin a Théophile Gautier, 2 aprile 1855, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VI, pp. 140-141.

³² Parlando di Girardin in una lettera a un amico, Gautier scrive: «Le Girardin ne sachant que s'imaginer pour être désagréable à ses rédacteurs a inventé de vouloir le feuilleton de lundi samedi», «Girardin, non sapendo cosa inventarsi per essere sgradevole ai suoi redattori, ha tirato fuori che vuole avere di sabato il *feuilleton* del lunedì» (lettera di Théophile Gautier a Louis de Cormenin, 14 maggio 1852, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. V, p. 49). Tra i due ci sono frequenti irritazioni dovute a ritardi nella consegna degli scritti da un lato, ottusità e prepotenze dall'altro, oltre ad accessi scambi di opinioni, resi noti nelle pagine di «La Presse» (1 febbraio 1847 e 2 febbraio 1847). Tuttavia in seguito i rapporti torneranno amichevoli, come attestano una lettera indirizzata da Girardin a Gautier il 14 gennaio 1856, in cui il direttore de «La Presse» scrive di essere stato «bien heureux de vous revoir et de vous serrer affectueusement la main», «davvero felice di rivedervi e di stringervi affettuosamente la mano», ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VI, p. 203), e il fatto che Gautier firmi l'introduzione alla raccolta delle opere di Delphine de Girardin (*Œuvres complètes*, Plon, Paris 1861).

³³ Cfr. le lettere scritte da Émile de Girardin a Gautier in data 13 gennaio 1846, 28 marzo 1846, 18 aprile 1846 e, soprattutto, 3 novembre 1846, ora in Théophile Gautier, *Correspondance générale*, cit., vol. III, pp. 9, 29-30, 42, 107-109.

³⁴ Dopo l'ultimo articolo su «La Presse» pubblicato il 4 aprile 1855, Gautier scrive su «Le Moniteur universel» del 9-10 aprile. Paul de Saint-Victor, che prende il suo posto come critico drammatico su «La Presse», scrive il primo articolo l'8 maggio.

³⁵ «Il nuovo giornale di Gautier faceva di lui il più importante critico drammatico di Parigi» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 281).

³⁶ Pier Angelo Fiorentino della Rovere (1809-1864), noto con lo pseudonimo «A. de Rovray», italiano trapiantato a Parigi, traduttore di Dante, lavora per «Le Corsaire», «Le Constitutionnel» e, dal 1852, per «Le Moniteur universel». Gautier scriverà la sua orazione funebre («Le Moniteur universel», n. 157, 5 juin 1864, p. 817).

balletti inclusi. Gautier, quindi, continua a occuparsi soltanto dei balletti prodotti fuori dall'Opéra e dei *divertissements* delle *pièces* teatrali³⁷, oltre che di teatro.

Tra la fine del 1856 e la fine del 1858 è caporedattore di «L'Artiste», un periodico specializzato in arti figurative per cui aveva già scritto in precedenza e con cui collaborerà anche in seguito, dove lavorano amici a lui cari, come Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Théodore de Banville, Charles Baudelaire. Nel settembre 1858 compie un lungo viaggio in Russia³⁸, dove rimane per sei mesi durante i quali, oltre a prendere nota di ciò che vede a San Pietroburgo o fuori dalla capitale, recensisce spettacoli di balletto per «Le Journal de Saint-Pétersbourg», il giornale lì pubblicato in lingua francese.

Dopo la morte di Fiorentino, avvenuta nel maggio 1864, Gautier riprende a occuparsi di teatro lirico con il resoconto del balletto *Néméa ou L'Amour vengé*, di Saint-Léon³⁹. È però meno partecipe della vita teatrale, meno entusiasta nei confronti di un'arte i cui protagonisti gli sembrano estranei e lontani. I tempi sono cambiati e la danza è meno presente sul palcoscenico dell'Opéra⁴⁰: «Une époque dans l'histoire de l'Opéra de Paris touchait à sa fin»⁴¹. Continua a scrivere per «Le Moniteur universel» e quindi per il quotidiano che lo sostituisce, il «Journal officiel», fino al settembre 1871. Dal 1871 scrive per la «Gazette de Paris», appena nata. La sua ultima critica di balletto, dedicata alla ripresa del più importante debutto parigino di quegli anni, *Coppélia*, compare su questo periodico il 23 ottobre 1871, quando ormai da tempo si dice di lui: «C'est un axiome de l'art. C'est un des maréchaux de la littérature, le plus doré, le plus reluisant, le plus empanaché, le Richelieu de la critique, le Murat du feuilleton»⁴².

³⁷ Prima della morte di Fiorentino, per «Le Moniteur Universel» pubblica soltanto un articolo relativo al debutto di un balletto dell'Opéra, *Sacountalâ* (19 juillet 1858, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 297-302), quando Fiorentino è assente da Parigi, e un ricordo della ballerina Emma Livry, tragicamente morta in giovane età (3 août 1863, p. 1023, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 309-310).

³⁸ Sul viaggio di Gautier vedi anche Concetta Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, Piretti, Bologna 2025, p. 118. L'autrice ritorna in vari passaggi del volume sulle connessioni tra l'autore francese e il balletto in Russia.

³⁹ In «Le Moniteur universel», n. 200, 18 juillet 1864, pp. 956-957, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 311-319.

⁴⁰ Se nel 1839 ci sono sessantotto rappresentazioni di balletto, nel 1859 ce ne sono quarantacinque e nel 1869 soltanto sei (cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 352).

⁴¹ «Un'epoca nella storia dell'Opéra di Parigi volgeva al termine» (*ibidem*).

⁴² «È un assioma dell'arte. È uno dei marescialli della letteratura, il più dorato, il più luccicante, il più impennacchiato, il Richelieu della critica, il Murat del *feuilleton*» (Paul Mahalin, in «Messager des théâtres et des arts», 22 juillet 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 293).

2. Un critico professionista

I commenti sugli spettacoli di danza scritti da Gautier per la stampa periodica vengono di norma considerati come marginali nella sua ampia produzione di testi. Sembra invece opportuno collocarli in una posizione di primo piano, sia come generosa produzione artistica, sia come attenta riflessione teorica, poiché di fatto l'insieme dei suoi frammentati testi critici arriva nel tempo a costruire una raffinata riflessione sull'arte⁴³. Da questo corpus⁴⁴ di scritti che sono testimonianza acuta e partecipe dei fatti è possibile rintracciare alcuni temi centrali e un pensiero spesso forte e originale.

I *feuilletons* sulla danza di Gautier sono eterogenei per natura ed estensione. Talvolta si limitano a brevi note che hanno lo scopo di aggiornare i lettori sulle partenze o gli arrivi delle ballerine più amate, sui debutti imminenti, sulle riprese di spettacoli già noti. Talvolta, invece, occupano per intero lo spazio messo a disposizione dal giornale con il resoconto di una sola serata. In questo caso il recensore può dilungarsi con agio nel riassumere l'intreccio, descrivere scenografie e costumi, dare giudizi sugli interpreti e fare, eventualmente, qualche considerazione generale sulla danza, sull'arte e, talvolta, sulla vita. Riguardano prevalentemente i balletti presentati all'Opéra, ma anche spettacoli coreutici visti in altri teatri, danze "esotiche", *bals d'Opéra*, nonché, in un settore in qualche modo confinante, esibizioni di contorsionisti, acrobati e funamboli: Gautier non fa una distinzione tra generi, ma considera e valuta attraverso gli stessi strumenti e le stesse modalità queste disparate forme spettacolari che pongono al proprio centro il corpo. Dopo una breve parte introduttiva che può raccogliere considerazioni di carattere generale, il punto di partenza per sviluppare il resoconto è abitualmente costituito dalla

⁴³ Per un panorama su Gautier critico di danza, gli studi più ampi fino ad ora pubblicati rimangono Deirdre Priddin, *The Art of the Dance in French Literature from Théophile Gautier to Paul Valéry*, Adam and Charles Black, London 1952 (in particolare le pp. 18-53) e Margrit Wienholz, *Französische Tanzkritik im 19. Jahrhundert als Spiegel ästhetischer Bewusstseinsbildung: Théophile Gautier, Jules Lemaitre, Stéphane Mallarmé*, Bern-Peter Lang-Herbert Lang, Frankfurt 1974 (in particolare le pp. 23-79). Sono poi da citare anche Ivor Guest, *Théophile Gautier on Spanish Dancing*, in «Dance Chronicle», vol. X, n. 1, 1987, pp. 1-104; Susan Au, *Gautier at the ballet*, in «Dance Chronicle», vol. XI, n. 1, 1988, pp. 121-125; Maribeth Clark, *Bodies at the Opéra: Art and the Hermaphrodite in the Dance Criticism of Théophile Gautier*, in Roger Parker e Mary Ann Smart (edited by), *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford University Press, Oxford-New York 2001, pp. 237-253.

⁴⁴ Nel grafico seguente è riportato, anno per anno, il numero di *feuilletons* sulla danza scritti da Théophile Gautier dal 1836 al 1871. Si può notare come l'attività di Gautier in quest'ambito sia più intensa nei primi anni per poi diminuire progressivamente, a parte alcuni picchi isolati.

descrizione di ciò che chi scrive ha visto in teatro, a cominciare dalla scena come appare nel momento dell'apertura del sipario, quando "la tèle se lève". L'accurato riassunto del libretto, la ricostruzione verbale della scenografia e dei costumi, gli accenni all'andamento della musica, vanno a comporre la parte centrale e più estesa del *feuilleton*, quindi vengono sviluppate le considerazioni sulla qualità degli interpreti, in modo più o meno ampio, a seconda della rilevanza dell'artista conosciuto o della sorpresa causata da un debutto, mentre di norma sono piuttosto sintetici i giudizi espliciti su scenografi, musicisti e coreografi.

Lo spettacolo raccontato

L'importanza che il libretto ha nel processo di costruzione dello spettacolo si conserva anche nei resoconti di Gautier degli spettacoli coreici. Secondo la prassi in uso, egli tende a situare la *fabula* in posizione centrale e, anzi, talvolta si dilunga nel farne un accurato riassunto, anche se solitamente quando si occupa della ripresa di un balletto non ne descrive nuovamente la trama, dando per scontato che sia già nota. Così, quando *La Sylphide* viene riproposta con Fanny Elssler al posto di Marie Taglioni, scrive che non intende fare l'analisi del balletto, ovvero della vicenda, dato che tutti lo conoscono, e che parlerà quindi "soltanto" dell'esecuzione, evidentemente posta in secondo piano rispetto all'argomento. Non manca di notare, tuttavia, che il soggetto di questo capolavoro è uno dei più felici, poiché «il renferme une idée touchante et poétique, chose rare dans un ballet et même ailleurs»⁴⁵.

L'opinione di Gautier a proposito del ruolo del libretto nella danza è però piuttosto oscillante: egli passa dal sostenerne l'assoluta importanza al denigrare la parola scritta rispetto alla presenza visibile e concreta di gambe e braccia armoniosamente modellate e disposte. Afferma che in Francia la scelta del soggetto di un balletto è particolarmente importante, più che in paesi come l'Inghilterra o l'Italia, dove invece regna una certa indifferenza nei confronti della *fable* e della verosimiglianza⁴⁶ e si è pronti ad accettare che il balletto sia «un cadre à danse et à divertissemens»⁴⁷. I francesi, non essendo abbastanza

⁴⁵ «Racchiude un'idea toccante e poetica, cosa rara in un balletto, ma anche altrove» (in «La Presse», 24 settembre 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 79).

⁴⁶ In «La Presse», 4 juin 1849, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 233-235.

⁴⁷ «Una cornice per la danza e per i divertissements» (in «La Presse», 25 février 1850, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 242).

artisti («L'on est trop rationaliste dans ce pays») non sono in grado di capire e di apprezzare la poesia, la pittura, la musica e la danza nei loro caratteri formali, ma sentono l'esigenza di cogliere il significato preciso di un'azione che si svolga secondo un percorso logico e che si mantenga lontana dal «non-sens»⁴⁸.

Al libretto si è costretti a fare ricorso, seppure a malincuore, quando ciò che si vede non è immediatamente comprensibile, che si tratti dell'ambientazione, del ruolo svolto dai personaggi o di un dialogo tradotto in gesti poco leggibili, dato che alle volte i balletti sono pieni di «chorégraphies hiéroglyphiques»⁴⁹. La stessa lettura del libretto, però, può contribuire a rendere incomprensibile lo spettacolo, come accade per *La Chatte métamorphosée en femme*⁵⁰, che Gautier dichiara di non riuscire a seguire soprattutto quando cerca l'aiuto del testo, pieno di passaggi confusi e improbabili⁵¹. Recensendo il balletto *Les Mohicans*, commenta prima di tutto il soggetto, «le plus malheureux du monde, – des soldats et des sauvages prêtent peu à la chorégraphie. Des hommes rouges tout nus et d'autres bardés de buffleteries n'ont rien de bien régalant à l'œil»⁵². A suo parere, infatti, «Il faut bien se le persuader, le ballet, tel qu'on l'entend aujourd'hui en France, ne doit pas sortir de la mythologie ou de la légende»⁵³ e mentre la Boemia, ad esempio, è per lui «un excellent pays chorégraphique»⁵⁴, non lo sono soggetti ambientati in paesi lontani, di cui evidentemente non può avere contezza, tra gli abitanti di Haiti, come *Ozaï*⁵⁵, o tra gli indiani d'America, come appunto *Les Mohicans*. Quindi ironizza sulla comprensibilità della vicenda, seguita con tutta l'attenzione possibile nel suo svolgersi sul palcoscenico, fino all'inevitabile necessità di leggere il libretto, comunque poco utile: «nous ne voulions avoir recours à l'humiliante ressource du livret qu'à la dernière extrémité. [...] Quand nous avons eu parcouru le livret, nous n'avons plus rien

⁴⁸ «Siamo troppo razionalisti in questo paese»; «non-senso», (*ibidem*).

⁴⁹ «Coreografie geroglifiche» (in «La Presse», 15 novembre 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 275).

⁵⁰ *La Chatte métamorphosée en femme* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 16 ottobre 1837), libretto: Charles Duveyrier; coreografia: Jean Coralli; musica: Alexandre Montfort; interprete principale: Fanny Elssler.

⁵¹ In «La Presse», 27 novembre 1837, pp. 1-3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 51-53.

⁵² «Il più infelice del mondo: dei soldati e dei selvaggi offrono poco alla coreografia. Uomini rossi completamente nudi e altri bardati di bretelle e cinturoni, buffetterie non hanno niente di piacevole a vedersi» (in «La Presse», 11 juillet 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 35).

⁵³ «Bisogna davvero persuadersene, il balletto, come lo si intende oggi in Francia, non deve uscire dalla mitologia o dalla leggenda» (in «La Presse», 3 mai 1847, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 199).

⁵⁴ «Un eccellente paese coreografico» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 211).

⁵⁵ *Ozaï, ou L'Insulaire* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 26 aprile 1847), libretto e coreografia: Jean Coralli; musica: Casimir Gide; interpreti: Adeline Plunkett, Henri Desplaces.

compris du tout»⁵⁶.

Gautier ritiene di essere, contrariamente alla maggior parte dei francesi, «très capable de regarder avec plaisir sautiller une jolie danseuse à travers une action absurde», e sostiene che «Le sujet peu n'avoir ni queue, ni tête, ni milieu, cela nous est bien égal»⁵⁷. Così nel suo *Pâquerette* giustifica lo spostamento dell'azione dalla Francia all'Ungheria con alcune motivazioni «qui ne sont pas trop bonnes» ma che in ogni caso perdono di importanza quando si vede Fanny Cerrito danzare; il sogno inserito nella vicenda «n'est peut-être pas trop logique», ma invece di essere scritto in esametri è scritto

en tarlatane blanche, en maillots roses, en couronnes de muguets, en jolies têtes qui se penchent, en beaux bras ronds qui se déploient, en roseaux qui s'entr'ouvrent pour laisser voir des sourires charmans à la lueur d'un soleil électrique, répandant sur un lac une traînée de rubis; – ce qui est un avantage.⁵⁸

Evidentemente, un bel corpo femminile danzante, ornato di graziosi costumi e immerso nello spazio artificiosamente decorato del palcoscenico, lo soddisfa appieno.

Pur ponendo il testo alla base del resoconto, Gautier non trascura l'evento spettacolare, ma, anzi, normalmente gli attribuisce un'importanza preponderante. Così afferma di non far parte di quegli spettatori che, «aimant mieux savoir que voir»⁵⁹, tengono gli occhi fissi sul libretto mentre sulla scena si sta svolgendo l'azione che ne è stata tratta, e dopo aver fatto l'obbligatorio riepilogo della vicenda scrive: «Maintenant que nous voici débarrassé de l'analyse [...] arrivons de suite à l'important, à la danse»⁶⁰. Esasperato dall'assurdità delle vicende messe in scena dal già citato *La Chatte métamorphosée en femme*, dopo averle comunque descritte conclude: «Voici une analyse aussi consciencieuse que possible et consciencieusement ennuyeuse. N'aurait-il pas été

⁵⁶ «Non volevamo ricorrere all'umiliante risorsa del libretto se non all'ultimo. [...] Quando abbiamo scorso il libretto, non abbiamo più capito assolutamente niente» (in «La Presse», 11 juillet 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 36).

⁵⁷ «Ben capace di guardare con piacere una bella danzatrice che saltella in un'azione assurda»; «Il soggetto può non avere coda, né testa, né centro, ci è indifferente» (in «La Presse», 23 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 225).

⁵⁸ «Che non sono particolarmente buone»; «non è forse troppo logico»; «In tarlatana bianca, in calzamaglia rosa, in corone di mughetto, in graziosi visi che si inclinano, in belle braccia rotonde che si dispiegano, in fucelli che si discostano per lasciare intravedere affascinanti sorrisi sotto la luce di un sole elettrico, che sparge su di un lago una scia di rubini; cosa che è un vantaggio» (in «La Presse», 20 janvier 1851, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 246).

⁵⁹ «Preferendo sapere piuttosto che vedere» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 210).

⁶⁰ «Ora che ci siamo sbarazzati dell'analisi [...] arriviamo di seguito all'importante, alla danza» (in «La Presse», 1 février 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 258).

plus agréable pour nous et pour nos lecteurs de parler de M^{lle} Elssler, qui a été aussi charmante qu'à son ordinaire, et qui a déployé une vraie souplesse de chatte dans les pas ajouté à la deuxième représentation? il est impossible de déguiser plus gracieusement la monstrueuse nullité du canevas»⁶¹. Analogamente qualche anno dopo, nella recensione di *Zingaro*⁶², ne giudica il *poème*⁶³ assolutamente incomprensibile: «Ce qui fait honneur à notre sagacité. Nous serions très inquiet de notre intelligence si nous comprenions de pareilles choses»⁶⁴. Ma ciò non toglie al cronista il piacere di assistere a un balletto, anzi, egli auspica addirittura di «supprimer le poème *comme nuisant à l'action*»⁶⁵, conservando solo i *divertissements* e le parti danzate. Così la bella Fanny Cerrito, con il suo corpo ben modellato e il suo sguardo color del cielo, ha, «comme physique [...] tout ce qu'il faut pour représenter les poétiques imaginations des faiseurs de livrets»⁶⁶, i quali, appunto, lavorano e creano per corpi concreti che dovranno muoversi sulla scena. Anzi, l'ambientazione, l'epoca e le modalità con cui si sviluppa la vicenda non hanno alcuna importanza quando a danzare sono altre due graziose interpreti, Adeline Plunkett e Sofia Fuoco⁶⁷.

In alcuni casi Gautier si fa critico di se stesso. Autore di cinque libretti per balletto realizzati all'Opéra e di uno realizzato al Théâtre de la Porte Saint-Martin, scrive regolarmente anche quando il proprio nome è in locandina: lo fa infatti per *Giselle*, *La Péri*, *Pâquerette*, *Gemma*, *Sacountalâ*. Spesso, però, inserisce una sorta di giustificazione alla liceità di commentare gli spettacoli basati sulle proprie opere. Afferma infatti: *La Péri* «est l'œuvre de Coralli et de Burgmuller [*sic*], de Carlotta et de Petipa, et je puis en parler

⁶¹ «Ecco un'analisi il più possibile coscienziosa e coscenziosamente noiosa. Non sarebbe stato più gradevole per noi e per i nostri lettori parlare di M^{lle} Elssler, che è stata affascinante come suo solito e che ha dispiegato una vera agilità da gatta nel passo aggiunto alla seconda rappresentazione? È impossibile mascherare in modo più grazioso la mostruosa nullità del canovaccio» (in «La Presse», 23 octobre 1837, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 53).

⁶² *Zingaro* (Paris, Théâtre de la Renaissance, 29 février 1840), libretto: Thomas-Marie-François Sauvage; coreografia: Jules Perrot; musica: Uranio Fontana; interpreti: Jules Perrot, Carlotta Grisi.

⁶³ Nel XIX secolo il termine “poème” viene utilizzato anche per indicare i libretti di balletto, come attesta l'omonima voce del *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique* di Pierre Larousse (Administration du grand Dictionnaire universel, Paris 1866-1890, vol. XII, 1874, *ad vocem*, p. 1227).

⁶⁴ «Cosa che fa onore alla nostra sagacia. Saremmo molto preoccupati per la nostra intelligenza se capissimo cose simili» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 112).

⁶⁵ «Sopprimere il poema [dello Zingaro] *come nocivo all'azione*» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 114).

⁶⁶ «Come fisico [...] tutto ciò che occorre per rappresentare le poetiche immagini dei librettisti» (in «La Presse», 25 octobre 1847, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 207).

⁶⁷ In «La Presse», 28 août 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 219.

avec éloge comme d'une chose qui m'est totalement étrangère»⁶⁸. Tuttavia, lamenta scherzosamente di non potersi lasciare andare nel parlare di Carlotta Grisi perché il proprio nome compare in locandina come autore del libretto: «J'ai vraiment regret d'avoir fourni quelques lignes de programme qui m'empêchent d'en parler à ma fantaisie; ma position est embarrassante. [...] Je suis obligé de me critiquer moi-même, et j'avoue que si je me disais le moindre chose désagréable, je m'en demanderais raison sur-le-champ»⁶⁹.

Anche se talvolta critica ferocemente gli autori di cui non ha stima, primo fra tutti Eugène Scribe, «celui de tous les auteurs qui répand l'or dramatique avec le plus d'insouciance!»⁷⁰, il lavoro del librettista è comunque, secondo Gautier, degno di apprezzamento, tanto che auspica «un peu moins d'admiration pour les jambes et le gosier qui exécutent, un peu plus pour le cerveau qui crée»⁷¹, poiché «Il n'est pas aisé d'écrire [*sic*] pour les jambes»⁷². Creare un bel libretto è più complesso di quanto non si creda comunemente, soprattutto perché è un'attività che non può fare ricorso agli effetti permessi da un uso raffinato della parola: «Vous n'avez là ni tirades orgueilleusement ampoulées, ni beaux vers, ni lieux communs poétiques, ni mots à effet, ni calembourgs [*sic*], ni déclamations contre les nobles, rien que la situation, et encore la situation»⁷³. Nel balletto, inoltre, non è possibile nominare i personaggi o indicare il loro stato civile se non attraverso segnali che esulano dalla danza; il numero di soggetti plausibili è piuttosto ristretto e le convenzioni sono più rigide rispetto a quelle dell'opera lirica e della tragedia⁷⁴; è difficile riuscire a rendere attraverso forme graziose un'azione che si svolge tutta sulla

⁶⁸ «È l'opera di Coralli e di Burgmüller, di Carlotta e di Petipa, e io posso parlarne con elogio come di una cosa che mi è totalmente estranea» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 138).

⁶⁹ «Mi rincresce veramente di avere procurato alcune righe di programma che mi impediscono di parlarne a mia fantasia; la mia posizione è imbarazzante. [...] Sono costretto a criticare me stesso e confesso che, se dicessi di me la minima cosa sgradevole, me ne chiederei ragione all'istante» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 142).

⁷⁰ «Colui che, tra tutti gli autori, sparge l'oro drammatico con maggiore incuranza!» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 93).

⁷¹ «Un po' meno ammirazione per le gambe e l'ugola che eseguono, un po' di più per il cervello che crea» (in «La Presse», 27 août 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 75).

⁷² «Non è facile scrivere per le gambe» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 83).

⁷³ «Non vi abbiamo tirate orgogliosamente ampollose, né bei versi, né luoghi comuni poetici, né parole ad effetto, né giochi di parole, né proclami contro i nobili, niente se non la situazione, e ancora la situazione» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 83).

⁷⁴ In «Le Moniteur universel», n. 200, 18 juillet 1864, p. 956, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 311.

scena, nel presente, e non può fare riferimenti al passato e al futuro⁷⁵.

Gautier correda quasi sempre i *feuilletons* più ampi con commenti sulle modalità con cui passi e posizioni vengono eseguiti dai danzatori, pur senza inoltrarsi in particolari approfondimenti. Emerge, in tal modo, la sua scarsa padronanza del linguaggio tecnico appartenente all'ambito del balletto: cita spesso i *ronds de jambes*, le *pirouettes* e gli *entrechats*, parla talvolta di *jetés battus*, *temps penchés* o *flics-flacs*, ma non va oltre; più di frequente ricorre a metafore, giri di parole o descrizioni vaghe che in alcuni casi sono del tutto capaci di suggerire e far comprendere le qualità degli artisti osservati. Scrivere di Marie Taglioni che «a dansé ou plutôt elle a erré quelque temps en l'air, avec un si mol abandon, des poses si voluptueusement mourantes, avec tant d'art et de naturel, tant de simplicité et de pudeur»⁷⁶, come anche osservare che Fanny Elssler «Comme danseuse [...] possède la force, la précision, la netteté du geste, la vigueur des pointes, une hardiesse pétulante et cambrée tout à fait espagnole, une facilité heureuse et sereine dans tout ce qu'elle fait, qui rendent sa danse une des choses les plus douces du monde à regarder»⁷⁷, riesce a dire in modo adeguato la qualità di movimento delle danzatrici. Ugualmente efficace è il senso dell'ironia di Gautier nell'evocare un passo, ovvero una sequenza coreografica compiuta, tratto dal balletto di *Manon Lescaut*, «tout ce que l'on peut imaginer de plus Trumeau, de plus Watteau, de plus Pompadour; c'est un dessus de cheminée en action, un éventail vivant»⁷⁸. Sono invece lacunosamente inappropriate le descrizioni dedicate a Nathalie Fitzjames, che, debuttante, danza «d'une manière qui ne manque pas de nouveauté; elle a du rebondissement [...] et promet de devenir avec du travail une danseuse remarquable»⁷⁹, o alle sorelle Elssler che, in *La Volière*, eseguono «une figure où [...] accourent du fond du théâtre en se tenant par la main et en jetant leur

⁷⁵ In «La Presse», 25 février 1850, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 242.

⁷⁶ «Ha danzato, o piuttosto ha errato per qualche tempo in aria, con un così molle abbandono, con delle pose così voluttuosamente morenti, con tanta arte e tanta naturalezza, tanta semplicità e tanto pudore» (in «La Presse», 13 octobre 1836, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 27).

⁷⁷ «Come danzatrice [...] possiede la forza, la precisione, la pulizia del gesto, il vigore delle punte, un'arditezza petulante e inarcata completamente spagnola, una facilità felice e serena in tutto ciò che fa, che rendono la sua danza una delle cose più dolci al mondo da guardare» (in «La Presse», 2-3 novembre 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 82).

⁷⁸ «Tutto ciò che si può immaginare di più Trumeau, di più Watteau, di più Pompadour; è una cornice decorativa da caminetto in azione, un ventaglio vivente» (in «La Presse», 3 février 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 107).

⁷⁹ «In un modo che non manca di novità; ha dell'elasticità [...] e promette di diventare, se lavora, una danzatrice notevole» (in «La Presse», 16 octobre 1837, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 46).

jambe en même temps»⁸⁰ o ancora alle ninfe che compongono il *corps de ballet* e che cercano di distrarre la loro regina, «comme cela se pratique dans les ballets, par toutes sortes de jeux, de pirouettes et d'*entrechats*»⁸¹. Allo stesso modo, non è possibile immaginare Carlotta Grisi che esegue «[un] pas [...] d'une hardiesse, d'une difficulté inimaginables: ce sont des espèces de sauts à cloche-pied sur la pointe de l'orteil, avec un revirement d'une vivacité éblouissante, qui causent un plaisir mêlé d'effroi»⁸², oppure Sofia Fuoco, che con il suo «orteil, planté en terre comme un fer de flèche, fait surtout une pointe avec pirouette en spirale ascendante la plus étonnante du monde»⁸³.

Ricorre, in Gautier, una sorta di scontento nei confronti dell'artificialità forzata della tecnica classico-accademica, soprattutto quando è praticata da interpreti poco dotati. In questi casi è ancora più stridente il contrasto con chi proviene da altri paesi e da altre tradizioni di lavoro sul corpo. È il caso, ad esempio, della coppia di danzatori spagnoli formata da Dolorès Serral e Mariano Camprubi, i quali

n'ont aucun rapport avec nos danseurs; c'est une passion, une verve, un entrain dont on n'a pas d'idée; ils n'ont aucunement l'air de danser pour gagner leurs feux, comme les autres, mais pour leur plaisir et leur satisfaction personnelle; il n'y a rien de mécanique, rien d'emprunté et qui sente l'école, dans leur manière; leur danse est plutôt une danse de tempérament qu'une danse de principes et l'on y sent à chaque geste toute la fougue du sang méridional.⁸⁴

La donna si muove «ne plaçant qu'à propos son étincelant sourire, ne soulevant guère au-dessus du genou les plis pailletés de sa basquine et ne se livrant jamais à ces affreux écarts

⁸⁰ «Un passo in cui [...] accorrono dal fondo del teatro tenendosi per mano e gettando ognuna in avanti la gamba nello stesso momento» (in «La Presse», 7 mai 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 60).

⁸¹ «Come si fa nei balletti, con ogni sorta di gioco, di piroette e di *entrechats*» (in «La Presse», 12 août 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 168).

⁸² «[Un] passo [...] di una audacia, di una difficoltà inimmaginabili: si tratta di una specie di salti su un piede solo, sulla punta dell'alluce, con un movimento repentino di una vivacità abbagliante, che provocano un piacere misto a sgomento» (in «La Presse», 6 avril 1846, p. 1 ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 190).

⁸³ «Alluce piantato in terra come la punta di una freccia, fa soprattutto una piroetta sulle punte in spirale ascendente che è la più stupefacente del mondo» (in «La Presse», 28 août 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 221).

⁸⁴ «Non hanno niente a che vedere con i nostri danzatori; hanno una passione, una *verve*, un coinvolgimento di cui non si può avere idea; non hanno affatto l'aria di danzare per ottenere il successo, come gli altri, ma per il loro piacere e la loro personale soddisfazione; nel loro modo di fare non c'è niente di meccanico, niente di preso a prestito o che faccia trapelare la scuola; la loro è una danza di temperamento piuttosto che di principi e a ogni gesto si percepisce tutta la foga del sangue meridionale» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 33).

de jambe qui font ressembler une femme à un compas forcé»⁸⁵. È interessante notare come l'osservazione sul "compasso forzato" che le gambe vanno a formare assumendo una posizione tipica della danza classico-accademica ritorni altre volte⁸⁶, e in particolare nel resoconto del viaggio che Gautier compie in Spagna nel 1840, in cui confronta⁸⁷ la danza diretta e consona al corpo praticata in quel paese con quella rigidamente impostata dei teatri francesi.

Alcuni paesi lontani, d'altra parte, sono luoghi che egli sente come particolarmente affini alla propria natura, al proprio senso estetico e alla propria sensualità, sede di un'autenticità carica di verità e bellezza. A suo avviso il Cirque-Olympique perde un'occasione quando monta un seppure ammirato spettacolo di elefanti senza preoccuparsi di vestire le comparse con veri abiti indiani e di far muovere uomini e animali tra pagode e colonne imponenti, intagliate nella roccia, al fine di far conoscere agli spettatori comodamente seduti, «l'Indostan», ovvero un luogo favoloso che quasi nessuno di loro potrà mai visitare⁸⁸. Quando poi giungono a Parigi delle vere baiadere, il contatto con le reali protagoniste di un profumato mondo lontano fa venire in mente, anche senza volerlo, le nuvole di mussola e i collant rosa di Marie Taglioni, creatrice della parte della baiadera all'Opéra e ormai, inevitabilmente, incarnazione di quel personaggio per tutto il pubblico parigino, anche se ben lontana dal vero⁸⁹. Gautier arriva ad auspicare che l'Opéra si occupi di «attirer à lui tous les plus beaux danseurs et les plus belles danseuses du monde»⁹⁰ affinché pratichino le rispettive danze nazionali e facciano conoscere al pubblico della capitale francese culture esotiche e lontane. I romani e i

⁸⁵ «Senza dischiudere se non a proposito il proprio scintillante sorriso, senza sollevare oltre il ginocchio le pieghe piene di *paillettes* della sua *basquine* e senza lasciarsi mai andare a queste orribili aperture delle gambe che fanno assomigliare una donna a un compasso forzato», (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 33-34).

⁸⁶ In «La Presse», 28 juillet 1839, p.1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. I, pp. 282-284; in «La Presse», 29 septembre 1845, p. 2, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, pp. 116-117; in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 222.

⁸⁷ *Voyage en Espagne*, Charpentier, Paris 1859, pp. 285-287; in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 222.

⁸⁸ In «La Presse», 15 décembre 1845, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, pp. 171-176.

⁸⁹ In «La Presse», 20 août 1838, p. 1, ora in *Caprices et zigzags*, Victor Lecon Éditeur, Paris 1852, pp. 339-350, e 27 août 1838, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. I, pp. 162-165. Marie Taglioni viene acclamata nel ruolo della baiadera nell'opéra-ballet *Le Dieu et la bayadère ou La Courtisane amoureuse*, coreografato dal padre Filippo su libretto di Eugène Scribe e musica di Daniel Auber, che debutta al Théâtre de l'Opéra il 13 ottobre 1830.

⁹⁰ «Attirare a sé tutti i più bei danzatori e le più belle danzatrici del mondo» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 34).

napoletani potrebbero danzare il saltarello e la tarantella, gli spagnoli la *cachucha*⁹¹, la *jota* aragonese e il *zapateado*, le baiadere la danza degli scialli, senza però arrivare alla puerilità di desiderare che le parti di cinesi vengano interpretati da cinesi, e così via: «nous admettons trop largement la convention dans l'art pour descendre à de pareilles puérilités; mais certainement l'art chorégraphique, art muet et positif, se prête plus que tout autre à cette innovation qui ne peut qu'ajouter du piquant au canevas si fatalement ennuyeux des ballets»⁹².

L'insoddisfazione nei confronti delle modalità di costruzione del balletto e della tecnica di danza in esso utilizzata hanno altre occasioni di espressione. Gautier critica abitudini a suo avviso riprovevoli, come quella di ripetere un passo particolarmente applaudito dal pubblico:

Nous nous sommes déjà élevé contre cet usage barbare: – outre que l'action est interrompue, les morceaux suivans sont compromis, car la danseuse ou chanteuse y arrivent fatiguées, et les temps de repos ménagés dans le drame se trouvent ainsi supprimés. – Nous concevons très bien que l'on ait le désir de revoir un passage qui vous a charmé; – mais alors on loue une loge ou une stalle pour le lendemain et l'on revient applaudir le pas favori.⁹³

Anche se fonda prevalentemente questo genere di considerazione su questioni economiche o relative al rispetto delle interpreti, pare mostrare una particolare sensibilità nei confronti del senso e della compattezza dello spettacolo che, se oggi sono scontati, non vengono sempre ricercati nel corso di larga parte dell'Ottocento. Ancora, oltre a commentare sarcasticamente l'eccessiva magrezza di alcune danzatrici o la sproporzione tra l'eterea parte superiore del corpo e la grossezza degli arti inferiori, critica anche i *tours de force* virtuosistici in cui tante interpreti sono costrette ad esibirsi per dare prova delle proprie capacità, «violences gymnastiques», alle quali non esita a preferire «une simple

⁹¹ La *cachucha* è una danza così celebre, in quegli anni, a Parigi, che è abituale vederne delle parodie nei teatri minori, come quella che fa il clown Matthews al Théâtre des Variétés nell'agosto 1842 ottenendo il maggiore successo della serata (in «La Presse», 14 août 1842, p. 3, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. II, p. 260).

⁹² «Noi ammettiamo con troppa larghezza la convenzione nell'arte per scendere a simili ingenuità; ma certamente l'arte coreografica, arte muta e positiva, si presta più di ogni altra a questa innovazione che non può che aggiungere audacia al canovaccio così fatalmente noioso del balletto» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 34).

⁹³ «Abbiamo già protestato contro questo costume barbaro: – oltre al fatto che l'azione è interrotta, i pezzi successivi sono compromessi, poiché la danzatrice o la cantante vi arrivano stanche e i tempi di riposo predisposti nel dramma si trovano così soppressi. – Noi capiamo bene che si abbia il desiderio di rivedere un passaggio che ha incantato, ma allora si prenota un palco o una poltrona per il giorno seguente e si ritorna ad applaudire il passo preferito» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 88).

pose de grâce et de volupté décente»⁹⁴, e liquida l'*en dehors*, fondamento della tecnica accademica, come

une des plus abominables positions qu'ait pu inventer la pédanterie du temps passé. Avec des pieds ainsi tournés, les luxations et les fractures sont imminentes, parce que les cuisses ne portent pas d'aplomb sur les jambes, et que le torse ne s'emboîte pas dans les hanches. – Quant à nous, nous ne concevons pas quelle grâce peuvent avoir des pieds parallèles à l'horizon. Jamais sculpteur, jamais peintre n'ont adopté cette position contraire à la nature, à l'élégance et au bon sens.⁹⁵

Auspica invece per i danzatori un allenamento che tragga almeno alcuni esercizi da quelli che praticano gli acrobati e i giocolieri, come ha fatto in gioventù Perrot, il quale racconta di essere stato «trois ans *polichinelle* et deux ans *singe*»⁹⁶, con effetti eccezionali, dato che «les exercices des équilibristes et des faiseurs de tours comme gymnastique, comme dynamique, sont bien autrement entendus que ceux de la classe de danse; ils donnent une souplesse, une agilité, une force, une assurance extraordinaires»⁹⁷.

Non manca, nei commenti di Gautier, l'acutezza di considerazioni che colgono la presenza corporea come un tutt'uno, come parti che, se ben connesse tra loro, danno il senso di un insieme organico. Parlando di Fanny Elssler, dice infatti che «danse de tout son corps, depuis la pointe des cheveux jusqu'à la pointe des orteils»⁹⁸ o, ancora, che «elle a les mains de ses bras, les pieds de ses jambes, des épaules qui sont bien les épaules de sa poitrine; en un mot elle est *ensemble*»⁹⁹. È tenue, invece, l'attenzione al dinamismo della danza. Gautier si ferma sui passi e sulle posizioni, senza troppo considerare la dinamicità delle sequenze di movimento, il passaggio da una posizione all'altra, l'energia nel compiere

⁹⁴ «Violenze ginniche»; «una semplice posizione di grazia e di riservata voluttà» (in «Le Moniteur universel», n. 155, 4 juin 1866, p. 681, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 331).

⁹⁵ «Una delle più abominevoli posizioni che abbia potuto inventare la pedanteria del passato. Con i piedi così girati, le lussazioni e le fratture sono imminenti, perché le cosce non sono a piombo sulle gambe e il torso non si incastra nelle anche. Quanto a noi, non capiamo quale grazia possano avere dei piedi paralleli all'orizzonte. Mai uno scultore o un pittore hanno adottato questa posizione contraria alla natura, all'eleganza e al buon senso» (in «La Presse», 24 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 160).

⁹⁶ «Tre anni *pulcinella* e due anni *scimmia*» (in «La Presse», 24 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 159).

⁹⁷ «Gli esercizi degli equilibristi e dei giocolieri, come ginnastica, come dinamica, sono intesi ben diversamente da quelli della lezione di danza; essi danno una leggerezza, una agilità, una forza, una sicurezza straordinarie» (in «La Presse», 24 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 159).

⁹⁸ «Danza con tutto il corpo, dalla cima dei capelli alla punta degli alluci» (in «La Presse», 11 septembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 42).

⁹⁹ «Ha le mani delle sue braccia, i piedi delle sue gambe, le spalle che sono proprio le spalle del suo petto; in una parola, è 'insieme'» (in «Le Messenger», 4 mai 1838, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 56).

un'azione: per lui la danza è piuttosto una pittura o un bassorilievo vivente.

«Voir quelqu'un réaliser un de vos rêves, une de vos pensées avec un éclat, un art auxquels vous ne pouvez espérer d'atteindre! – Admirer un grand artiste c'est s'incarner avec lui»¹⁰⁰. La ballerina è per Gautier l'incarnazione di un ideale di bellezza che pervade tutta la sua vita e la sua opera, non solo gli scritti connessi alla danza, e vedere una grande artista in azione comporta un'adesione totale che permette di esperire davvero vette dell'arte altrimenti irraggiungibili. La descrizione delle doti degli interpreti principali è quindi fondamentale nel *feuilleton* di Gautier, che dedica ampio spazio ai solisti, visti quasi come gli unici artisti del balletto.

Quando Gautier comincia a scrivere, Marie Taglioni è all'apice della carriera: l'eccezionale danzatrice è la prima solista di cui parla, anche se con l'avanzare dell'età, pur rimanendo una visione vaporosa e pudica come un tempo, scende dall'inarrivabile livello a cui era pervenuta, viene segnata dalla fatica fisica che le arrossa il viso e il petto e le fa imperlare di sudore la fronte: «c'était une vraie sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde, si vous voulez, mais rien de plus»¹⁰¹. Tuttavia la Taglioni riesce a non farsi dimenticare, come accade di consueto, neppure durante i quattro anni di assenza dalle scene parigine. Si continua a parlare di lei «car M^{lle} Taglioni, ce n'était pas une danseuse, c'était la danse même; elle ne courait pas le risque de l'oublier, mais du trop de mémoire»¹⁰². Mitizzata nella memoria dei numerosi ammiratori, è costretta, rientrando a Parigi, a un confronto rischioso tra realtà del presente e passato sublimato. Ma, in questo caso, la realtà non è inferiore al sogno.

Fanny Elssler cancella, con la propria travolgente e calda presenza, tutto ciò che l'ha preceduta, compresa l'aerea Taglioni, ed è davvero la prima danzatrice che rivela a Gautier quella che per lui è l'essenza della danza. Nel fissarne le forme in un bronzo, lo scultore Jean-Auguste Barre coglie «tout ce qu'il y a de décence provocante dans cette inclinaison de corps, tout ce qu'il y a de souplesse dans ses mouvements des épaules, d'ardeur dans les pieds, de moelleux dans les sinuosités du cou»¹⁰³. Ma quando la vede in movimento,

¹⁰⁰ «Vedere qualcuno realizzare uno dei vostri sogni, una delle vostre idee con una intensità e un'arte che voi non potete sperare di raggiungere! – Ammirare un grande artista significa incarnarsi in lui» (in «La Presse», 1 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 161).

¹⁰¹ «Era una vera silfide, ora non è più che una danzatrice, la prima danzatrice al mondo, se volete, ma niente di più» (in «La Presse», 24 septembre 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 77).

¹⁰² «Perché M^{lle} Taglioni, non era una danzatrice: era la danza stessa; non correva il rischio dell'oblio, ma dell'eccesso di ricordo» (in «La Presse», 3 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 153).

¹⁰³ «Tutto ciò che c'è in questo provocante pudore e in questo inclinarsi del corpo, tutta l'agilità dei

Gautier è colpito dalla forza nuova e sorprendente della sua danza, che «s'éloigne complètement des données académiques, elle a un caractère particulier qui la sépare des autres danseuses; ce n'est pas la grâce aérienne et virginale de Taglioni, c'est quelque chose de beaucoup plus humain, qui s'adresse plus vivement aux sens»¹⁰⁴. Nell'interpretare *La Tarentule*¹⁰⁵, ad esempio,

ce que [...] a mis de grâce, de légèreté et de précision dans cette tarentelle, est inimaginable, c'est quelque chose d'aérien et de vigoureux à la fois, de chaste et d'enivrant qu'on ne peut décrire; l'espièglerie et la passion s'y fondent avec un bonheur rare; la retenue de la jeune fille vient toujours tempérer à propos la fougue toute méridionale de cette danse.¹⁰⁶

Fanny Elssler e Marie Taglioni sono ciascuna sommo emblema di un certo tipo di ballerina. Gautier delinea infatti le caratteristiche delle due artiste con la celebre distinzione tra danzatrice pagana, la prima, e danzatrice cristiana («si l'on peut employer une pareille expression à propos d'un art proscrit par le catholicisme»¹⁰⁷), la seconda. L'una danza per la prima volta sul palcoscenico dell'Opéra la ardita *cachucha* e «quand elle se cambre hardiment sur ses reins et qu'elle jette en arrière ses bras éivrés [*sic*] et morts de volupté, on croit voir une de ces belles figures d'Herculanum ou de Pompei qui se détachent blanches sur un fond noir»¹⁰⁸; l'altra «voltige comme un esprit au milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime à s'entourer, elle ressemble à une âme heureuse qui fait ployer à peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes»¹⁰⁹. Fanny Elssler, sensualmente abbandonata a ritmi travolgenti, «c'est la

movimenti delle spalle, tutto l'ardore dei piedi, tutta la morbidezza delle sinuosità del collo» (in «La Charte de 1830», n. 62, 28 novembre 1836, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 29-30).

¹⁰⁴ «Si allontana completamente dai dati accademici; ella ha un carattere particolare che la distingue dalle altre danzatrici: non è la grazia aerea e verginale di M^{lle} Taglioni, è qualcosa di molto più umano, che si rivolge più intensamente ai sensi» (in «La Presse», 11 settembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 41).

¹⁰⁵ *La Tarentule* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 24 giugno 1839), libretto: Eugène Scribe; coreografia: Jean Coralli; musica: Casimir Gide; interpreti: Fanny Elssler, Joseph Mazilier.

¹⁰⁶ «Quello che [...] ha messo in grazia, leggerezza e precisione in questa tarantella è inimmaginabile; è qualcosa di aereo e contemporaneamente di vigoroso, di casto e di inebriante che non si può descrivere; lo scherzo e la passione vi si fondono con rara felicità; il ritegno della fanciulla riesce sempre a moderare in modo opportuno la foga tutta meridionale di questa danza» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 95).

¹⁰⁷ «Se si può usare una simile espressione a proposito di un'arte proscritta dal cattolicesimo» (in «La Presse», 11 settembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 41).

¹⁰⁸ «Quando si inarca con audacia sulle reni e lancia all'indietro le braccia inebriate e sfinite di voluttà, si ha l'impressione di vedere una di quelle belle figure di Ercolano o di Pompei che spiccano bianche su un fondo nero» (in «La Presse», 11 settembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 41-42).

¹⁰⁹ «Volteggia come uno spirito in mezzo ai trasparenti vapori delle mussole bianche di cui ella ama

danseuse des hommes, comme M^{lle} Taglioni était la danseuse des femmes»¹¹⁰, e comunque «Mademoiselle Elssler, à notre goût, vaut bien mademoiselle Taglioni [,] elle est beaucoup plus belle et plus jeune»¹¹¹.

Le doti di Taglioni e Elssler sembrano trovarsi riunite in Carlotta Grisi: «légère et pudique comme la première, vive, joyeuse et précise comme la dernière»¹¹². Se la prima volta che la vede, Gautier non rimane particolarmente colpito, pur apprezzandola («c'est bien, mais ce n'est pas mieux»¹¹³), poco tempo dopo il suo parere cambia radicalmente. In *Giselle* è già diventata “la Carlotta” e danza con «une perfection, une légèreté, une hardiesse, une volupté chaste et délicate»¹¹⁴. In seguito, interpreta *La Jolie fille de Gand*¹¹⁵ con tali capacità da indurre a riconoscere che «il est impossible de danser avec plus de perfection, de vigueur et de grâce, avec un plus parfait sentiment du rythme et de la mesure, une physionomie plus heureuse et plus souriante. Nulle fatigue, nul effort, ni sueur, ni respiration entrecoupée»¹¹⁶ e in *La Péri* danza meglio delle vere Péri¹¹⁷, sfiorando la terra senza toccarla veramente: «on dirait une feuille de rose que la brise promène: et pourtant, quels nerfs d'acier dans cette frêle jambe, quelle force dans ce pied [...] comme elle retombe sur le bout de ce mince orteil ainsi qu'une flèche sur sa pointe!»¹¹⁸. Danza in modo perfetto passi di un'ardita difficoltà a cui sa aggiungere «une intelligence et une

circondarsi, avvolgersi, somiglia a un'anima felice che fa piegare appena con la punta dei suoi piedi rosa la cima dei fiori celestiali» (in «La Presse», 11 settembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 41).

¹¹⁰ «È la danzatrice degli uomini, come M^{lle} Taglioni era la danzatrice delle donne» (in «La Presse», 24 settembre 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 78).

¹¹¹ «M^{lle} Elssler, a nostro parere, supera M^{lle} Taglioni [,] è molto più bella e più giovane» (Edwin Binney, cit., p. 48).

¹¹² «Leggera e pudica come la prima, vivace, gioiosa e precisa come la seconda» (Théophile Gautier, *Les beautés de l'Opéra*, in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, Paris 1903, p. 96).

¹¹³ «Va bene, ma non è il meglio» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 111).

¹¹⁴ «Una perfezione, una leggerezza, un'audacia, una voluttà casta e delicata» (in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124).

¹¹⁵ *La Jolie fille de Gand* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 22 giugno 1842), libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges e François Decombe (detto Albert); coreografia: François Decombe (detto Albert); musica: Adolphe Adam; interpreti: Carlotta Grisi, Lucien Petipa, Nathalie Fitzjames, Joseph Mazilier.

¹¹⁶ «È impossibile danzare con maggiore perfezione, vigore e grazia, con un sentimento del ritmo e della misura più profondo, con una espressione più felice e più sorridente. Nessuna fatica, nessuno sforzo, né sudore, né respiro interrotto» (in «La Presse», 2 juillet 1842, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 127-128).

¹¹⁷ *La Péri* è una sorta di fata della mitologia arabo-persiana (cfr. *infra*, p. 163, nota n.168).

¹¹⁸ «La si direbbe un petalo di rosa che la brezza muove: e tuttavia, che nervi d'acciaio in questa gamba delicata, che forza in questo piede [...]; in che modo ricade sull'estremità di questo sottile alluce come una freccia sulla sua punta!» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 140-141).

finesse dramatique surprenantes»¹¹⁹, ma l'entusiasmo di Gautier cresce ancora col crescere delle capacità dell'interprete, che arriva, in *Griseldis*¹²⁰, a una perfezione fino a quel momento non ancora raggiunta:

c'est la force avec la grace [*sic*], la soudaineté sans brusquerie, une précision de chronomètre, qui ne nuit en rien à la souplesse et à l'élégance, un entrien et un brio merveilleux qui réalisent le rêve de la danseuse accomplie, Essler [*sic*] et Taglioni dans la même personne. [...] Nous ne croyons pas que la danse puisse aller plus loin.¹²¹

La sua leggerezza rimane quella di «une plume de colombe soulevée par la brise»¹²² anche a distanza di tempo, e ricordando la sua prima e lontana apparizione in *Giselle*, Théophile Gautier rammenta: «Comme elle était légère, aérienne, impalpable, vaporeuse! et quelle perfection de danse! Elle est restée l'idéal du rôle»¹²³.

Oltre alle tre stelle di maggiore splendore – Taglioni, Elssler e Grisi – Gautier ritrae con abilità ed efficacia altre ballerine, componendo, in tal modo, un'ideale galleria di ritratti in cui vengono messi acutamente a fuoco caratteri distintivi e significativi di diverse importanti interpreti del XIX secolo.

Nathalie Fitzjames «elle est fortjeune [*sic*], d'une jolie figure, avec un air de distinction et d'élégance remarquable; quoique d'une apparence un peu frêle, elle est agile et forte; elle nous paraît destinée à prendre rang parmi nos meilleures danseuses; ses mouvemens sont dessinés avec netteté et franchise, elle rebondit bien, les pointes sont fermes et bien arrêtées»¹²⁴. L'ironia non manca nell'affermare che Caroline Forster «représente parfaitement les jolies Anglaises pour deux raisons, d'abord, parce qu'elle est Anglaise, et

¹¹⁹ «Un'intelligenza e una finezza drammatica sorprendenti» (in «La Presse», 6 avril 1846, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 190).

¹²⁰ *Griseldis ou Les Cinq sens* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 16 febbraio 1848), libretto: Philippe-François Pinel Dumanoir; coreografia: Joseph Mazilier; musica: Adolphe Adam; interpreti: Carlotta Grisi, Lucien Petipa.

¹²¹ «È la forza insieme con la grazia, la rapidità senza bruschezza, una precisione da cronometro, che non nuoce affatto all'agilità e all'eleganza, una lena e un brio meravigliosi che realizzano il sogno della danzatrice perfetta, Elssler e Taglioni nella stessa persona. [...] Riteniamo che la danza non possa andare più lontano» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 218).

¹²² «Una piuma di colomba sollevata dalla brezza» (in «La Presse», 31 mars 1845, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 182).

¹²³ «Come era leggera, aerea, impalpabile, vaporosa! E che perfezione nella danza! È rimasta l'ideale di quel ruolo» (in «Le Moniteur universel», n. 134, 14 mai 1866, p. 573, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 329).

¹²⁴ «È molto giovane, di figura graziosa, con aria distinta e notevole eleganza; benché sia di aspetto un po' delicato, è agile e forte; ci sembra destinata ad assumere un ruolo fra le nostre migliori danzatrici; i suoi movimenti sono disegnati con pulizia e nitidezza, rimbalza bene e le punte sono sicure e ben ferme» (in «La Presse», 11 juillet 1837, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 39).

puis parce qu'elle est jolie»¹²⁵, o che Olimpia Priora incarna molto bene una giovane romana «aux sourcils noirs, aux cheveux de jais, au profil de statue, et cela pour une raison toute simple: elle est jeune, Romaine, et ses cheveux, brillans comme l'aile du corbeau, encadrent un masque de marbre pâle»¹²⁶.

Augusta Maywood ha «un genre à elle, un cachet d'originalité très remarquable»¹²⁷, ed è un «volant américain qui rebondit si élastiquement sur la grande raquette de l'Opéra»¹²⁸, mentre «Il est impossible d'avoir un profil plus pur, un regard plus limpide et plus bleu» di quelli di Adèle Dumilâtre¹²⁹. Lucile Grahm appartiene all'elegante scuola della Taglioni, di cui ha «les poses nobles, la grace [*sic*] décente et voluptueuse, l'élévation, et ces moelleux développemens de bras»¹³⁰ che è capace di eseguire con verità poetica¹³¹ e Adeline Plunkett, che ha l'ardire di interpretare la parte nata per Carlotta Grisi in una ripresa di *La Péri*, è, al debutto, «une jeune et jolie personne, bien tournée, pied mignon, jambe fine, physionomie charmante, quoiqu'un peu délicate pour la scène et difficilement visible de loin, qui a tout ce qu'il faut pour devenir une danseuse»¹³². Dotata della rara «souplesse cambrée des danseuses andalouses»¹³³, si mostra ben presto come una danzatrice «toujours, nette, souple et vive», piena di una «coquetterie enfantine et charmante sans afféterie»¹³⁴, anche se, tutta presa dall'assumere posizioni che mettano in risalto la bellezza e la flessuosità del busto, viene rimproverata: «Ce n'est pas le tout que

¹²⁵ «Rappresenta perfettamente le graziose Inglesi per due ragioni, prima di tutto perché è inglese, poi perché è graziosa» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 92).

¹²⁶ «Dalle sopracciglia nere, dai capelli corvini, dal profilo di statua, e questo per una ragione semplicissima: è giovane, Romana e i suoi capelli, brillanti come l'ala del corvo, incorniciano una maschera di pallido marmo» (in «La Presse», 26 septembre 1853, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 272).

¹²⁷ «Un genere personale, una impronta di originalità piuttosto notevole» (in «La Presse», 25 novembre 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 104).

¹²⁸ «Volano americano che rimbalza elasticamente sulla grande racchetta dell'Opéra» (in «La Presse», 3 février 1840, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 109).

¹²⁹ «È impossibile avere un profilo più puro, uno sguardo più limpido e più blu» (in «La Presse», 26 février 1844, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 150).

¹³⁰ «Le nobili pose, la grazia pudica e voluttuosa, l'elevazione, quei morbidi movimenti delle braccia» (in «La Presse», 30 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 192).

¹³¹ In «La Presse», 30 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 193.

¹³² «Una giovane e graziosa persona, ben fatta, con piede leggiadro, gamba sottile, aspetto incantevole; benché un po' fragile per la scena e difficilmente visibile da lontano, possiede tutto quello che occorre per diventare una danzatrice» (in «La Presse», 31 mars 1845, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 182).

¹³³ «Agilità inarcata delle danzatrici andaluse» (in «La Presse», 20 juillet 1846, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 198).

¹³⁴ «Sempre pulita, morbida e vivace»; «civetteria affascinante e infantile, senza affettazione» (in «La Presse», 3 mai 1847, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 202).

d'être charmante, il faut encore danser»¹³⁵.

Di Fanny Cerrito Gautier prende in esame «le *physique* [...] ensuite les moyens», per arrivare a dire che possiede «peu ou point d'école», e «doit plus à la nature qu'au travail», caratteristica che d'altra parte è forse la sua maggiore qualità, in quanto la rende quasi capace di improvvisare come se fosse da sola nella propria stanza, felice di danzare per il proprio piacere, «tant il y a de hasard heureux dans les pas»¹³⁶. Pone la danzatrice a un livello differente rispetto a quello delle maggiori, ma non per questo meno valido, dato che rappresenta al meglio «l'épanouissement des facultés naturelles, la fantaisie et le caprice»¹³⁷. In altre occasioni, però, Gautier nota la necessità, per un artista, di coltivare i doni della natura, anche solo per evitare le critiche dei *maîtres de danse*, «qui croient avoir tout dit lorsqu'ils ont noté quelques pointes molles, quelques placemens de pied pas assez en dehors»¹³⁸. L'apprezzamento per Cerrito, comunque, non cessa di aumentare nel tempo, anche perché il suo fascino, la sua *verve* e la sua grazia si arricchiscono di una rara dote: è capace di suscitare il riso, «chose difficile pour une femme»¹³⁹.

Di Eugénie Fiocre nota «l'élégance naturelle des attaches, la justesse des proportions et la pureté des formes, qui donnent de tous côtés d'heureux profil, des ondulations de lignes charmantes, des eurythmies de contours comme en trouvaient les statuaires antiques»¹⁴⁰, mentre l'italiana Carolina Rosati è «gracieuse, admirablement faite; jambe bien tournée, petit pied, beaux bras, taille souple, sourire facile; le caractère [*sic*] de sa danse, c'est l'enjouement. Elle a quelque chose de dégagé, de plaisant [...]: tout en elle

¹³⁵ «Essere affascinante non è tutto, bisogna anche danzare» (in «La Presse», 28 août 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 221).

¹³⁶ «Il *fisico* [...] in seguito i mezzi»; «poca o nessuna scuola»; «deve più alla natura che al lavoro»; «tanta felice improvvisazione si trova nei [suoi] passi» (in «La Presse», 30 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 194-195).

¹³⁷ «Il fiorire delle facoltà naturali, la fantasia e il capriccio» (in «La Presse», 30 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 195).

¹³⁸ «Che credono di aver detto tutto quando hanno notato qualche punta molle, qualche piede non sufficientemente posizionato *en dehors*» (in «La Presse», 25 octobre 1847, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 208).

¹³⁹ «Cosa difficile per una donna» (in «La Presse», 25 février 1850, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 243).

¹⁴⁰ «L'eleganza naturale delle giunture, la correttezza delle proporzioni e la purezza delle forme, che danno un bel profilo da ogni lato, delle affascinanti linee ondulate, delle euritmie corporee come quelle che trovavano gli scultori antichi» (in «Le Moniteur universel», n. 58, 27 février 1865, p. 199, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 322).

respire la joie, le plaisir, le bonheur»¹⁴¹. Un'altra italiana, Sofia Fuoco, all'esordio in *Betty*¹⁴², possiede punte d'acciaio, precisione nell'esecuzione e un sorriso che si apre con naturalezza sul viso, oltre al merito, particolarmente raro nell'arte della danza, di essere originale e di non porsi sulla scia delle proprie più illustri colleghe. Proviene da Milano e quindi è una provinciale, come tutto ciò che arriva da fuori Parigi, ma Gautier è certo del fatto che «son mérite en paraîtra doublé» quando avrà imparato a pettinarsi e vestirsi con maggiore gusto, dopo qualche mese di soggiorno nella capitale francese¹⁴³. Egli apprezza infatti l'originalità di ogni interprete, che cerca di valutare prescindendo da canoni standardizzati, e infatti non ammira particolarmente la russa Tatiana Smirnova perché, oltre a essere irrimediabilmente provinciale, ha voluto imitare l'inimitabile Taglioni, mentre «aurait mieux fait de se livrer davantage à son inspiration naturelle. – Si elle s'était cherchée, elle se serait peut-être trouvée»¹⁴⁴.

La danza maschile non viene messa in particolare risalto da Gautier, che, soprattutto nei primi anni della sua attività di critico, concorda con la diffusa idea, propria di «un temps où la danse virile n'est pas en faveur»¹⁴⁵, secondo la quale, a parte rare eccezioni, «les danseurs de l'Opéra sont faits pour encourager l'opinion qui ne veut admettre que des femmes dans le corps de ballet»¹⁴⁶.

Abilissimo nel contraddirsi, lamenta che talvolta ci sia nei confronti dei ballerini una «défaveur quelquefois injuste»¹⁴⁷ e in alcuni casi dimostra un'accesa ammirazione per chi riesce a trovare una via maschile, se non maschia, alla danza. Veder danzare lo spagnolo Mariano Camprubi è gradevole come veder danzare una donna, «et cependant il conserve à ses poses un air héroïque et cavalier qui n'a rien de la niaise afféterie des danseurs

¹⁴¹ «Graziosa, fatta in modo ammirevole; gamba ben tornita, piede piccolo, belle braccia, vita flessuosa, sorriso facile; la caratteristica fondamentale della sua danza è la vivacità. Ha qualcosa di spigliato, di spiritoso [...]: tutto in lei fa sentire la gioia, il piacere, la felicità» (in «La Presse», 4 juin 1849, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 234).

¹⁴² *Betty* (Théâtre de l'Opéra, 20 juillet 1846), coreografia: Mazilier; musica: Ambroise Thomas.

¹⁴³ «Il suo valore ne apparirà raddoppiato» (in «La Presse», 20 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 197-198).

¹⁴⁴ «Avrebbe fatto meglio a dedicarsi maggiormente alla sua naturale ispirazione. Se si fosse cercata, forse si sarebbe trovata» (in «La Presse», 15 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 165).

¹⁴⁵ «Un momento in cui la danza virile non è tenuta in considerazione» (in «La Presse», 25 octobre 1847, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 208).

¹⁴⁶ «I danzatori dell'Opéra sono fatti per rafforzare l'opinione che è favorevole ad ammettere nel corpo di ballo soltanto donne» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 111).

¹⁴⁷ «Contrarietà talvolta ingiusta» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 141).

français»¹⁴⁸; mostra «dans ses mouvements une facilité, une désinvolture alerte et fière; il est souple, précis, onduleux net vif comme un jeune jaguar»¹⁴⁹. Elie¹⁵⁰ e Barrez sono due «excellens mimes bouffes»¹⁵¹ che suscitano frequenti apprezzamenti: il primo interpreta il ruolo di Jonathas in *Les Mobicans* «avec une fantaisie spirituelle»¹⁵², mentre il secondo, in *La Jolie fille de Gand*, «il est, comme toujours, d'un grotesque franc de naturel, et fait rire à l'Opéra, ce qui n'est pas un mince mérite»¹⁵³.

Tra i ballerini di formazione classico-accademica, Lucien Petipa sollecita lodi sincere. La prima volta che Gautier ne parla, a proposito della *Tarentule*, riconosce che «il n'a contrarié en rien le plaisir du public; il n'a pas été trop répugnant pour un homme»¹⁵⁴; quando lo rivede in *Giselle*, «Petitpa [*sic*] a été gracieux [*sic*], passionné et touchant; il y a longtemps qu'un danseur n'a fait autant de plaisir et n'a été si bien accueilli»¹⁵⁵; nel ruolo principale di *La Péri* non ostenta «cette fausse grâce, cette mignardise ambiguë et révoltante qui ont dégoûté le public de la danse masculine. Mime plein d'intelligence, il remplit toujours la scène et ne dédaigne pas les plus minces détails»¹⁵⁶. In generale, è capace di interpretazioni ricche di «une chaleur, une passion et un entraînement remarquables»¹⁵⁷.

Jules Perrot è completamente privo di «cet air fade et douceâtre qui rend les danseurs si généralement insupportables; il n'avait pas encore dansé que son succès était déjà certain; à voir l'agilité moelleuse, le rythme parfait, la souplesse du mouvement de la pantomime, il n'était pas difficile de reconnaître Perrot l'aérien, Perrot le sylphe, la

¹⁴⁸ «E tuttavia egli riesce a mantenere nelle proprie pose un'aria eroica e spavalda che non ha nulla della stupida affettazione dei danzatori francesi» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 32).

¹⁴⁹ «Nei movimenti una facilità, una disinvolture svelta e fiera; è agile, preciso, ondulante e vivace come un giovane giaguaro» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 33).

¹⁵⁰ Georges Elie (1800-1883?) fa parte del Ballet dell'Opéra dal 1824 al 1848.

¹⁵¹ «Eccellenti mimi comici» (in «La Presse», 27 août 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 100).

¹⁵² «Con una fantasia ispirata» (in «La Presse», 11 juillet 1837, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 39).

¹⁵³ «È, come sempre, naturalmente grottesco, e fa ridere all'Opéra, il che non è un merito da poco» (in «La Presse», 2 juillet 1842, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 133).

¹⁵⁴ «Egli non ha contrariato in nulla il piacere del pubblico; non è stato troppo sgradevole per un uomo» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 95).

¹⁵⁵ «Petipa è stato aggraziato, appassionato e commovente; da tempo un danzatore non è piaciuto tanto e non è stato accolto così bene» (in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124).

¹⁵⁶ «Quella falsa grazia, quella leziosaggine ambigua e irritante che hanno disgustato il pubblico della danza maschile. Mimo pieno di intelligenza, riempie sempre la scena e non trascura i minimi dettagli» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 141).

¹⁵⁷ «Un calore, una passione e una forza notevoli» (in «La Presse», 26 février 1844, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 150).

Taglioni mâle!»¹⁵⁸. In *Zingaro* «Perrot y déploie une grace [*sic*], une pureté, une légèreté parfaites: c'est de la mélodie visible»¹⁵⁹. Si tratta, in effetti, del danzatore che fa decisamente recedere Gautier dai propri pregiudizi nei confronti della danza maschile: «un danseur exécutant autre chose que des pas de caractère ou de la pantomime, nous a toujours paru une espèce de monstre; nous n'avions jusqu'à présent pu supporter que les mazurkas, les saltarelles et les cachuchas. Perrot nous a fait revenir de notre prévention»¹⁶⁰.

Arthur Saint-Léon, che tra l'altro è un valente violinista, dalle dita agili quanto le gambe, sorprende il pubblico «par la hardiesse nerveuse de sa danse et la force avec laquelle il s'enlève»¹⁶¹, oltre che per la «élévation surprenante»¹⁶² e l'elasticità che gli fanno meritare il soprannome di «homme-caoutchouc»¹⁶³. Dopo la partenza di Perrot da Parigi, è l'unico uomo che abbia successo osando «faire à l'Opéra de la danse pour la danse»¹⁶⁴, anche se in seguito Louis Mérante è in grado di «se faire applaudir par toute la salle comme danseur – rare triomphe!»¹⁶⁵ ed è «mime et danse avec sa supériorité accoutumée»¹⁶⁶.

La diffusa opinione secondo la quale Gautier ha contribuito in modo determinante a stigmatizzare la danza maschile sembra quindi piuttosto parziale. Certo le sue riserve nei confronti dei danzatori uomini ci sono e sono piuttosto determinate, ma sono indirizzate a un certo tipo di danza maschile, considerata eccessivamente graziosa e quindi vista come ridicola e affettata. Di contro, è chiaramente percepibile un sentito apprezzamento per i

¹⁵⁸ «Quell'aria insulsa e sdolcinata che in generale rende i danzatori così insopportabili; egli non aveva ancora danzato e il suo successo era già certo; nel vedere l'agilità morbida, il ritmo perfetto, la scioltezza del movimento della pantomima, non era difficile riconoscere Perrot l'aereo, Perrot il silfo, la Taglioni maschio!» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 111).

¹⁵⁹ «Perrot dà prova di una grazia, di una purezza, di una leggerezza perfette: è melodia visibile» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 111).

¹⁶⁰ «Un danzatore, quando esegue cose diverse dai passi di carattere o dalla pantomima, ci è sempre sembrato una specie di mostro; fino ad ora non avevamo potuto sopportare che le mazurche, i saltarelli e le *cachucha*. Perrot ci ha fatto ricredere circa la nostra prevenzione» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 111).

¹⁶¹ «Per l'audacia nervosa della sua danza e la forza con cui si solleva» (in «La Presse», 25 octobre 1847, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 208).

¹⁶² «Elevazione sorprendente» (in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 223.)

¹⁶³ «Uomo-caucciù» (in «La Presse», 25 février 1850, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 244).

¹⁶⁴ «Fare all'Opéra danza per la danza» (in «La Presse», 23 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 227).

¹⁶⁵ «Farsi applaudire da tutta la sala come danzatore, raro trionfo!» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 19 juillet 1858, p. 901, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 302).

¹⁶⁶ «Mima e danza con la sua abituale superiorità» (in «Le Moniteur universel», n. 134, 14 mai 1866, p. 573, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 330).

danzatori in cui virile agilità e solida presenza scenica sanno miscelarsi con una delicata attenzione nei confronti della propria compagna, al fine di farne risplendere le doti e la bellezza. In *La Péri*, Lucien Petipa si occupa devotamente di Carlotta Grisi e la sostiene, cercando di valorizzarla senza mettersi in mostra per attirare l'attenzione su di sé¹⁶⁷. Analogamente, Saint-Léon «sert sa partenaire avec un dévouement, une vigueur et une abnégation rares: c'est pour sa danseuse un tremplin vivant qui en double les moyens»¹⁶⁸ e i due sono capaci di una tale sintonia nei movimenti che appaiono quasi come se avessero i piedi saldati insieme¹⁶⁹.

Gautier predilige poggiare lo sguardo sui solisti piuttosto che su quella «armée chorégraphique»¹⁷⁰ che è il corpo di ballo. Il gruppo suscita il suo interesse solo quando la sorprendente sincronia dei movimenti gli permette di godere di «tous ces petits pieds, toutes ces jambes fines et rondes franchissent les innombrables marches avec une prestesse ailée, sous l'artillerie des lorgnettes braquées, sans un faux pas, sans une hésitation [...]; rien de plus gracieux et de plus hardi que ce défilé en l'air de tout le corps de ballet»¹⁷¹. La moltiplicazione della bellezza femminile in gruppi che «se massent bien»¹⁷² non può certo lasciarlo indifferente, come lo sciame delle Villi in *Giselle*, «une foule de jeunes créatures très décolletées, en jupes de tulle, avec des étoiles au front et des ailes de phalène aux épaules»¹⁷³, e lo intenerisce quando a produrla sono le trentasei danzatrici-bambine provenienti da Vienna che debuttano all'Opéra in *La Jolie fille de Gand*. Il «corps de ballet en miniature», composto da «ces jolis museaux blancs et roses, ces petits bras potelés, ces épaules à fossettes» è un insieme fresco e gradevolissimo, pieno di minuscoli piedini che si muovono deliziosamente all'unisono, nastri colorati e vestitini di satin rosa

¹⁶⁷ In «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 141.

¹⁶⁸ «Serve la sua compagna con una devozione, un vigore e un'abnegazione rari: è per lei un trampolino vivente che ne raddoppia le possibilità» (in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 223).

¹⁶⁹ In «La Presse», 25 février 1850, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 244).

¹⁷⁰ «Armata coreografica» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 19 juillet 1858, p. 901, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 302).

¹⁷¹ «Tutti questi piedini, tutte queste gambe belle e rotonde che oltrepassano gli innumerevoli gradini con una rapidità alata, sotto l'artiglieria dei binocoli puntati, senza un passo falso, senza un'esitazione [...]; niente di più grazioso e di più ardito di questa sfilata in aria di tutto il corpo di ballo» (in «Le Journal de Saint-Petersbourg», 23 novembre 1858, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 303).

¹⁷² «Si dispongono bene» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 113).

¹⁷³ «Una folla di giovani creature molto scollate, in gonne di tulle, con delle stelle in fronte e delle ali di falena alle spalle» (in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 122).

che si mescolano agli abiti ungheresi delle bimbe *en travesti*¹⁷⁴.

La differenza tra le capacità esecutive e l'avvenenza delle soliste da un lato e del corpo di ballo dall'altro viene spesso rimarcata e corrisponde probabilmente a una preparazione e a doti davvero diverse. Così Gautier auspica che Fanny Elssler, nel tempo sempre più vicina alle vere spagnole nel danzare con fierezza e voluttà la "divina" *cachucha*, riesca a far sì che «les dames du corps de ballet s'échaufferont un peu à cette ardeur toute méridionale»¹⁷⁵. Ancora, Gautier lamenta il fatto che, nei teatri parigini, ci sia una carenza nella cura delle scene di gruppo, dato che ognuno, ritenendo che le proprie doti vengano misconosciute, cerca di mettersi in luce senza curarsi del risultato d'insieme: «*Le pas seul* est le rêve du corps de ballet, qui n'exécute qu'avec ennui et dégoût les ensembles chorégraphiques qui pourraient cependant produire de si charmants effets»¹⁷⁶. Tuttavia, riconosce Gautier, ciò accade anche a causa di una mancanza di preparazione omogenea, che forse si potrebbe ottenere spingendo le comparse a sottoporsi «dans un conservatoire-pensionnat à un enseignement unitaire»¹⁷⁷. Inoltre è possibile che i risultati siano migliori quando la mano del coreografo è davvero abile nel gestire il gruppo: Perrot si occupa delle danze d'insieme di *La Filleule des fées* con una cura e un'intelligenza che «dans cette foule, tout danse, depuis la rampe jusqu'à la toile de fond, et chaque danseuse exécute quelque chose de joli et de bien dessiné»¹⁷⁸.

Il duetto femminile, invece, stimola viva attenzione da parte di Gautier, che ne mette in luce la capacità di esaltare le doti del singolo. La coppia danzante formata dalle due sorelle Elssler «dépassé tout ce que l'on peut imaginer en fait d'ensemble, de justesse et de précision. – On dirait que l'une est l'ombre de l'autre et que chacune s'avance avec une glace posée à côté d'elle qui la suit et répète tous ses mouvements»¹⁷⁹. Arrivano a una

¹⁷⁴ «Corpo di ballo in miniatura»; «questi bei visini bianchi e rosa, queste piccole braccia paffute, queste spalle a fossette» (in «La Presse», 20 janvier 1845, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 177-178).

¹⁷⁵ «Le signore del corpo di ballo si scaldano un po' a questo ardore meridionale» (in «Le Figaro», 11^{me} année, n. 219, 21 mai 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 62).

¹⁷⁶ «*Le pas seul* è il sogno del corpo di ballo, che esegue con noia e disgusto le sincronie coreografiche che potrebbero tuttavia produrre effetti così piacevoli» (in «La Presse», 20 janvier 1845, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 178).

¹⁷⁷ «In un conservatorio-pensionato a un insegnamento unitario» (in «La Presse», 20 janvier 1845, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 179).

¹⁷⁸ «In questa folla tutto danza, dalla ribalta fino al fondale, e ogni danzatrice esegue qualcosa di bello e di ben disegnato» (in «La Presse», 15 octobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 240).

¹⁷⁹ «Supera tutto quello che si può immaginare quanto a insieme, esattezza, precisione. Si direbbe che l'una è l'ombra dell'altra e che ognuna avanzi con uno specchio, posto al suo fianco, che la segue e ne ripete tutti i movimenti» (in «La Presse», 7 mai 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 60).

precisione “fraterna” e, se ciascuna di loro possiede doti spiccate, molto talento «quand elles sont ensemble, elles en ont le double»¹⁸⁰. Analogamente, Maria Jacob e Nathalie Fitzjames danzano, in *La Gipsy*¹⁸¹, «un joli pas de deux [...] avec une grace [*sic*], un ensemble, une précision, une légèreté inimaginables [...]. Devraient danser souvent ensemble; il est impossible d’être mieux assorties, jeunesse, talents et beauté»¹⁸².

I commenti di Gautier a proposito della coreografia sono solitamente piuttosto stringati e il più delle volte egli si limita a lodarne la gradevolezza, il gusto e la chiarezza. Così Thérèse Elssler, sorella di Fanny, crea, grazie alla propria «jambe savante», un piacevole e divertente balletto, *La Volière*, ricco di passi dal «dessin charmant»¹⁸³, un passo della *Gipsy* ha un «dessin du pas [...] original et fait honneur à Mazilier, qui a su être neuf sans tomber dans le bizarre et dans le contourné»¹⁸⁴, e Charles Mabilie, al debutto nella coreografia, mostra «de la netteté dans les lignes, un juste sentiment du groupe, et une facilité à manier les masses qui promettent beaucoup»¹⁸⁵.

La considerazione per i brani in cui varie sezioni danzate sono assemblate senza particolare connessione le une con le altre non è delle più alte, tanto che, commentando un momento ben riuscito, Gautier riconosce che «l’intention en est fort jolie, et contre l’ordinaire des pas, il signifie quelque chose»¹⁸⁶ o, ancora, che, «chose rare dans les pas, il y a un motif; les poses ne se succèdent point au hasard et sans raison»¹⁸⁷. D’altra parte non è usuale che un artista riesca a riunire in sé le qualità indispensabili a un buon coreografo, che dovrebbe essere al tempo stesso «poète, peintre, musicien et instructeur de recrues

¹⁸⁰ «Quando sono insieme, ne hanno il doppio» (in «La Presse», 3 février 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 108).

¹⁸¹ *La Gipsy* (Paris, Théâtre de l’Opéra, 28 janvier 1839), libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, coreografia: Joseph Mazilier; musica: Ambroise Thomas, Marco Aurelio Marliani, François Benoist; interpreti: Fanny Elssler, Thérèse Elssler.

¹⁸² «Un grazioso passo a due [...] con una grazia, un insieme, una precisione, una leggerezza inimmaginabili [...]. Dovrebbero danzare insieme sovente; è impossibile essere una coppia meglio assortita, giovinezza, talenti e bellezza» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 85).

¹⁸³ «Gamba sapiente»; «disegno affascinante» (in «La Presse», 7 mai 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 60).

¹⁸⁴ «Disegno [...] originale e fa onore a Mazilier, che ha saputo rinnovarsi senza cadere nel bizzarro e nell’involuto» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 85).

¹⁸⁵ «Nettezza nelle linee, una giusta consapevolezza del gruppo e una facilità nell’utilizzare le masse molto promettenti» (in «La Presse», 28 août 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 220).

¹⁸⁶ «L’intenzione è molto piacevole e contrariamente a quanto fanno di solito i passi, significa qualcosa» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 111).

¹⁸⁷ «Cosa rara nei passi, c’è un motivo: le pose non si succedono affatto casualmente e senza motivazione» (in «La Presse», 1 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 164).

pour discipliner et faire manœuvrer ces masses»¹⁸⁸.

Gautier segnala l'incongrua abitudine che caratterizza alcune danzatrici di sostituire i passi ideati dal coreografo con brani non coerenti con l'insieme dello spettacolo, aggiunti solo per mettere in risalto le proprie doti e tagliare i momenti meno adatti a farle emergere. Così sia Adeline Plunkett, al debutto in quella parte, sia la stessa Carlotta Grisi, per cui era stato creato il personaggio, eliminano il *pas de l'abeille* in *La Péri* per sostituirlo con una *cachucha*, anche se, evidentemente, «une péri avec des castagnettes et dansant la cachucha était une chose que notre imagination n'avait pas prévue: il faut même dans un ballet un peu de vraisemblance, sinon pour l'esprit du moins pour les yeux!»¹⁸⁹.

L'interesse di Gautier per le scenografie e per i costumi è davvero spiccato e spesso, infatti, si attarda in descrizioni piuttosto minuziose per rendere con la parola «ce voyage perpétuel que les décorations font faire à l'œil», a suo parere uno dei principali punti di attrazione del balletto¹⁹⁰. Attende quindi con curiosità lo svelarsi della scenografia di un nuovo spettacolo e rimarca la gradevole sorpresa o la delusione che il pubblico prova quando si apre il sipario. Lamenta il fatto che i fondali dipinti non vengano valutati con sufficiente considerazione, dato che si tende ad attribuire tutto il merito di un efficace risultato dell'allestimento all'illuminazione e alle scene prospettiche, mentre a suo parere i fondali sono opere in sé, di cui infatti loda la resa pittorica, considerando i loro autori, quando sono davvero capaci, alla stregua degli artisti più rinomati. Charles Séchan, Jules Diéterle e Edouard Despléchin, ad esempio, «semblent avoir retrouvé la vaporeuse palette du vieux Breughel»¹⁹¹ nel dipingere i fondali per *La Péri* con «des tons fabuleux, d'une tendresse et d'une fraîcheur idéales»¹⁹². Non mancano, d'altra parte, osservazioni ironiche a proposito di scenografie che non possono apparire come abitabili¹⁹³ o che risultano comprensibili solo se si legge il libretto, poiché propongono soli che sembrano uova al piatto e conigli impagliati che dovrebbero rappresentare graziose gatte bianche. Gautier

¹⁸⁸ «Poeta, pittore, musicista e istruttore di reclute per disciplinare e dirigere queste masse» (in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 281).

¹⁸⁹ «Una Péri con nacchere e che danza la *cachucha* non era stata prevista dalla nostra immaginazione: anche in un balletto occorre una certa verosimiglianza, se non per lo spirito, almeno per gli occhi!» (in «La Presse», 31 mars 1845, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 182).

¹⁹⁰ «Questo viaggio ininterrotto che le scene fanno fare allo sguardo» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 215).

¹⁹¹ «Sembrano aver ritrovato la vaporosa tavolozza di Bruegel il Vecchio» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 139).

¹⁹² «Toni incredibili, di una tenerezza e di una freschezza ideali» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 139).

¹⁹³ In «La Presse», 23 octobre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 52.

lamenta trascuratezze inaccettabili all'Opéra, poiché «dans un spectacle purement oculaire comme le ballet, il faut que les accessoires et les détails soient l'objet d'un soin tout particulier»¹⁹⁴, e non tollera che una tempesta si manifesti sotto forma di «un grand torchon noir déchiqueté en barbe d'écrevisse et qu'on lève avec de grosses cordes parfaitement visibles»¹⁹⁵ o che il paradiso sia visibilmente sporco e pieno di macchie d'olio.

Critica con «une horreur profonde», l'impiego delle nuvole, poiché «rien n'est plus laid, plus lourd, plus disgracieux, plus loin de la vérité»¹⁹⁶, e non apprezza l'abusato utilizzo dei *vols*, in quanto non è affatto grazioso vedere cinque o sei sfortunate agitarsi nel vuoto appese a incerti cavi di ferro¹⁹⁷, anche se, quando questa tecnica è ardita, davvero curata e quindi convincente, riesce a diventare poetica¹⁹⁸. Proprio l'attenzione a una certa veridicità delle scenografie, pur nell'ambito di una convenzione generalmente accettata, viene rimarcata più volte, ad esempio quando i cambi di scena sono troppo complessi e azzardati per essere accettabili. Giudica come davvero belle, piuttosto che «ces décorations qui soulèvent l'enthousiasme facile du vulgaire, – un palais de fée avec des jets d'eau et des colonnes de cristal, un souterrain bien noir, ou une apothéose bleue», quelle che rappresentano «tout bonnement un paysage fort simple», con qualche casetta, una chiesa, un pino, un sentiero che porta a una montagna illuminata dal sole sotto un cielo blu¹⁹⁹, e loda l'audacia del direttore del Théâtre des Variétés, Nestor Roqueplan, che ha utilizzato del vero e proprio fango per rendere più verosimile una scena del balletto *La Tarentule*²⁰⁰. Apprezza, però, anche le innovazioni tecnologiche, come l'impiego della luce elettrica, che ha «une puissance d'effet incroyable», e una sorprendente capacità illusionistica²⁰¹.

¹⁹⁴ «In uno spettacolo puramente visivo come il balletto, occorre che gli accessori e i dettagli siano oggetto di una cura davvero particolare» (in «La Presse», 12 août 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 168).

¹⁹⁵ «Un grande cencio nero strappato a barbetta di gambero [...] che viene sollevato con grosse corde perfettamente visibili» (in «La Presse», 12 août 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 168).

¹⁹⁶ «Un profondo orrore»; «non c'è niente di più brutto, più pesante, più sgraziato, più lontano dalla verità» (in «La Presse», 12 août 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 168).

¹⁹⁷ In «La Presse», 24 septembre 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 80.

¹⁹⁸ In «La Presse», 21 février 1848, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 216.

¹⁹⁹ «Quelle scene che sollevano il facile entusiasmo dell'uomo della strada, un palazzo da fata con degli zampilli di acqua e delle colonne di cristallo, un sotterraneo cupo o una apoteosi tutta blu»; «in tutta semplicità un paesaggio normale» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 92).

²⁰⁰ In «La Presse», 30 novembre 1846, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., p. 372.

²⁰¹ «Un effetto di una potenza incredibile» (in «La Presse», 15 octobre 1849, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 241).

I costumi vengono posti in particolare risalto e descritti accuratamente. L'abito alla creola di Fanny Elssler in *La Volière* «lui allait à ravir, ou plutôt elle allait à ravir à son costume»²⁰², in *La Sylphide* la stessa interprete ne indossa uno che, ornato di alucce di penne di pavone, sembra tagliato in un tessuto di ali di libellule ed è abbinato a scarpette che paiono avere la consistenza dei petali di un giglio, mentre in *La Gipsy* porta il «costume le plus coquet et le plus fripon qui se puisse imaginer: veste d'officier toute diamantée de boutons, jupe de vivandière, bottines à talons d'acier, cravatte noire encadrant un délicieux menton, le tout surmonté d'un petit plumet mutin et triomphant le plus joli du monde»²⁰³.

Spesso il costume è apprezzato nella sua funzione di mettere gradevolmente in risalto o scoprire il corpo della ballerina. Ancora Fanny Elssler, in *La Tarentule*, è vestita con «un corset vert relevé d'agrémens d'argent [qui] serre sa taille souple; une jupe de gaze blanche fort courte laisse voir ses délicieuses jambes dignes d'un sculpteur grec, une couronne de fleurs est posée sur sa brune chevelure»²⁰⁴. Invece, il pittoresco abito di Eugénie Fiocre in *La Muette de Portici*²⁰⁵, se anche non è particolarmente adatto alla bellezza scultorea della ballerina, «permet du moins sans mensonge de corset ni de crinoline de suivre l'harmonieux développement de ce beau corps»²⁰⁶.

Gautier sollecita le danzatrici ad aver cura dei costumi che indossano in scena ma al tempo stesso ad evitare le stoffe «simples et de bon goût, qui peuvent se dégraisser et se laver souvent; si la fantaisie est permise, c'est à coup sûr dans la toilette des danseuses, qui ont besoin du papillotage et du fourmillement lumineux des paillettes et des oripeaux»²⁰⁷.

²⁰² «Le stava a meraviglia, o piuttosto lei stava a meraviglia al suo costume» (in «La Presse», 7 mai 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 61).

²⁰³ «Costume più civettuolo e malizioso che si possa immaginare: giacca da ufficiale tutta scintillante di bottoni, gonna da vivandiera, stivaletti dai tacchi di acciaio, cravatta nera che incornicia un delizioso mento, il tutto sovrastato da un piccolo pennacchio sbarazzino e trionfante, il più delizioso del mondo» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 87).

²⁰⁴ «Un corsetto verde impreziosito da guarnizioni d'argento [che] fascia la sua vita flessuosa; una gonna di organza bianca molto corta lascia vedere le sue deliziose gambe degne di uno scultore greco; una corona di fiori è appoggiata sui suoi capelli scuri» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 95).

²⁰⁵ *La Muette de Portici*, opera lirica in cinque atti su partitura di Daniel Auber che debutta nel 1828, viene poi ripresa il 25 settembre 1837, sempre all'Opéra, con Louis Duprez e Fanny Elssler.

²⁰⁶ «Permette almeno di seguire l'armonioso sviluppo di questo bel corpo senza l'impostura del corsetto o della crinolina» (in «Le Moniteur universel», n. 58, 27 février 1865, p. 199, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 322).

²⁰⁷ «Semplici e di buon gusto, che si possono smacchiare e lavare spesso; se la fantasia è concessa, è sicuramente nella toilette delle danzatrici, che hanno bisogno delle guarnizioni dei lustrini e del brulichio luminoso delle perline e degli orpelli» (in «La Presse», 25 novembre 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 104).

D'altra parte, critica l'abitudine che hanno alcune di portare in scena ricchi gioielli che nulla hanno a che fare con il contesto dello spettacolo²⁰⁸, poiché non accetta le soluzioni che tralasciano troppo smaccatamente l'adesione al personaggio e all'ambiente in cui esso si muove. Così, non può mancare di segnalare con sarcasmo le acconciature alla greca e le gonne di mussola delle «Indiennes sauvages» dei *Mobicans*, che nella parte superiore del corpo fingono una nudità ovviamente impossibile all'Opéra, indossando «le maillot [qui] est d'ordinaire rose vif ou violet tendre: rien n'est plus indécent et plus laid», tanto che questi espedienti «blesent le goût, la vraisemblance et la pudeur»²⁰⁹. D'altra parte, loda il rispetto del colore locale da parte di Carlotta Grisi, che in *Griseldis* si presenta con un abito perfettamente adeguato all'ambientazione praghese, con una giacca di pelle gialla decorata a colori vivaci, una cintura di cuoio che le stringe la vita, le maniche lunghe e trasparenti ricamate di arabeschi²¹⁰, mentre le figuranti si adattano alle richieste dei costumisti solo dietro minacce e multe, dato che vorrebbero indossare esclusivamente aerei costumi di mussolina bianca. Anche in questo ambito, tuttavia, Gautier non manca di cadere in contraddizione quando afferma sornione che Fanny Cerrito, in *Pâquerette*, porta un delizioso costume da contadinella tutto di pizzo e seta «qui a le mérite d'être de la plus adorable fausseté»²¹¹.

La partitura musicale e la sua esecuzione non gli suggeriscono commenti ampi, anche perché a suo avviso esse fungono soltanto da sostegno e da accompagnamento alla danza: le sue considerazioni in materia sono raramente approfondite e circostanziate e solitamente si limitano a descrivere impressioni superficiali. Così, annota brevemente «la nouveauté et la grace [*sic*] de l'arrangement»²¹², il fatto che la musica sia «élégante, délicate, distinguée, pleine de motifs heureux et chantans qui se fixent dans la mémoire»²¹³ o «bien rythmée, pas trop bruyante, abondante en motifs»²¹⁴. Di una partitura che non

²⁰⁸ In «La Presse», 23 janvier 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 116.

²⁰⁹ «La calzamaglia [che] è abitualmente rosa vivace o violetto pallido. Niente è più indecente e più sgradevole»; «feriscono il gusto, la verosimiglianza e il pudore» (in «La Presse», 11 juillet 1837, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 37).

²¹⁰ In «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 212.

²¹¹ «Che ha il pregio di essere della più adorabile falsità» (in «La Presse», 20 janvier 1851, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 245).

²¹² «L'originalità e la piacevolezza dell'arrangiamento» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 90).

²¹³ «Elegante, delicata, raffinata, piena di motivi felici e cantabili che si fissano nella memoria» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 143).

²¹⁴ «Ben ritmata, non troppo rumorosa, ricca di motivi» (in «La Presse», 6 avril 1846, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 191).

esita a considerare un capolavoro, quella della *Sylphide*, dice soltanto che «celui qui l'a faite serait assurément un homme célèbre si jamais personne avait pu prononcer son nom»²¹⁵, dato che il compositore, Jean-Madeleine Schneitzhoeffter, ha un cognome di origine germanica quasi impossibile da pronunciare per i francesi, che viene infatti storpiato fino a renderlo ridicolo. Tuttavia, Gautier afferma di amare la musica pensata per la danza, «cette symphonie sans prétention au-dessus de laquelle voltige comme un rêve le ballet qui l'explique»²¹⁶. Lamenta quindi il fatto che non venga praticata volentieri dai compositori, a suo parere perché deve necessariamente possedere ritmo e melodia, caratteristiche sottovalutate dagli esperti.

Col tempo i commenti di Gautier sulla musica sembrano prendere un respiro maggiore e diffondersi in annotazioni più particolareggiate, soprattutto quando si tratta di composizioni create da musicisti che stima, come Adolphe Adam, ampiamente lodato per il lavoro realizzato in *La Filleule des fées* con apprezzamenti che riguardano ritmo, motivi, lavoro d'orchestra, sentimento e impiego di sonorità particolari²¹⁷. Nelle sue ultime critiche musicali, quindi, la frequentazione pluriennale delle sale da concerto, da parte del critico, e la sensibilità raffinata, da parte del poeta, lo fanno diventare un conoscitore esperto in quel settore e un recensore spesso toccato da autentica emozione²¹⁸.

Gautier fa sporadiche considerazioni sul pubblico della danza. Può notare marginalmente che «l'assemblée était des plus brillantes» e che accoglieva anche «la critique [...] au grand complet»²¹⁹, approfondire l'osservazione per descrivere il pubblico francese, «essentiellement raisonneur», e bisognoso di una certa consequenzialità logica anche in un «prétexte à entrechats et à pirouettes»²²⁰, affermare che «Il faut, pour se plaire au ballet, des natures très simples ou très raffinées»²²¹ o ironizzare sugli spettatori troppo legati alla tradizione, pronti a considerare scandaloso anche il minimo cambiamento

²¹⁵ «Colui che l'ha fatta sarebbe certo un uomo celebre se mai qualcuno avesse potuto pronunciare il suo nome» (in «La Presse», 1 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 163).

²¹⁶ «Questa sinfonia senza pretesa al di sopra della quale volteggia come un sogno il balletto che la spiega» (in «La Presse», 15 novembre 1853, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, p. 280).

²¹⁷ In «La Presse», 15 octobre 1849, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, p. 241.

²¹⁸ Di questo parere è Michel Delporte in *Théophile Gautier, spectateur et critique d'opéra à travers le feuilleton du Moniteur universel*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 71-83.

²¹⁹ «Il pubblico era tra i più brillanti»; «la critica [...] al gran completo» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 112).

²²⁰ «Essenzialmente ragionatore»; «pretesto per *entrechats* e *pirouettes*» (in «La Presse», 25 octobre 1847, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 204).

²²¹ «È necessario, per potersi interessare al balletto, avere una natura molto semplice o molto raffinata» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 210).

rispetto al passato: è il caso dei *Taglionistes* che gridano al sacrilegio quando si ipotizza di riprendere due celebri balletti nati sulle doti della loro beniamina, *La Sylphide* e *La Fille du Danube*²²², con l'interpretazione di Fanny Elssler.

Il pubblico è, per Gautier, un «sultan *blasé*» i cui binocoli, per attivarsi, hanno bisogno di essere sollecitati da danze piccanti e seducenti come la *cachucha* o il bolero²²³ o risvegliati dal suono delle nacchere²²⁴. Dato che ha «bon cœur et n'est pas si méchant qu'il en a l'air»²²⁵, quando due componenti del corpo di ballo inciampano facendo cadere tutte le altre come carte da gioco, consola le imbarazzate colpevoli con «une salve d'applaudissemens à demi ironiques»²²⁶. Si lascia completamente trascinare, invece, quando una ballerina ormai mitica come Marie Taglioni torna all'Opéra dopo un'assenza di quattro anni per alcune repliche della *Sylphide* (troppo poche per il milione di parigini e i trecentomila stranieri che accorreranno a vederla!): i «gaillards qui font mentir pendant quatre heures les lois de l'équilibre et de la physique en se tenant debout hors du centre de gravité, la tête dans la salle et les pieds dans les couloirs»²²⁷ sono tantissimi, e l'artista viene accolta «par un ouragan de bouquets, par une trombe de fleurs. Un instant, on a pu craindre pour sa vie, tant le bombardement parfumé a été dru, intense et prolongé»²²⁸. Talvolta il pubblico reagisce in modo davvero accalorato: mentre solitamente «n'applaudit [...] que du bout des doigts et ne siffle que du bout des lèvres»²²⁹, quello «fashionnable» di una rappresentazione fatta all'Opéra a beneficio delle sorelle Elssler non manca di testimoniare il proprio apprezzamento con «un tonnerre d'applaudissemens avec cœur de cannes et de talons de botte»²³⁰. Così, al termine di

²²² La Elssler, per non incorrere in critiche troppo forti, modificherà tutti i passi che erano stati interpretati dalla Taglioni.

²²³ In «La Presse», 2 octobre 1837, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 44.

²²⁴ In «La Presse», 24 janvier 1841, p. 96, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 116.

²²⁵ «Buon cuore e non è malvagio come sembra» (in «La Presse», 25 novembre 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 105).

²²⁶ «Una salva di applausi in parte ironici» (in «La Presse», 25 novembre 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 105).

²²⁷ «Pezzi d'uomo che per quattro ore smentiscono le leggi dell'equilibrio e della fisica tenendosi dritti fuori dal centro di gravità, con la testa in sala e i piedi nei corridoi» (in «La Presse», 1 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 162).

²²⁸ «Da un uragano di bouquets, da uno scroscio di fiori. Per un attimo si è potuto temere per la sua vita tanto il bombardamento profumato è stato fitto, intenso e prolungato» (in «La Presse», 3 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 155).

²²⁹ «Non applaude [...] che con la punta delle dita e non fischia che a fior di labbra» (in «La Presse», 2-3 novembre 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 81).

²³⁰ «Uno scroscio di applausi con coro di bastoni e di tacchi di stivali» (in «La Presse», 7 mai 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 60).

Zingaro, «a battu des mains, a trépné et jeté des bouquets lui-même, toutes choses dont ordinairement il laisse le soin à l'administration, en grand seigneur qu'il est»²³¹.

Gautier accenna al ruolo attivo che deve avere il pubblico di fronte al balletto, ovvero a uno spettacolo le cui componenti fondamentali, i gesti, non hanno un significato sempre definito e possono essere liberamente interpretati. «Le public travaille sur le thème fourni par l'auteur ou le chorégraphe, et le brode des milles variations de sa fantaisie, ce qui fait d'un ballet le spectacle le plus matériel et le plus idéal à la fois»²³²: in tal modo, a seconda della propria natura o della propria disposizione d'animo, può vedere nello spettacolo una serie di esercizi e di pose o un meraviglioso poema, può farsi travolgere dallo splendore del movimento e delle scenografie o rimanere sottilmente sedotto da un silenzioso intreccio che, visto come se si fosse di fronte a un sogno, può essere riempito di significato. Infatti, «dans ce fourmillement de kaléidoscope, chacun voit ce qu'il veut; c'est comme une espèce de symphonie de formes, de couleurs et de mouvement dont le sens général est indiqué, mais dont on peut interpréter les détails à sa guise, suivant sa pensée, son amour ou son caprice»²³³.

Il corpo descritto

«Les héros chorégraphiques sont tout ailes et tout pieds, mais d'un corps incertain»²³⁴. Gautier descrive minuziosamente il corpo di donna delle danzatrici e anzi afferma che nei *feuilletons* dedicati agli spettacoli di danza è inevitabile occuparsi dell'aspetto fisico delle interpreti, poiché «il est important chez une danseuse et fait pour ainsi dire partie de son talent forcément plastique et muet»²³⁵. La danza è fatta per esprimere la forma plastica, il

²³¹ «Ha applaudito, pestato i piedi e gettato dei mazzi di fiori egli stesso, tutte cose che abitualmente affida all'amministrazione, da grande signore quale è» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 110).

²³² «Il pubblico lavora sul tema fornito dall'autore o dal coreografo, e lo ricama con mille variazioni che nascono dalla sua fantasia» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 210).

²³³ «In questo formicolio da caleidoscopio ciascuno vede ciò che vuole; è come una specie di sinfonia di forme, di colori e di movimento il cui senso generale è indicato, ma di cui si possono interpretare i dettagli a proprio piacimento, seguendo il proprio pensiero, il proprio amore o il proprio capriccio» (in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 223).

²³⁴ «Gli eroi coreografici sono tutti ali e piedi, ma di corpo incerto» (in «La Presse», 23 février 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 185).

²³⁵ «È importante per una danzatrice e fa per così dire parte del suo talento necessariamente plastico e muto» (in «La Presse», 27 février 1855, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 293).

ritmo e, «pourquoi ne pas le dire? La volupté physique et la beauté féminine»²³⁶. Costituiscono un'eccezione, tuttavia, i ritratti della «chaste et divine»²³⁷ Marie Taglioni, di cui Gautier non si dilunga mai a descrivere le fattezze nei particolari, forse proprio anche perché non è una donna particolarmente avvenente.

Fanny Elssler, al debutto, è «la plus jolie de toutes les danseuses qui ont foulé les planches de l'Opéra»²³⁸, una «ravissante créature»²³⁹, di cui si notano «ces harmonies de taille, ces contours de bras et d'épaules, cette forme distinguée de la tête, ces lignes du cou, cet ovale du visage, tous ces caractères de beauté et de charme qui de la danseuse font une femme»²⁴⁰. Poco tempo dopo Gautier ne fa una descrizione più particolareggiata in un articolo compreso in una pubblicazione il cui titolo, «Galerie de belles actrices»²⁴¹, presuppone dichiaratamente uno studio delle doti fisiche delle artiste di cui si parlerà²⁴². La Elssler

est grande, souple et bien découplée; elle a les poignets minces et les chevilles fines; ses jambes, d'un tour élégant et pur, rappellent la sveltesse vigoureuse des jambes de Diane la chasseresse virginale; les rotules sont nettes, bien détachées, et tout le genou est irréprochable, ses jambes diffèrent beaucoup des jambes habituelles des danseuses, dont tout le corps semble avoir coulé dans le bas et s'y être tassé; ce ne sont pas ces mollets de suisse de paroisse [...] qui excitent l'admiration des vieillards anacréontiques de l'orchestre, et leur font récurer activement les verres de leur télescope, mais bien deux belles jambes de statue antique dignes d'être moulées et amoureusement étudiées. [...] M^{lle} Elssler a des bras ronds, bien tournés, ne laissant pas percer les os du coude, et n'ayant rien de la misère de formes des bras de ses compagnes, que leur affreuse maigreur fait ressembler à des pinces de homard passées au blanc d'Espagne. Sa poitrine même est assez remplie, chose rare dans le pays des entrechats, où *la double colline* et *les monts de neige* tant célébrés par les lycéens et les membres du Caveau paraissent totalement inconnus; l'on ne voit plus s'agiter sur son dos ces deux équerres osseuses qui ont l'air des racines d'une aile arrachée. Quant au caractère de sa tête, nous avouons qu'il ne nous paraît pas aussi gracieux qu'on il dit [...].

²³⁶ «Perché non dirlo? la voluttà fisica e la bellezza femminili» (in «La Presse», 16 janvier 1855, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 291).

²³⁷ «Casta e divina» (in «La Presse», 13 octobre 1836, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 27).

²³⁸ «La più graziosa creatura di tutte le danzatrici che abbiano mai calpestato il palcoscenico dell'Opéra» (in «La Charte de 1830», n. 62, 28 novembre 1836, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 29).

²³⁹ «Splendida creatura» (in «La Charte de 1830», n. 62, 28 novembre 1836, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 29).

²⁴⁰ «L'armonia della vita, il contorno delle braccia e delle spalle, la signorile forma del viso, le linee del collo, l'ovale del viso, tutti i segni della bellezza e del fascino che rendono donna la danzatrice» (in «La Charte de 1830», n. 62, 28 novembre 1836, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 29).

²⁴¹ Con il termine «*actrice*» si indicano qui attrici, cantanti e ballerine.

²⁴² Era prevista anche una serie intitolata «Galerie des actrices d'esprit», di cui escono però soltanto due numeri, dedicati rispettivamente a Suzanne Brohan e a Marie Dorval: evidentemente lo «spirito» delle artiste interessa meno rispetto alla loro avvenenza.

Le sourire de M^{lle} Elssler ne s'épanouit pas assez souvent; il est quelquefois bridé et contraint; il laisse trop voir les gencives; dans certaines attitudes des penchées, les lignes de la figure se présentent mal, les sourcils s'effilent, les coins de la bouche remontent, le nez fait pointe, ce qui donne à la face une expression de malice sournoise peu agréable.²⁴³

L'entusiasmo che traspare da queste frasi non è dettato dalla cecità di un ballettomane, ma evidenzia la fredda competenza di un esperto intento a valutare l'opera d'arte che ha di fronte e infatti, pur chiedendo venia al lettore per essersi dilungato forse eccessivamente parlando di gambe, Gautier si ritiene giustificato perché «nous parlons d'une danseuse»²⁴⁴. Quando poi egli loda nuovamente le grazie della ballerina, non manca di notare come il fremito che attraversa il pubblico quando ella appare sul palcoscenico è rivolto alla donna, e non all'artista, segnalando così un interessante distacco rispetto a quella che spesso viene definita come una travolgente fascinazione imposta agli spettatori da creature che sembrano provenire da mondi ultraterreni e che invece consiste spesso in un cinico e consapevole apprezzamento per una corporeità completamente terrena.

Ancora, Adèle Dumilâtre incarna la regina delle Villi in *Giselle* con «deux beaux yeux bleus doucement étonnés dans un ovale d'albâtre, et infin tout ce beau corps élancé, chaste et gracieux, digne de la Diane antique»²⁴⁵. Fanny Cerrito

est blonde; elle a deux yeux bleus très doux et très caressans, un sourire gracieux quoique trop fréquent peut-être; ses épaules, sa poitrine, n'ont pas cette maigreur caractéristique des

²⁴³ «È alta, flessuosa e solida, ha i polsi delicati e le caviglie sottili; le sue gambe, dal contorno elegante e puro, ricordano l'agilità vigorosa delle gambe di Diana la virginale cacciatrice; le rotule sono nette, ben delineate, e tutto il ginocchio è ineccepibile, le sue gambe sono davvero differenti dalle abituali gambe delle danzatrici, il cui corpo sembra essere scivolato verso il basso ed essersi assestato lì. Non sono i polpacci da svizzero di parrocchia [...] che eccitano l'ammirazione dei vecchi anacreontici dell'orchestra e fanno loro lustrare con impegno le lenti del telescopio, ma proprio due belle gambe da statua antica degne di essere modellate e studiate amorevolmente. [...] M^{lle} Elssler ha braccia rotonde, ben fatte, che non lasciano trasparire le ossa del gomito e che non hanno nulla delle misere forme delle braccia delle sue compagne, la cui spaventosa magrezza fa pensare a chele di astice passate al bianco di Spagna. Anche il suo petto è abbastanza pieno, cosa rara nel paese degli *entrechat*, dove la doppia collina e i monti di neve tanto celebrati dai liceali e dai membri del Caveau sembrano totalmente sconosciuti. Non si vedono neppure agitarsi sulla sua schiena quelle due squadre ossute che hanno l'aspetto delle radici di un'ala strappata. Quanto alla caratteristica del suo viso, confessiamo che non ci sembra grazioso come si dice [...]. Il sorriso di M^{lle} Elssler non si manifesta spesso, a volte è represso e forzato e lascia vedere troppo le gengive. In certi atteggiamenti inclinati i suoi tratti si presentano male, le sopracciglia si affilano, gli angoli della bocca si sollevano, il naso s'appuntisce, il che dà al volto una espressione di malizia sorniona poco gradevole» (in «Le Figaro», 11^{me} année, n. 5, 19 octobre 1837, pp. 3-4, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 49-50).

²⁴⁴ «Si sta parlando di una danzatrice» (in «Le Figaro», *ivi*, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 49).

²⁴⁵ «Due begli occhi blu dolcemente stupefatti in un ovale di alabastro, e infine tutto quel bel corpo slanciato, casto e elegante, degno dell'antica Diana» (in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 122).

danseuses [...]. Ses bras ronds et potelés n'affligent pas les regards par de tristes détails anatomiques [...]. Le pied est petit, cambré, la cheville fine et la jambe bien tournée; seulement [...] la taille coupe le corps en deux portions parfaitement égales, ce qui est contraire à la proportion humaine, et défavorable surtout pour une danseuse.²⁴⁶

Di Lola Montez Gautier nota gli occhi, «les plus beaux du monde et qu'elle manœuvre à ravir», e i denti, che «ont l'éclat et la blancheur de celles d'un jeune chien de Terre-Neuve et brillent dans son sourire comme un éclair d'ivoire»²⁴⁷.

Gli entusiastici apprezzamenti per il fulgore di poche vengono alternati a caustiche considerazioni sulle scarse attrattive della ballerina classica in genere, specialmente quando le sue forme amplificano in modo eccessivo le conseguenze di un uso forzato della tecnica e dell'esercizio corporeo.

Et les danseuses, quelle triste population! c'est une laideur, une misère, une pauvreté de formes à faire pitié elles sont maigres comme des lézards à jeun depuis six mois; et quand on les regarde sans lorgnette au plus fort de leur danse, leur buste, à peine perceptible dans le frêle tourbillon de leurs bras et de leurs jambes, leur donne l'apparence d'araignées qu'on inquiète dans leurs toiles, et qui se démènent éperdument. Je ne sais si vous vous êtes avisé de faire une étude spéciale du cou et de la poitrine d'une danseuse; les clavicules éclairées en dessous font une horrible saillie transversale où viennent s'attacher, comme des cordes de violon sur leur chevalet, quatre à cinq nerfs tendus à rompre, sur lesquels Paganini aurait joué facilement un concerto. Le larynx, rendu plus sensible par la maigreur, fait une protubérance pareille à celle que fait au cou d'une dinde une noix avalée tout entière, et c'est en vain qu'on chercherait dans la plaine de leurs charmes la moindre rondeur ayant rapport à ce que messieurs les poètes nomment dans leur jargon les *collines jumelles*, les *deux petits monts de neige* et autres belles expressions plus ou moins anacréontiques. Quant aux membres inférieurs, ils sont d'une grosseur tout à fait disproportionnée, de sorte qu'il semble que l'on ait vissé le corps scié en deux d'une petite fille phthisique sur les jambes d'un grenadier de la garde.²⁴⁸

²⁴⁶ «È bionda, ha occhi blu molto dolci e carezzevoli, un sorriso piacevole, benché, forse, troppo frequente; le sue spalle, il suo petto non hanno la magrezza caratteristica delle danzatrici [...]. Le sue braccia rotonde e paffute non rendono malinconici gli sguardi con tristi dettagli anatomici [...]. Il piede è piccolo, arcuato, la caviglia sottile e la gamba ben tornita; soltanto [...] la vita taglia il corpo in due parti perfettamente uguali e questo è contrario alle regole della proporzione umana e sfavorevole soprattutto per una danzatrice» (in «La Presse», 30 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 194).

²⁴⁷ «I più belli del mondo, che lei usa in modo incantevole»; «hanno lo splendore e la bianchezza di quelli di un giovane cane Terranova e brillano nel suo sorriso come un lampo di avorio» (in «La Presse», 10 mars 1845, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 181).

²⁴⁸ «E le danzatrici, che triste popolo! Hanno una bruttezza, una miseria, una povertà di forme da fare pietà; sono magre come lucertole a digiuno da sei mesi e quando le si guarda senza binocolo, nel culmine della loro danza, il loro busto, a fatica percepibile nel fragile vortice delle braccia e delle gambe, dà loro l'aspetto di ragni

Così se a Sophie Dumilâtre «il ne manque qu'un peu plus de nez pour être tout-à-fait une jolie fille»²⁴⁹, Nathalie Fitzjames, in altri momenti lodata, attira taglienti osservazioni da parte di Gautier nell'improbabile, a suo avviso, interpretazione di una baiadera in una ripresa di *Le Dieu et la bayadère*²⁵⁰. Commentando lo spettacolo, infatti, considera eccessivo ritenerla come fa «Le Figaro», che pure egli stesso non manca di citare, adatta a danzare «très bien un rôle d'asperge dans un ballet de légumes»^{251 252}, e si mostra dispiaciuto di dover criticare pubblicamente i difetti fisici di una donna. Non manca tuttavia di descriverla come una «danseuse impondérable», «maigre comme un lézard, comme un ver à soie», tanto che «laisse parfaitement disparaître les figurans qui se trémoussent derrière elle»²⁵³. L'eccessiva magrezza è un difetto inaccettabile per uno spettatore così attento all'aspetto carnale di una danza vista come «essentiellement payenne, matérialiste et sensuelle»²⁵⁴.

Col passare del tempo i toni delle descrizioni dei corpi femminili danzanti si fanno più sfumati, le osservazioni anatomiche sembrano meno accanite e perdono di ampiezza, mentre si espandono quelle relative alla qualità della danza delle interpreti, al cui corpo si accenna soltanto. Si rileva un sempre maggiore interesse per la danza, che certo non

che si dimenano nella tela, infastiditi e disperati. Non so se avete mai fatto uno studio attento del collo e del petto di una danzatrice: le clavicole illuminate da sotto in su formano un'orribile sporgenza trasversale dove vanno ad attaccarsi, come corde di violino sul loro supporto, quattro o cinque nervi tesi al massimo sui quali Paganini avrebbe facilmente eseguito un concerto. La laringe, resa più visibile dalla magrezza, crea una protuberanza simile a quella che fa nel collo di un tacchino una noce inghiottita tutta intera ed è invano che si cercherebbe nella pianura delle loro attrattive la minima rotondità che abbia un rapporto con quello che i signori poeti chiamano nel loro gergo le *colline gemelle*, le *due montagnette di neve* e altre belle espressioni più o meno anacreontiche. Quanto alle membra inferiori, sono di una grossezza assolutamente sproporzionata, per cui sembra che il corpo segato in due di una fanciulla tisica sia stato avvitato sulle gambe di un granatiere del corpo di guardia.» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 32).

²⁴⁹ «Non manca che un po' più di naso per essere una ragazza graziosa» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 95).

²⁵⁰ *Le Dieu et la bayadère ou La Courtisane amoureuse* (Paris, Académie Royale de Musique, 13 ottobre 1830), libretto: Eugène Scribe; coreografia: Filippo Taglioni; musica: Daniel Auber; interpreti: Marie Taglioni, Lise Noblet.

²⁵¹ «Molto bene un ruolo di asparago in un balletto di verdure» (in «La Presse», 27 novembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 54).

²⁵² «Le Figaro» del 7 aprile 1839 riporta una caricatura di Nathalie Fitzjames in cui la danzatrice viene in effetti raffigurata in primo piano con testa, braccia e gambe simili a punte d'asparago, mentre sullo sfondo si distingue un corpo di ballo fatto di carote, pomodori e zucche antropomorfe.

²⁵³ «Danzatrice imponderabile»; «magra come una lucertola, come un baco da seta»; «lascia perfettamente trasparire le comparse che si dimenano dietro di lei» (in «La Presse», 27 novembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 54).

²⁵⁴ «Essenzialmente pagana, materialista e sensuale» (in «La Presse», 27 novembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 54).

sostituisce quello per la ballerina/donna, ma ad esso si affianca. L'entusiasmo per le doti fisiche si stempera in una maggiore attenzione alle doti esecutive e interpretative e le considerazioni sui due aspetti si intrecciano. Per Nadejda Bogdanova si parla di fisionomia, più che di fisico, di doti dinamiche e interpretative, più che di braccia, ginocchia e denti²⁵⁵. Olimpia Priora, danzatrice già nota, attesa con impazienza a Parigi, ha sopracciglia di ebano e una capigliatura che pare una foresta, ma viene apprezzata soprattutto per la straordinaria elevazione, la pulizia nell'eseguire gli *entrechats*, le punte che quasi si conficcano nel pavimento come se fossero frecce di metallo, il numero di giri che è in grado di fare²⁵⁶. Nell'ultimo articolo dedicato da Gautier a un debutto, quello di *Coppélia*, la sedicenne Giuseppina Bozzacchi ha «une jolie figure, avec des yeux noirs spirituels, ni trop grande, ni trop petite, parfaitement bien faite, très-légère et très-souple d'articulations. Ses mouvements sont rapides, mais modulés et sans brusquerie. Elle a une grande netteté de pointes et beaucoup de *parcours* [...]. Il faut louer chez elle les attitudes gracieuses qu'elle sait donner à ses bras, naturellement arrondis et bien tournés»²⁵⁷. Larga parte del resoconto relativo al debutto di *Le Lutin de la vallée* è dedicata all'interprete principale, Marie Guy-Stéphan, già apparsa all'Opéra oltre dieci anni prima ma mai commentata da Gautier: egli non si sofferma sull'aspetto, ma nota che «elle rebondit comme une balle élastique et redescend comme une plume ou un flocon de neige. Son pied se pose à terre sans bruit, comme un pied d'ombre ou de sylphide [...]. Ses jetés-battus sont bien marqués; ses pointes droites et pures ne plient jamais, et elle a une élévation remarquable»²⁵⁸. Apprezza poi la sua capacità di interpretare una *madrileña* «sous son aspect classique et sous son aspect romantique». Infatti «à la fougue, elle ajoute la correction; à la volupté, la décence; à l'entrain, l'esprit; pour tout dire en un mot, au tempérament, elle a joint l'art. [...] M^{me} Guy-Stephan [*sic*] a mis dans cette danse désordonnée, fougueuse et violente, un fini, une correction, une pureté classique qui ne

²⁵⁵ In «La Presse», 27 octobre 1851, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 247.

²⁵⁶ In «La Presse», 1 décembre 1851, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 251.

²⁵⁷ «Un viso grazioso, con due ispirati occhi neri, né troppo alta, né troppo piccola, perfettamente ben fatta, molto leggera e molto agile nelle articolazioni. I suoi movimenti sono rapidi, ma modulati e senza asprezze. Ha una grande nettezza di punte e molto *parcour* [...]. Si devono lodare in lei le movenze aggraziate che sa dare alle braccia, rotonde e ben tornite per natura» (in «Journal officiel de l'Empire français», 2^{me} année, n. 147, 30 mai 1870, p. 904, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 302).

²⁵⁸ «Rimbalza come una palla elastica e ricade come una piuma o un fiocco di neve. Il suo piede si posa a terra senza rumore, come un piede d'ombra o di silfide [...]. I suoi *jetés-battus* sono ben marcati; le sue punte dritte e pure non cedono mai, e ha una elevazione notevole» (in «La Presse», 1 février 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 259).

lui font rien perdre de son caractère; le parfum locale est conservé, mais rectifié et concentré dans un arôme plus fin. C'est la cachucha ayant conscience d'elle même, se critiquant et se réglant. Les attitudes sont plus sûrement dessinées, les pas plus nettement rythmés [*sic*]; la science épure l'inspiration, et l'art fixe la nature»²⁵⁹.

Molto più limitato è lo spazio che Gautier riserva agli uomini, di cui fa il più delle volte feroci descrizioni fisiche.

Vous savez quelle chose hideuse c'est qu'un danseur ordinaire; un grand dadais avec un long cou rouge gonflé de muscles, un rire stéréotypé, inamovible comme un juge; des yeux sans regard, qui rappellent les yeux d'émail des poupées à ressort; de gros mollets de suisse de paroisse, des brancards de cabriolet en façon de bras, et puis de grands mouvements anguleux, les coudes et les pieds en équerre, des mines d'Adonis et d'Apollon, des ronds de jambe, des pirouettes et autres gestes de pantins mécaniques. Rien n'est plus horrible, et je ne sais vraiment pas comment l'on peut se retenir de leur envoyer, en guise de la pluie de fleurs usitée à l'Opéra, une grêle de pommes crues et d'œufs cuits.²⁶⁰

Così, Gautier apprezza il buon gusto di Thérèse Elssler che, creando le coreografie di *La Volière*, non fa danzare affatto gli interpreti maschili, evitando il misero spettacolo di un uomo che «montre son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de suisse de paroisse; et toute sa lourde charpente virile ébranlée par des sauts et des pirouettes»²⁶¹.

Anche se «il n'est guère dans les mœurs modernes de s'occuper de la perfection des

²⁵⁹ «Nel suo aspetto classico e nel suo aspetto romantico», «alla foga, ella unisce la correttezza; alla voluttà, il pudore; alla vivacità, lo spirito; in una parola, al temperamento, ha unito l'arte. [...] M^{me} Guy-Stéphan ha messo in questa danza disordinata, focosa e aggressiva, una finitezza, una correttezza, una purezza classica che non le fanno perdere niente del suo carattere: il profumo locale viene mantenuto, ma modificato e concentrato in un profumo più sottile. È la *cachucha* che ha coscienza di sé, che si giudica e si corregge. I gesti sono disegnati con maggiore sicurezza, i passi sono più nettamente ritmati; la conoscenza depura l'ispirazione e l'arte fissa la natura» (in «La Presse», 1 février 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 259-260).

²⁶⁰ «Voi sapete quanto sia sgradevole un danzatore ordinario: un gran babbeo con un lungo collo rosso e gonfio di muscoli, un sorriso stereotipato, inamovibile come un giudice, degli occhi senza sguardo che ricordano gli occhi di smalto dei pupazzi a molla, dei grossi polpacci da parrochiano svizzero, delle stanghe di calesse a guisa di braccia, e poi grandi movimenti spigolosi, i gomiti e i piedi a squadra, delle arie da Adone e da Apollo, dei *ronds de jambes*, delle piroette e altri gesti meccanici da marionetta. Non c'è niente di più orribile, e non so veramente come ci si possa trattenere dal lanciargli, al posto della pioggia di fiori in uso all'Opéra, una grandinata di mele crude e di uova cotte.» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 31-32).

²⁶¹ «Mostra il suo collo rosso, le sue grandi braccia muscolose, le sue gambe dai polpacci da svizzero di parrochia; e tutta la sua pesante struttura virile scossa dai salti e dalle piroette» (in «La Presse», 7 mai 1838, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 60).

formes d'un homme»²⁶², non può tuttavia esimersi dal descrivere pochi, eccezionali, danzatori, tra cui i già citati Lucien Petipa e Jules Perrot. Petipa è «jeune, assez bien de visage, et a quelque chose de l'élégance cambrée du danseur de Dolorès. Il s'est bien acquitté de sa tâche périlleuse»²⁶³; sono eccezionali le gambe di Perrot, che «n'est pas beau, il est même extrêmement laid; jusqu'à la ceinture il a un physique de ténor, c'est tout dire; mais à partir de là il est charmant. [...] Les attaches du pied et du genou sont d'une finesse extrême, et corrigent ce que les rondeurs du contour pourraient avoir de trop féminin; c'est à la fois doux et fort, élégant et souple»²⁶⁴.

In realtà il corpo androgino sembra incarnare l'ideale gautieriano di bellezza, riunendo in sé il calore delle carni femminili e l'asciuttezza delle forme virili. Il polo femminile resta per Gautier quello più interessante e viene messo in risalto proprio dall'elemento maschile, che sia insito nelle fattezze fisiche o aggiunto da elementi esterni come gli abiti. I costumi maschili possono fungere da semplice ma utile espediente per sottolineare le forme del corpo femminile in modo accettabile anche per la censura e le convenzioni in uso, e per interpretare un plotone di ussari – «sans moustaches, s'il vous plaît»²⁶⁵ – vengono scelte le danzatrici «plus sveltes, les mieux découplées et les mieux faites de l'Opéra». I pantaloni, infatti, permettono di mostrare meglio le linee della parte inferiore del corpo, dato che le gonne, per quanto semitrasparenti e leggere, le velano comunque, ma d'altro canto una delle conseguenze dell'androgenia di certe danzatrici è quella di piacere anche alle donne «qui ne peuvent souffrir aucune danseuse»²⁶⁶.

Riunire in sé i due sessi in un corpo oltre i generi, comunque di estrema bellezza, sembra ampliare i confini dell'attrattiva sensuale e le potenzialità di seduzione. Eugénie Fiocre è simile a un efebico dio greco, capace di «fondre la beauté du jeune homme et de

²⁶² «Non è quasi mai consuetudine moderna occuparsi della perfezione delle forme di un uomo» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 110).

²⁶³ «Giovane, abbastanza piacevole d'aspetto, e ha qualcosa dell'eleganza inarcata del danzatore di Dolorès. Egli ha svolto bene il suo rischioso compito» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 95).

²⁶⁴ «Non è bello, è anzi particolarmente brutto; fino alla cintura ha un fisico da tenore – il che è tutto dire; ma a partire da lì è affascinante. [...] Le giunture del piede e del ginocchio sono di una sottigliezza estrema e correggono ciò che le rotondità del contorno potrebbero avere di troppo femminile; è morbido e forte al tempo stesso, elegante ed elastico» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 110).

²⁶⁵ «Senza baffi, per favore»; «più slanciate, più forti e meglio fatte dell'Opéra» (in «Le Moniteur universel», n. 1, 1 janvier 1866, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 324).

²⁶⁶ «Che non possono soffrire nessuna danzatrice» (in «Le Messenger», 4 mai 1838, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 57).

la jeune fille»²⁶⁷ e «d'en faire une beauté insexuelle qui est la beauté même»²⁶⁸. Fanny Elssler riproduce l'incertezza tra i caldi tratti spagnoleggianti e quelli più pacati che la fanno avvicinare a una tedesca anche per una sorta di vaghezza sessuale: «ses anches sont peu développées, sa poitrine ne va pas au delà des rondeurs de l'hermaphrodite antique; comme elle est une très charmante femme, elle serait le plus charmant garçon du monde»²⁶⁹ ed è possibile paragonarla «au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgyné antique, cette ravissante chimère de l'art grec»²⁷⁰. La linea delle sue braccia «a un accent souple et vif qui rappelle les formes d'un jeune homme merveilleusement beau et un peu efféminé comme le Bacchus indien, l'Antinoüs ou la statue de l'Apolline; ce rapport s'étend à tout le reste de sa beauté que cette délicieuse ambiguïté rend plus attrayante et plus piquante encore»²⁷¹. Così anche i suoi movimenti sono connotati da una doppia natura e sotto la mollezza e il languore di una fanciulla si intuiscono i muscoli e l'agilità di un giovane atleta²⁷².

Il balletto pensato

Il modo che Gautier ha di vedere, leggere e intendere la danza si dilata e prende forma col tempo, andando a costruire un pensiero di singolare originalità, articolato e profondo, nutrito dell'esperienza di autore di testi su e per la danza, ma anche di spettatore accanito e di appassionato uomo di teatro, che fonda quindi la propria raffinata capacità di intellettuale su una intima conoscenza dell'oggetto di cui parla e su una rara capacità di trasformare in parole ciò che pensa. Se senz'altro affina le proprie teorie attraverso saggi teorici ampi e strutturati poi diventati testi di riferimento per la riflessione sull'arte,

²⁶⁷ «Fondere la bellezza del ragazzo e della ragazza» (in «Le Moniteur universel», n. 155, 4 juin 1866, p. 681, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 331).

²⁶⁸ «Di farne una bellezza asessuata che è la bellezza stessa» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 18 juillet 1864, p. 957, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 318).

²⁶⁹ «Le sue anche sono poco sviluppate, il suo petto non va oltre le rotondità dell'ermafrodite antico; come è una donna veramente affascinante, sarebbe il ragazzo più affascinante del mondo» (in «Le Figaro», 11^{me} année, n. 5, 19 octobre 1837, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 50).

²⁷⁰ «Al figlio di Apollo e di Afrodite, all'androgino antico, questa splendida chimera dell'arte greca» (in «Le Messenger», 4 mai 1838, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 57).

²⁷¹ «Ha un tono flessuoso e vivace che ricorda le forme di un giovane meravigliosamente bello e un po' effeminato come il Bacco indiano, Antinoo o la statua di Apolline; questo rapporto si estende a tutto il resto della sua bellezza che questa deliziosa ambiguità rende più attraente e ancora più audace» (in «Le Messenger», 4 mai 1838, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 57).

²⁷² In «Le Messenger», 4 mai 1838, ora in *Écrits sur la danse*, p. 57.

sembra interessante cogliere il suo pensiero in movimento nella vivacità agevolata dal formato breve dei testi da lui scritti per la stampa periodica.

Materiale-spirituale

Al centro delle riflessioni di Gautier è possibile individuare la tensione fra materialità visiva e idealizzazione poetica non come un semplice ossimoro, ma come dispositivo critico con cui egli ripensa il balletto. All'inizio del proprio percorso come critico, vede la danza come un'arte muta gradevolmente materiale, poiché «sans doute le spiritualisme est une chose respectable, mais en fait de danse on peut bien faire quelques concessions au matérialisme. La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil»²⁷³, oppure come la visualizzazione di una partitura musicale: «c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde»²⁷⁴, «une symphonie visible»²⁷⁵. Con gli anni diventa invece ben consapevole di come il balletto sia un «divertissement en même temps si matériel et si idéal, si positif et si fantastique, si spécial et si universel»²⁷⁶, «le spectacle le plus matériel et le plus idéal à la fois. Selon la disposition d'esprit, ce peut être une suite de pirouettes et de gambades plus au moins gracieuses, ou le plus ravissant poème – celui qu'on n'écrit pas»²⁷⁷.

Tra danza e poesia

Pur essendo il balletto privato della parola, nei *feuilletons* di Gautier è ben presente il richiamo dell'arte della parola per eccellenza, la poesia, per affermare una certa idea di danza. Alcune eccezionali interpreti sono paragonabili a eccezionali poeti. Così Marie Taglioni

²⁷³ «Senza dubbio lo spiritualismo è una cosa rispettabile, ma in fatto di danza si può ben fare qualche concessione al materialismo. La danza, dopotutto, non ha altro scopo che di mostrare belle forme in pose graziose, e di sviluppare linee gradevoli per l'occhio» (in «La Presse», 11 settembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 42).

²⁷⁴ «È un ritmo muto, una musica che viene guardata» (in «La Presse», 11 settembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 42).

²⁷⁵ «Una sinfonia visibile» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 210).

²⁷⁶ «Divertissement allo stesso tempo così concreto e così ideale, così positivo e così fantastico, così speciale e così universale» (in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 223).

²⁷⁷ «Lo spettacolo più concreto e più ideale al tempo stesso. Secondo la disposizione di spirito [di chi guarda], può essere una serie di piroette e di salti più o meno graziosi o il più interessante poema, quello che non si scrive» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 210).

est un des plus grands poètes de notre époque ; elle a compris merveilleusement le côté idéal de son art ; [...] ce n'est pas une danseuse, c'est la danse elle-même. [...] C'est un génie si l'on veut entendre par ce mot une faculté poussée à ses limites, tout aussi bien que lord Byron ou M. de Lamartine ; elle a des ronds de jambes et des ondulations de bras qui valent de longs poèmes.²⁷⁸

Gli spagnoli Dolorès Serral e Mariano Camprubi mostrano «un des plus ravissants et des plus poétiques spectacles du monde»²⁷⁹ e la loro *cachucha* «c'est un poème charmant écrit avec des ondulations de hanches, des airs penchés, un pied avancé et retiré, joyeusement scandé par le cliquetis des castagnettes et qui en dit plus à lui tout seul que bien des volumes de poésies érotiques»²⁸⁰. In definitiva, secondo Gautier il balletto può essere visto come un «poème chorégraphique»²⁸¹ ed è «avant tout, d'une essence poétique, et procède de la rêverie plutôt que de la réalité. Il n'existe guère qu'à la condition de demeurer fantastique et d'échapper au monde que nous coudoyons dans la rue. Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux»²⁸².

Danza come lingua muta universale

L'assenza di parola che caratterizza la danza viene sottolineata e generalmente apprezzata da Gautier, che la considera come «une nécessité heureuse»²⁸³, anche perché «quoiqu'elle n'exprime aucun son, une danseuse n'est pas muette. Son moyen de communication est la danse ou la pantomime. Quand elle exécute un pas, elle parle: ses ronds de jambes sont

²⁷⁸ «È uno dei più grandi poeti della nostra epoca; ha capito magnificamente il lato ideale della sua arte. [...] Non è una danzatrice, è la danza stessa. [...] È un genio, se si vuole intendere con questa parola una facoltà spinta ai propri limiti estremi così bene quanto [hanno fatto] Lord Byron o M. de Lamartine. Ha dei *ronds de jambes* e delle oscillazioni delle braccia che valgono lunghi poemi» (in «La Presse», 13 octobre 1836, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 27-28).

²⁷⁹ «uno dei più affascinanti e dei più poetici spettacoli del mondo» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 31).

²⁸⁰ «è un poema incantevole, scritto con anche ondeggianti, un'aria sofferta e un piede portato in avanti e tirato indietro, piacevolmente scandito dal ticchettio delle nacchere e capace di esprimere da solo più di tanti volumi di poesie erotiche» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 33).

²⁸¹ «Poema coreografico» (in «La Presse», 30 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 194).

²⁸² «Innanzitutto, di una essenza poetica e procede dal sogno piuttosto che dalla realtà. Esso non esiste affatto se non alla condizione di restare fantastico e di sfuggire al mondo che ci passa accanto per strada. I balletti sono sogni di poeta presi seriamente» (in «La Presse», 23 février 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 185).

²⁸³ «Una felice necessità» (in «La Presse», 26 septembre 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 269).

des phrases, ses jetés-battus équivalent à des mots»²⁸⁴. La parola è anzi, per Gautier, un «don funeste»²⁸⁵ che fortunatamente risparmia la danza e la cui assenza non nuoce assolutamente alla comprensibilità dei balletti di qualità. Quella sorta di invisibile divinità che con un incantesimo ha legato la lingua dei danzatori, i quali talvolta sembrano implorarla con le loro pose bizzarre, è inflessibile, «ce qui nous épargne une foule de lieux communs, de platitudes, d'ampoules et de fautes de français»²⁸⁶. Così Fanny Elssler, interprete di una toccante parte pantomimica in *La Tarentule*, raggiunge un tale grado di veridicità che «le récit le plus circonstancié, fait de vive voix, n'aurait pas été si clair que son discours par gestes»²⁸⁷. Anzi, fortunatamente «les pieds n'ont pas d'accent»²⁸⁸, «la langue de la danse se comprend partout»: infatti i piedi della danese Lucile Grahn, che all'ultimo momento sostituisce Fanny Elssler, indisposta, in *La Sylphide*, «parlano già molto bene il francese»²⁸⁹. Il balletto può addirittura essere considerato come la realizzazione di un'utopica lingua universale, tanto che *La Sylphide* è stata rappresentata e compresa con pari successo in paesi in cui si parlano lingue completamente diverse: l'introdurvi delle parole equivale a farlo scadere al rango della tragedia, allontanandolo da quel carattere di universalità che gli è proprio²⁹⁰. Il linguaggio proprio del balletto è quello dei segni, tanto che l'esecrabile prassi di rendere visibili alcune frasi sulla scena, magari scrivendole su grandi cartelli distrugge «toute l'harmonie de la convention: c'est comme si dans un portrait peint on mettait un nez sculpté»²⁹¹.

²⁸⁴ «Benché non esprima alcun suono, una danzatrice non è muta. Il suo mezzo di comunicazione è la danza o la pantomima. Quando esegue un passo, parla: i suoi *ronds de jambes* sono frasi, i suoi *jetés-battus* equivalgono a delle parole» (in «Le Moniteur universel», n. 29, 29 janvier 1866, p. 98, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 327).

²⁸⁵ «Dono funesto» (in «La Presse», 26 septembre 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 269).

²⁸⁶ «Cosa che ci risparmia una moltitudine di luoghi comuni, di banalità, di ampollosità e di errori di francese» (in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 223).

²⁸⁷ «La descrizione più circostanziata fatta a voce non sarebbe stata chiara quanto il suo discorso a gesti» (in «La Presse», 1 juillet 1839, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 96).

²⁸⁸ «I piedi non hanno accento» (in «La Presse», 25 novembre 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 103).

²⁸⁹ «La lingua della danza si fa comprendere ovunque» (in «La Presse», 25 novembre 1839, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 102).

²⁹⁰ In «La Presse», 15 octobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 236-241. Gautier scrive scherzosamente che «Les Esquimaux en ont été satisfaits, les Patagons l'ont goûtée, les Papous n'y ont fait qu'une observation, c'est que la Sylphide aurait dû être noire», «Gli Eschimesi ne sono stati soddisfatti, i Patagóni l'hanno apprezzata [*La Silfide*], i Papuani non hanno fatto che un'osservazione, cioè che la Silfide avrebbe dovuto essere nera» (in «La Presse», 15 octobre 1849, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 236).

²⁹¹ «Tutta l'armonia della convenzione. È come se in un ritratto dipinto si mettesse un naso scolpito» (in «La Presse», 15 octobre 1849, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 238).

Tuttavia quando Delphine Marquet, già interprete del ruolo di sultana in *La Péri*, recita in uno spettacolo di *vaudeville* che prevede sezioni parlate e danzate, Gautier osserva che così facendo ella ovvia a un senso di insoddisfazione che prende talvolta le danzatrici, desiderose di far sentire al pubblico la propria voce poiché scontente, in fondo, del proprio ruolo perennemente muto. La Marquet pronuncia così quelle parole che aleggiavano a volte sul capo delle ballerine e sembrano voler uscire dalla loro bocca sorridente per non soffocarle, dato che «le babil des pieds, l'éloquence des bras ne suffisent pas toujours»²⁹².

La danza come opera d'arte, tra pittura e scultura

Probabilmente la formazione come artista figurativo ricevuta da ragazzo si riverbera nella riflessione che elabora da adulto. Ricorre volentieri al confronto con le arti visive: per lui il balletto «doit être un tableau avant d'être un drame»²⁹³, è uno «spectacle purement oculaire»²⁹⁴ che non può essere realizzato se non «sous des apparences plastiques»²⁹⁵. Il libretto, poi, è come «une toile sur laquelle le chorégraphe peint un tableau»²⁹⁶: il letterato che si accinge a scriverne uno dovrebbe scegliere come collaboratore un pittore o uno scultore, entrambi esperti nel «rendre la pensée visible»²⁹⁷ e il direttore ideale dell'Opéra dovrebbe fare «composer les ballets par des peintres»²⁹⁸, poiché «nul ouvrage dramatique n'a besoin, comme le ballet, d'une action claire, bien posée, bien suivie et toujours visible, dessinée plutôt par un peintre que par un auteur. Le livret d'un ballet devrait pouvoir s'écrire par une suite de dessins au trait»²⁹⁹.

²⁹² «Il chiacchierio, la lallazione dei piedi e l'eloquenza delle braccia non sono sempre sufficienti» (in «La Presse», 29 décembre 1845, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, pp. 183-185).

²⁹³ «Deve essere un quadro prima di essere un dramma» (in «La Presse», 26 février 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 146).

²⁹⁴ «Spettacolo puramente visivo» (in «La Presse», 12 août 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 168).

²⁹⁵ «Sotto apparenze plastiche» (in «La Presse», 3 janvier 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 255).

²⁹⁶ «Una tela sulla quale il coreografo dipinge un quadro» (in «La Presse», 13 juin 1854, p.1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 281).

²⁹⁷ «Rendere visibile il pensiero» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 18 juillet 1864, p. 956, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 311).

²⁹⁸ «Comporre i balletti da pittori» (in «La Presse», 16 janvier 1855, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 292).

²⁹⁹ «Nessuna opera drammatica ha bisogno, come il balletto, di un'azione chiara ben posta, ben seguita e sempre visibile, disegnata da un pittore piuttosto che da uno scrittore. Il libretto di un balletto dovrebbe potere essere scritto con una serie di disegni a matita» (in «La Presse», 1 décembre 1851, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 249-250).

Gautier è sedotto dall'aspetto plastico e pittorico della danza, più che dal suo essere uno strumento che può esprimere sentimenti e raccontare vicende umane: «Le ballet doit être une espèce de bas-relief peint ou de peinture sculptée; ce n'est pas dans les romans et les nouvelles qu'il faut en aller chercher les motifs, mais dans les gracieuses bacchanales, processions ou panathénées, qui se déroulent autour des vases antiques»³⁰⁰.

La sua conoscenza delle teorie di William Hogarth e di Johann Joachim Winckelmann³⁰¹ sembra ripercuotersi nelle scelte che fa come critico di balletto: sembra infatti oscillare tra l'ammirazione per l'imperturbabile bellezza di statua che mette in mostra tutte le proprie grazie utilizzando la varietà delle posizioni offerte dalla danza e quella per la vivacità dinamicamente serpentina delle schiene che si curvano all'indietro, delle nacchere che si agitano, delle paillettes che luccicano.

I paragoni con le arti figurative sorgono in lui immediati di fronte ai corpi atteggiati in posizioni aggraziate e seducenti. Così Fanny Elssler seduta a terra, la testa tra le mani, scossa dal pianto, sembra fare parte di un quadro, «belle comme une statue antique»³⁰², ed Eugénie Fiocre pare «dégagée d'un bloc de Paros par un sculpteur grec [...]». Avec la pureté du marbre, elle a la souplesse de la vie. [...] Chacune de ses attitudes donne dix profils de statues que l'art regrette de ne pouvoir fixer»³⁰³. Avvicinare la danza alla scultura, e alla scultura di reminiscenza greca, porta Gautier a pretendere dalla danza la stessa bellezza che egli cerca nella rappresentazione che le arti visive fanno del corpo umano, in particolare di quello femminile. Guardando Fanny Elssler in scena, il suo sguardo «monte et descend comme une caresse au long de ses formes rondes et polies que l'on croirait empruntées à quelque divin marbre du temps de Périclès»³⁰⁴. Afferma di frequente il fatto che la danzatrice è equiparabile a un'opera d'arte e che quindi è valutabile in base agli stessi criteri con cui si valuta, o, meglio, *egli* valuta, una scultura o

³⁰⁰ «Il balletto deve essere una specie di bassorilievo dipinto o di pittura scolpita; non è nei romanzi e nelle novelle che si deve andare a cercarne i motivi, ma nei piacevoli bacchanali, nelle processioni o nelle panatenee che si svolgono nelle decorazioni dei vasi antichi» (in «La Presse», 16 janvier 1855, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 291).

³⁰¹ Gautier cita più volte entrambi nella sua *Guide de l'amateur du Musée du Louvre*, G. Charpentier, Paris 1882.

³⁰² «Bella come una statua antica» (in «La Presse», 2 octobre 1837, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 45).

³⁰³ «Estratta da un blocco di marmo di Paro da uno scultore greco [...]». Assieme alla purezza del marmo, ha la leggerezza della vita. [...] Ogni sua posizione dà dieci profili di statue che l'arte rimpiange di non poter fissare» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 18 juillet 1864, p. 957, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 319).

³⁰⁴ «sale e scende come una carezza lungo le sue forme rotonde e pure che si crederebbe prese in prestito da qualche marmo divino dell'epoca di Pericle» (in «Le Messager», 4 mai 1838, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 56).

un dipinto raffiguranti una donna, inevitabilmente una *bella* donna. Addirittura, secondo Gautier, il sorriso deve soltanto aleggiare sul volto della ballerina come fosse sull'immobile volto di una statua, per non stravolgerne le fattezze, poiché «le sourire, qui ne se trouve jamais sur les bouches de marbre des déesses antiques, produit une crispation qui détruit l'harmonie des lignes. [...] Une belle femme doit garder son masque presque immobile»³⁰⁵. Anche gli uomini, quando non sono considerati eccessivamente effeminati, inducono a confronti con l'arte dell'antichità e per commentare la perfezione delle gambe di Jules Perrot si fa ricorso all'immagine di «quelque statue du mime Bathylle ou du comédien Pâris retrouvée tout récemment dans une fouille des jardins de Néron ou d'Herculanum»³⁰⁶.

Alla base di queste considerazioni si collocano riflessioni esplicite e consapevoli. Secondo Gautier, infatti, una donna di teatro è

une statue ou un tableau qui vient poser devant vous, et l'on peut la critiquer en toute sûreté de conscience, lui reprocher sa laideur comme on reprocherait à un peintre une faute de dessin (la question de pitié pour les défauts humains n'est pas ici de saison), et la louer pour ses charmes, avec le même sang-froid qu'un sculpteur qui, placé devant un marbre, dit: «Voici une belle épaule ou un bras bien tourné».³⁰⁷

Far coincidere ballerina e statua significa dare un sostegno colto alla convinzione che la bellezza è un requisito imprescindibile della ballerina, come Gautier chiarisce in più occasioni con estrema lucidità, come ad esempio quando dichiara che

si l'on doit exiger rigoureusement la beauté de quelqu'un, c'est à coup sûr d'une danseuse. Tout le monde a le droit d'être laid, excepté les acteurs et les actrices, les danseurs et les danseuses. Il peut suffire à une actrice d'un grand talent de n'être qu'agréable et gracieuse, mais il faut absolument qu'une danseuse soit très belle. La danse est un art tout sensuel, tout matériel, qui ne parle ni à l'esprit, ni au cœur, et qui ne s'adresse qu'aux yeux. Tenez-vous droite sur l'ongle de vos orteils, tournez un quart d'heure en rond, comme une toupie fouettée, levez la jambe à la hauteur des frises, qu'est-ce que cela me fait, si mes yeux sont choqués?

³⁰⁵ «Il sorriso, che non si trova mai sulle bocche di marmo delle dee, produce una contrazione che distrugge l'armonia delle linee. [...] Una bella donna deve conservare la propria maschera quasi immobile» (in «La Presse», 7 août 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 63).

³⁰⁶ «Qualche statua del mimo Batillo di Alessandria o dell'attore Paride ritrovata da poco in uno scavo dei giardini di Nerone o di Ercolano» (in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 110).

³⁰⁷ «Una statua o un quadro che viene a posare davanti a voi, e la si può criticare con serenità di coscienza, rimproverarle la sua bruttezza come si rimprovererebbe a un pittore un errore nel disegno (qui la questione della compassione per i difetti umani non è prevista), e lodarla per le sue bellezze con lo stesso sangue freddo di uno scultore che, davanti a un marmo, dice: 'ecco una bella spalla o un braccio ben tornito'» (in «Le Figaro», 11^{me} année, n. 5, 19 octobre 1837, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 48).

Une femme qui vient à moitié nue, avec une frêle jupe de gaze, un pantalon collant, se poser devant votre binocle au feu de quatre-vingts quinquets, et qui n'a pas d'autre affaire avec vous que de vous montrer ses épaules, sa poitrine, ses bras et ses jambes dans une suite d'attitudes favorables à leur développement, me semble douée de la plus merveilleuse impudence, si elle n'est pas aussi belle que Phaëne, Aglaure ou Pasithée. Je suis peu curieux de voir un laideron se trémousser maussadement dans le coin de quelque ballet. L'opéra devrait être comme une galerie de statues vivantes où tous les types de beauté seraient réunis. Les danseuses, par la perfection de leurs formes et la grâce de leurs attitudes, serviraient ainsi à conserver et à développer le sentiment du beau qui s'éteint de jour en jour. Ce seraient des modèles aussi choisis que possible qui viendraient poser devant le public et l'entreprendraient dans des idées d'élégance et de bonne grâce. Il ne suffit pas de savoir faire des pas, de sauter très haut et d'agiter un foulard pour être danseuse. L'agilité n'est qu'une qualité secondaire.³⁰⁸

La bellezza femminile

L'affermazione della necessità che una danzatrice sia bella va di pari passo con l'esigerne anche la giovinezza. Fanny Elssler «est dans toute la fleur de sa jeunesse et de sa beauté, et a l'avantage de ne pas avoir été admirée par nos grands-pères»³⁰⁹. In ogni caso, secondo Gautier

la première condition qu'on doive exiger d'une danseuse, c'est la beauté; elle n'a aucune excuse de ne pas être belle, et l'on peut lui reprocher sa laideur comme on reprocherait à une actrice sa mauvaise prononciation. La danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des

³⁰⁸ «Se si deve esigere fermamente la bellezza da qualcuno, è certamente da una danzatrice. Può bastare a un'attrice di grande talento non essere che piacevole e graziosa, ma è assolutamente necessario che una danzatrice sia molto bella. La danza è un'arte tutta sensuale, tutta materiale, che non parla né allo spirito né al cuore e che non si rivolge che agli occhi. Tenetevi dritta sull'unghia dell'alluce, girate in tondo per un quarto d'ora, come una trottola, sollevate la gamba all'altezza dei cieli; che cosa me ne importa, se i miei occhi sono indignati? Una donna che viene seminuda, con una sottile gonna di garza e un pantalone attillato, a porsi davanti al vostro binocolo sotto la luce di ottanta lampade e che non ha niente a che fare con voi se non mostrarvi le sue spalle, il suo petto, le sue braccia e le sue gambe in una serie di pose favorevoli al loro disporsi, mi sembra dotata della più grande impudenza se non è bella quanto Faene, Aglaure o Pasitea. Io sono poco curioso di vedere una bruttona dimenarsi noiosamente in un angolo di qualche balletto. L'Opéra dovrebbe essere come una galleria di statue viventi dove riunire tutti i tipi di bellezza. Le danzatrici, con la perfezione delle loro forme e la grazia dei loro atteggiamenti, servirebbero così a conservare e a sviluppare il senso del bello che si attenua di giorno in giorno. Sarebbero modelli il più possibile selezionati che vengono a porsi davanti al pubblico e lo intrattengono in ideali di eleganza e di grazia. Non basta saper fare dei passi, saltare molto in alto e agitare un foulard per essere danzatrice. L'agilità non è che una qualità secondaria.» (in «La Charte de 1830», 18 avril 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 32-33).

³⁰⁹ «È in tutto il fiore della sua giovinezza e della sua bellezza, e ha il vantaggio di non essere stata ammirata dai nostri nonni» (in «Le Figaro», 11me année, n. 5, 19 octobre 1837, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 49).

lignes; il faut nécessairement, quand on se fait danseuse, avoir un corps sinon parfait, tout au moins gracieux.³¹⁰

La bellezza del corpo danzante è spesso connessa con la sensualità che da esso può emanare. Si tratta di uno dei fili rossi del pensiero di Gautier che percorrono con maggiore forza i suoi *feuilletons*, come quando afferma che la danza «se prête peu à rendre des idées métaphysiques; elle n'exprime que des passions: l'amour, le désir avec toutes ses coquetteries, l'homme qui attaque et la femme qui se défend mollement, forment le sujet de toutes les danses primitives»³¹¹. Le sorelle Noblet, Félicité e Lise eseguono all'interno di *La Muette de Portici* un passo spagnolo che crea scandalo e affascina, «le pas le plus osé, le plus ardemment dévergondé qu'on ait jamais exécuté à l'Opéra. C'était prodigieux, exorbitant, incroyable: c'était charmant. Figurez-vous des fréttillemens [sic] de hanches, des cambrures de reins, des bras et des jambes jetés en l'air, des mouvemens [sic] de la plus provocante volupté, une ardeur enragée, un entrain diabolique, une danse à réveiller les morts»³¹². Ma, nonostante l'alto livello delle Noblet e di Fanny Elssler, la maggiore interprete di bolero e *cachucha*, danze sensuali per eccellenza in questa epoca, è Dolorès Serral: mentre le altre rimangono comunque «un peu en incrédules»³¹³ nell'interpretare questi passi esotici, Serral li danza come se stesse professando un atto di fede, percorsa da fremiti inebriati e piena di voluttà, anche se «la vraie volupté est toujours chaste»³¹⁴.

Dove l'impossibile può abitare

Nonostante i temi messi in campo attraverso i *feuilletons* varino col tempo, sembra

³¹⁰ «Non si deve dimenticare che la prima condizione che si deve esigere da una danzatrice è la bellezza; ella non ha alcuna scusante di non essere bella e le si può rimproverare la bruttezza come si rimprovererebbe a un'attrice la cattiva pronuncia. La danza non è che l'arte di mostrare forme eleganti e corrette in diverse posizioni favorevoli allo sviluppo delle linee [del corpo]. Occorre necessariamente, quando si diventa danzatrice, avere un corpo, se non perfetto, almeno grazioso» (in «La Presse», 27 novembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 54).

³¹¹ «Si presta poco a rendere delle idee metafisiche, non esprime che delle passioni: l'amore, il desiderio con tutte le sue civetterie, l'uomo che attacca e la donna che si difende fiaccamente, formano il soggetto di tutte le danze primitive» (in «La Presse», 11 settembre 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 42).

³¹² «Il passo più osé, più ardentamente dissoluto che sia mai stato eseguito all'Opéra. È stato prodigioso, esorbitante, incredibile: è stato affascinante. Immaginatevi un tremolio delle anche, un inarcarsi delle reni, con le braccia e le gambe gettate in aria e dei movimenti della più provocante voluttà, un ardore scatenato, un brio diabolico, una danza da far risvegliare i morti» (in «La Presse», 2 ottobre 1837, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 43-44).

³¹³ «Un po' incredulo» (in «La Presse», 2 ottobre 1837, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 44).

³¹⁴ «La vera voluttà è sempre casta» (in «La Presse», 2 ottobre 1837, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 44).

rimanere costante nel pensiero di Gautier una riflessione di fondo: «Le vrai, l'unique, l'éternel sujet d'un ballet, c'est la danse»³¹⁵. Egli non teorizza espressamente un'applicazione alla danza della sua teoria dell'"arte per l'arte"³¹⁶ e utilizza infatti l'espressione «la danse pour la danse» quasi di sfuggita, in modo incidentale e senza soffermarsi a rafforzarla e sostenerla³¹⁷. Tuttavia ribadisce questo concetto quando afferma che «Si le pied est petit, bien cambré et retombe sur sa pointe comme une flèche; si sa jambe, éblouissante et pure, s'agite voluptueusement dans le brouillard des mousselines; si les bras s'arrondissent, onduleux et souples comme des anses de vases grecs; si le sourire éclate, pareil à une rose pleine de perles, nous nous inquiétons fort peu du reste»³¹⁸. Gautier definisce il protagonista di un proprio balletto, e probabilmente anche se stesso, come «amoureux de l'impossible»³¹⁹. Proprio nella danza egli trova il luogo in cui l'impossibile può abitare.

Un ballet demande d'éclatantes décorations, des fêtes somptueuses, des costumes galans [sic] et magnifiques; le monde de la féerie est le milieu où se développe plus facilement une action de ballet. Les sylphides, les salamandres, les ondines, les bayadères, les nymphes de toutes les mythologies en sont les personnages obligés. Pour qu'un ballet ait quelque probabilité, il est nécessaire que tout y soit impossible. Plus l'action sera fabuleuse, plus les personnages seront chimériques, moins la vraisemblance sera choquée; car l'on se prête avec assez de facilité à croire qu'une sylphide exprime sa douleur par une pirouette, déclare son amour au moyen d'un rond de jambe.³²⁰

³¹⁵ «Il vero, l'unico, l'eterno soggetto di un balletto è la danza» (in «La Presse», 23 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 225).

³¹⁶ Per una riflessione sulla teoria dell'arte per l'arte in Gautier, cfr. *infra*, pp. 268-271.

³¹⁷ «La danza per la danza» (in «La Presse», 23 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 227).

³¹⁸ «Se il piede è piccolo, ben arcuato e ricade sulla propria punta come una freccia, se la gamba splendida ed elegante si agita voluttuosamente nella nebbia delle mussole, se le braccia si arrotondano ondegianti e flessuose come anse di vasi greci, se il sorriso risplende come una rosa piena di perle, ci preoccupiamo ben poco del resto» (in «La Presse», 23 octobre 1848, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 225).

³¹⁹ «Innamorato dell'impossibile» (in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 136).

³²⁰ «Un balletto richiede decorazioni scintillanti, feste sontuose, costumi eleganti e magnifici; il mondo della *féerie* è l'ambiente dove un'azione di balletto si sviluppa più facilmente. Le silfidi, le salamandre, le ondine, le baiadere, le ninfe di tutte le mitologie ne sono i personaggi obbligati. Perché un balletto abbia qualche probabilità [di riuscita], è necessario che tutto vi sia impossibile. Più l'azione sarà favolosa, più i personaggi saranno chimerici, meno sarà offesa la verosimiglianza poiché ci si presta con una certa facilità a credere che una silfide esprima il proprio dolore con una piroetta, dichiarare il proprio amore con un *rond de jambe*.» (in «La Presse», 11 juillet 1837, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 35-36).

Toccare i confini della realtà

«Rien ne ressemble plus à un rêve qu'un ballet»³²¹. Assistere a un balletto è per Gautier come godere da svegli delle meraviglie che la fantasia è capace di creare quando dormiamo e per questo provoca un così profondo piacere. Si ammirano infatti trasfigurarsi uno nell'altro luoghi meravigliosi in cui va e viene

une population de figures fardées, pimpantes, [un panorama] scintillant [...]: des jambes roses se développent dans des attitudes de compas forcé à travers des nuages de tarlatane; on se jette des fleurs ou des baisers du bout des doigts, on se cambre, on se renverse, on s'écarquille, on pirouette, on cabriole, on se prend par la taille, on fait des fromages, on jette ses jupes par dessus les frises, le tout sans dire un mot.³²²

I «fantômes chorégraphiques», le «apparences inquiètes» che attraversano i balletti vanno a comporre una folla di personaggi che «arrive jusqu'au cordon de feu qui sépare l'illusion de la réalité, vous regarde fixement, vous sourit, fait les yeux blancs et s'évanouit avec des gestes de télégraphe comme un muet convulsif qui s'efforce de parler»³²³, creature che emergono da una terra di confine oscillante tra reale e irreale e che perciò sono talvolta in grado di dire, attraverso il gesto, l'indicibile.

Un inno alla rotazione delle sfere – una geometria universale oltre al sensibile

Avviandosi alla maturità, Gautier sembra quasi perdere il desiderio di stupire con i paradossi, di scatenare l'ammirazione con la vivacità arguta delle proprie considerazioni o di scandalizzare leggermente con l'arditezza di alcune prese di posizione. Una pacatezza malinconica prende spazio nei suoi scritti brevi, punteggiati ora da ricordi di un'epoca sentita come lontana, da immagini di danzatrici un tempo celebri, da colori e suoni di luoghi visitati e amati. Nel 1849, facendo un salto concettuale nuovo e inusuale, arriva a parlare del balletto come di un «hymne sans paroles à la rotation des sphères et au

³²¹ «Niente più di un balletto assomiglia a un sogno» (in «La Presse», 9 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 222).

³²² «Una popolazione di figure imbellettate, leggiadre, [un panorama] scintillante [...]: gambe rosa si librano nella posizione del compasso forzato attraverso nubi di tarlatana; ci si lanciano fiori o baci con la punta delle dita, ci si inarca, ci si piega, ci si apre, si piroetta, si fa la ruota, ci si prende alla vita, si sta bene in un momento di distensione, si fa la ruota con la gonna e la si lancia sopra i cieli del teatro, il tutto senza dire una parola» (in «La Presse», 9 octobre 1848, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., *ivi*).

³²³ «Fantasmi coreografici»; «apparenze inquiete»; «arriva fino al cordone di fuoco che separa l'illusione dalla realtà, vi guarda fissamente, vi sorride, fa gli occhi bianchi e si dilegua con gesti telegrafici, come un muto che si sforza convulsamente di parlare» (in «La Presse», 9 octobre 1848, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 223).

mouvement des mondes que Platon entendait gronder dans l'espace; une procession sacrée et rappelant les évolutions stellaires, dont l'abrutissement de la civilisation nous a fait perdre le sens conservé par les mystagogues»³²⁴. Pochi anni dopo, ricordando alcune lontane interpretazioni di Fanny Elssler nel ruolo principale di *La Fille mal gardée*, parla dei «terreurs mystérieuses» e di una sorta di «appréhension sacrée», che l'avevano colto di fronte a questa dea pagana, rammenta la «volupté craintive» che l'aveva fatto rabbrivire nell'assistere a un balletto in realtà «aimablement stupide»: «Nous devinions, derrière la mièvre figure de Lise, la mère sacrée des hommes»³²⁵. Una giovane, graziosa e abile interprete dello stesso personaggio, Mathilde Besson, «n'apporte pas dans le rôle de Lise ces sens profonds, inconnus, presque inquiétants [sic] qu'y mettait Fanny Elssler»³²⁶.

Un soffio di divino attraversa anche la danza di Petra Cámara, che le parole dell'«idiome hyperboréen» francese non riescono a descrivere, poiché secondo Gautier sono troppo gelide per rendere adeguatamente «cette flamme, ce délire, ce tourbillon, ce vertige, qui électrisent toute la salle». Non è una danzatrice, ma «la Pythie de la danse», con lei «la danse devient presque un exercice sacré, une titubation de la chair sous la pression de l'esprit, un accompagnement involontaire de la ronde des astres». Gautier sprofonda in una descrizione appassionata della danzatrice, superando quasi la sua carnalità inebriante, o, meglio, trovando proprio in essa un senso altro. Immersa in una allucinazione coreografica, «sa gorge s'enfle, sa tête se renverse, ses longs yeux se ferment, un sourire nerveux bride ses dents serrées, ses bras flottent comme des écharpes, et elle paraît s'endormir et se voiler dans sa rapidité comme une libellule au milieu de la roue de gaze de ses ailes; toute entière à quelque rêve divin, elle oublie le public et ne tient plus à la terre que par le bout du pied»³²⁷.

³²⁴ «Inno senza parole alla rotazione delle sfere e al movimento dei mondi che Platone sentiva risuonare nello spazio; una processione sacra che ricorda le evoluzioni stellari, di cui l'abbruttimento dovuto alla civilizzazione ci ha fatto perdere il senso, conservato dai mistagoghi» (in «La Presse», 15 octobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 236).

³²⁵ «Terrori misteriosi»; «sacra inquietudine»; «trepida voluttà»; «piacevolmente stupido»; «Noi immaginavamo, dietro la leziosa figura di Lise, la madre sacra del genere umano» (in «La Presse», 25 avril 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 263).

³²⁶ «Non apporta al ruolo di Lise quei significati profondi, ignoti, quasi inquietanti che vi infondeva Fanny Elssler» (in «La Presse», 25 avril 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 263).

³²⁷ «Idioma iperboreo»; «questa fiamma, questo delirio, questo turbine, questa vertigine che elettrizzano tutta la sala»; «la Pizia della danza»; «la danza diviene quasi un esercizio sacro, un vacillare della carne sotto la pressione dello spirito, un involontario accompagnamento della rotazione degli astri»; «la sua gola si gonfia,

Annotazioni a margine

I *feuilletons* di Gautier sulla danza comprendono, talvolta, osservazioni che esulano dagli argomenti da lui più battuti, quasi annotazioni a margine che testimoniano la sua curiosità intellettuale e il suo tentativo di aprire i confini ristretti del resoconto teatrale.

Trova spazio, quindi, qualche sporadica considerazione sul ruolo del critico, con cui egli rileva tutto il peso che questo mestiere gli procura. Si tratta di un lavoro sia ingrato, dato che consiste nell'«essayer» gli spettacoli per poi consigliare ai propri lettori se andare a vederli, come fa, in un altro ambito, un assaggiatore di vini³²⁸, sia noioso, tanto che la protagonista del balletto *Lady Henriette*³²⁹ «s'ennuie comme un nabab blasé ou comme un journaliste qui fait son feuilleton»³³⁰. Gautier lamenta inoltre, seppure con leggerezza, l'ingratitude delle ballerine che lasciano Parigi per Londra o San Pietroburgo, anche se «c'est à nos bravos, à nos réclames, à nos feuilletons qu'ils doivent toute leur fortune»³³¹ e scherza sul fatto che gli artisti di grande levatura rendono difficile la stesura di un *feuilleton* originale che li riguardi, dato che costringono i commentatori a utilizzare la stessa terminologia elogiativa e a cercare di elaborare continue variazioni sullo stesso tema³³². Tuttavia la fatica di scrivere resoconti con un ritmo implacabilmente serrato ha dei pregi: Gautier sostiene di essere un critico che preferisce «admirer que blâmer», anche perché ammirare un grande artista significa «s'incarner avec lui, entrer dans le secret de son ame [*sic*]; c'est le comprendre, et comprendre c'est presque créer»³³³. Così immergersi con entusiasmo nella lettura di una poesia o seguire con attenzione i contorni e le sfumature di un quadro fa sentire l'opera come se fosse propria, rende chi guarda o legge

la sua testa si rovescia, i suoi lunghi occhi si chiudono, con un sorriso nervoso trattenuto sui denti serrati, le sue braccia fluttuano come sciarpe ed ella pare addormentarsi e velarsi nella sua rapidità come una libellula in mezzo alla ruota di organza delle sue ali; appartenente tutta a qualche sogno divino, dimentica il pubblico e non è più unita alla terra se non con la punta del piede» (in «La Presse», 7 juin 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 266).

³²⁸ «Provare» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 19 juillet 1858, p. 901, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 297).

³²⁹ *Lady Henriette* (Paris, Théâtre de Opéra, 21 febbraio 1844), libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges; coreografia: Joseph Mazilier; musica: Friederich von Flotow, Friedrich Burgmüller, Ernest Deldevez.

³³⁰ «Si annoia come un nababbo disilluso o come un giornalista che fa il proprio *feuilleton*» (in «La Presse», 26 février 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 146).

³³¹ «È ai nostri *bravo*, alla nostra pubblicità, ai nostri *feuilleton* che esse devono tutta la loro fortuna» (in «La Presse», 3 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 153).

³³² In «La Presse», 1 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 161.

³³³ «Ammirare piuttosto che criticare»; «incarnarsi in lui, entrare nel segreto della sua anima; significa capirlo e capire è quasi creare» (in «La Presse», 1 juillet 1844, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., *ivi*).

simile all'artista «par une espèce d'*avatar* intellectuel» che non suscita mai invidia, anzi: l'ammirazione è più dolce «lorsqu'il s'agit d'une femme, d'un art charmant et gracieux comme la danse, d'une poésie vivante comme M^{lle} Taglioni»³³⁴.

Gautier non è un esperto conoscitore della storia della danza, di cui considera il dispiegarsi nella contemporaneità senza approfondirne i legami con il passato. I suoi *feuilletons* comprendono, però, alcune annotazioni di carattere storiografico. Il *ballet d'action*, o meglio, «ce qu'on est convenu d'appeler un ballet d'action», è «une pantomime où sont intercalés des pas plus au moins brillants»³³⁵ e in cui «la danse n'occupe qu'une place secondaire»³³⁶. È il caso della *Gipsy*, che rientra tra i *ballets d'action* poiché «la pantomime y tient une plus grande place que la danse, et que la fable en est beaucoup plus compliquée que dans les ballets à spectacle. Depuis la *Somnambule*, *Clari* et la *Fille mal gardée*, l'on n'avait pas fait de ballet d'action. – C'était nouveau, – comme toute chose oubliée»³³⁷. Definito come «un drame joué par une troupe de sourds-muets»³³⁸, è visto da Gautier come «en dehors des conditions de la vraie danse»³³⁹, anche se molti direttori di teatri, «à qui l'habitude du théâtre en a fait perdre le sens»³⁴⁰, lo apprezzano perché rappresenta una storia semplice, facilmente comprensibile. Non mancano i riferimenti elogiativi a Salvatore Viganò, giudicato abile come uno scultore ateniense nel disporre i corpi degli interpreti, attento alla cura dell'armonia dei colori negli abiti quando avvicina un danzatore a un altro, profondamente ammirato da Stendhal, e di cui, secondo Gautier, si deve ancora trovare un successore³⁴¹.

Anche un balletto fondamentale come *La Sylphide* suscita considerazioni che

³³⁴ «Attraverso una sorta di incarnazione intellettuale»; «quando si tratta di una donna, di un'arte aggraziata e affascinante come la danza, di una poesia vivente come M^{lle} Taglioni» (in «La Presse», 1 juillet 1844, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 162).

³³⁵ «Quello che si è convenuto di chiamare *ballet d'action*» è «una pantomima dove sono intercalati passi più o meno brillanti» (in «La Presse», 20 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 196).

³³⁶ «La danza non occupa che una posizione secondaria» (in «La Presse», 26 février 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 146).

³³⁷ «La pantomima ha più spazio della danza e l'intreccio è ben più complicato di quello dei *ballets à spectacle*. Dopo *La Somnambule*, *Clari* e *La Fille mal gardée* non erano più stati fatti *ballets d'action*. È stata una novità, come ogni cosa dimenticata» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 84).

³³⁸ «Dramma recitato da una compagnia di sordomuti» (in «La Presse», 16 janvier 1855, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 292).

³³⁹ «Al di fuori delle condizioni della vera danza» (in «La Presse», 16 janvier 1855, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 291).

³⁴⁰ «Ai quali l'abitudine al teatro ne ha fatto perdere il significato» (in «La Presse», 16 janvier 1855, *ivi*, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 292).

³⁴¹ In «Le Moniteur universel», n. 200, 18 juillet 1864, p. 956, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 312.

tendono a collocare storicamente gli eventi a cui Gautier assiste: esso ha introdotto il romanticismo nell'arte della danza, dando inizio ad una nuova era, ha fatto apparire impossibile continuare a realizzare balletti ambientati tra i marmi e gli ori dell'Olimpo, così in voga fino a quel momento, e ha aperto l'Opéra

aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux elfes, aux nixés, aux wilis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. [...] Les maillots roses restèrent toujours roses, car sans maillot point de chorégraphie; seulement on changea le cothurne grec contre le chausson de satin. Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane, les ombres se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée.³⁴²

Tuttavia, nel 1853, «le cycle des légendes romantiques, où l'on a pris pendant ces dernières années les fables de ballet, commençait à s'épuiser». Tutto, col tempo, stanca e, dopo schiere di pallide silfidi e Villi, di ingenti spese per lampi diabolici e fuochi fatui al fine di creare un ambiente «agréablement funèbre et sentimentalement germanique», Gautier nota un ritorno ai temi tratti dalle leggende e dalla storia dell'antichità da tempo allontanati³⁴³.

Egli recensisce inoltre con una certa ampiezza *La Sténochorégraphie*, di Arthur Saint-Léon³⁴⁴, e descrive in modo piuttosto accurato questo metodo per «écrire promptement la danse», lodandone la semplicità d'uso e quindi la possibilità che, utilizzato per trascrivere sulla carta le parti coreografiche dei balletti, possa permettere di redigere partiture analoghe a quelle musicali, con il pregio di facilitare la trasmissione delle opere coreografiche ai posteri, di permettere ai coreografi di firmare le proprie creazioni e quindi di rivendicarne la proprietà intellettuale, di aiutare infine i danzatori nell'esercizio della loro professione. Apprezza poi la parte storica del volume e si mostra incuriosito dalle pagine dedicate al *Traité de l'orchésographie* di Thoinot Arbeau, ricco di spunti ancora

³⁴² «Agli gnomi, ai geni delle acque, alle salamandre, agli elfi, alle ninfe, alle Villi, alle Péri e a tutto quel popolo strano e misterioso che si presta in modo così meraviglioso alle fantasie del *maître de ballet*. [...] Le calzamaglie rosa rimasero sempre rosa perché, senza calzamaglie, nessuna coreografia; si cambiò soltanto il coturno greco contro la scarpetta di raso. Questo nuovo genere produsse un grande abuso di organza bianca, di tulle e di tarlatana; le ombre si vaporizzarono per mezzo di gonne trasparenti. Il bianco fu quasi l'unico colore usato» (in «La Presse», 1 juillet 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 163).

³⁴³ «Il ciclo delle leggende romantiche, da cui in questi ultimi anni sono state prese le vicende raccontate nei balletti, cominciava ad esaurirsi»; «gradevolmente funebre e sentimentalmente germanico» (in «La Presse», 26 septembre 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 268).

³⁴⁴ «Scrivere rapidamente la danza» (in «La Presse», 1 février 1853, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 261).

fecondi nonostante segua un metodo, dice Gautier, ormai inadatto alle necessità della danza “contemporanea”, «de l’art actuel».

D’altra parte egli dice di sé: «Nous ne sommes pas classique en fait de danse plus qu’en autre chose»³⁴⁵. In effetti si mostra caustico nei confronti dei gusti reazionari dei francesi, che tendono ad essere sconvolti dal minimo cambiamento apportato a un *divertissement* poiché attribuiscono grande importanza alle futilità e sarebbero quindi capaci di invocare Aristotele a proposito di una *cabriole* fatta bene o male³⁴⁶.

Le vere baiadere, in visita a Parigi nel 1838, non vengono dunque accolte all’Opéra per interpretare uno spettacolo che sarebbe stato perfetto per loro, *Le Dieu et la bayadère*, dato che in Francia «on peut changer les mœurs, les croyances, les gouvernemens, les religions; mais substituer une pirouette à une autre est un de ces attentats qui ne se pardonnent pas»³⁴⁷. Infatti «les classiques de la chorégraphie sont bien autrement entêtés et violens que les classiques de la littérature!» e non sono disposti neppure a sentir parlare di un leggero cambiamento in «une chose aussi sérieuse que la danse!»³⁴⁸.

Davanti a un pubblico conservatore sconvolto dai passi danzati da Lola Montez con una *verve* e un’audacia senza freni Gautier si chiede: «mais la danse est-elle un art si sérieux qu’elle n’admette ni innovation, ni caprice? Est-il bien nécessaire de s’astreindre à une correction invariable, et ne suffit-il pas qu’une femme soit belle, jeune, légère et gracieuse?»³⁴⁹. La risposta di Gautier a tale quesito non può essere che affermativa. Egli è un uomo completamente immerso nel proprio tempo e la “esumazione” di un balletto di venti anni addietro, *Les Noces de Gamache*³⁵⁰, gli offre puntuali argomenti per manifestare la propria contrarietà nei confronti degli «anciens amateurs qui prétendent que les choses allaient mieux de leur temps, que tout était ingénieux, délicat, spirituel et de bon goût;

³⁴⁵ «Noi non siamo classici in fatto di danza più che in altri ambiti» (in «La Presse», 30 juillet 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 194).

³⁴⁶ In «La Presse», 23 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 225.

³⁴⁷ «Si possono cambiare i costumi, le credenze, i governi, le religioni; ma sostituire una piroetta a un’altra è uno di quegli attentati che non si perdonano» (in «La Presse», 10 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 157).

³⁴⁸ «I classici della coreografia sono testardi e prepotenti ben diversamente dai classici delle letteratura!»; «un ambito così serio come la danza!» (in «La Presse», 24 juin 1844, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 160).

³⁴⁹ «Ma la danza è un’arte così seria da non ammettere né innovazione né capriccio? È necessario assoggettarsi a una correttezza immutabile? Non basta che una donna sia bella, giovane leggera e aggraziata?» (in «La Presse», 10 mars 1845, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 180).

³⁵⁰ *Les Noces de Gamache* (Paris, Théâtre de l’Opéra, 18 gennaio 1801, ripresa del 20 gennaio 1841), coreografia: Louis Milon; musica: François Lefebvre.

que la chorégraphie décline! que l'art s'en va! que l'on a perdu le secret du ballet d'action et autres doléances plus au moins attendrissantes»³⁵¹, dato che a suo avviso i balletti più attuali sono di gran lunga superiori a questo reperto di un tempo passato. Gautier si rammarica, anzi, della scarsità di nuovi balletti capaci di vivacizzare il repertorio e il continuo tentativo di recuperare opere del passato che, nonostante una certa dolcezza intrisa di nostalgia che possono recare con sé, rimangono comunque delle «momies de ballets [...] qui auront toujours pour nous quelque chose de ridicule, de suranné et de paternel»³⁵². Il *feuilleton* è talvolta, anche se raramente, una tribuna da cui esprimere le proprie opinioni sulle politiche artistiche dello Stato. Egli critica alcune scelte fatte dalla direzione dell'Opéra, in particolare l'incomprensibile ostinazione mostrata nel rifiuto di ospitare danzatrici provenienti da altri paesi, come Dolorès Serral o come la troupe di baiadere indiane, portatrici di una verità nella danza raramente rintracciabile tra le ballerine tutte mussola vaporosa e *maillot* rosa di un teatro depositario della tradizione ballettistica. In definitiva, si situa ben lontano da una banale ballettomania e ritiene che «il faut conserver les traditions du passé, garder pieusement la mémoire des grands hommes, mais ne pas leur sacrifier le présent»³⁵³.

Col tempo nei *feuilletons* di Gautier si apre lo spazio per saltuarie e concise riflessioni sulla vita, sull'amore, sulla morte. Quando, nella confusione sollevata da campane, tamburi di bambini e fanfare che accompagnano la partenza di un gruppo di cacciatori, il principe protagonista di *Griseldis* cerca di sentire il richiamo dell'amata premendo le mani contro le orecchie e Gautier commenta: «Allégorie philosophique et profonde. Ce n'est que dans la solitude et le silence que l'âme [*sic*] peut entendre l'âme [*sic*]»³⁵⁴. La riproposizione di un tema abitualmente praticato dalle fiabe come dal balletto, quello cioè di una figlia che, per colpa del padre poco ospitale nei confronti di una fata vecchia e sgradevole, è destinata ad andare incontro a grandi sfortune, suscita riflessioni sulla

³⁵¹ «Vecchi appassionati che pretendono che le cose andassero meglio al loro tempo, quando tutto era ingegnoso, delicato, spirituale e di buon gusto, che la coreografia declina, che l'arte se ne va, che si è perduto il segreto del *ballet d'action*, e altre lamentele più o meno toccanti» (in «La Presse», 23 janvier 1841, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 115).

³⁵² «Mummie di balletti [...] che per noi avranno sempre qualcosa di ridicolo, di antiquato e di paternalistico» (in «La Presse», 24 septembre 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 77).

³⁵³ «Occorre conservare le tradizioni del passato, tutelare con devozione la memoria dei grandi, ma non sacrificare loro il presente» (in «La Presse», 20 juin 1843, p. 1, poi in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. III, p. 64).

³⁵⁴ «Allegoria filosofica e profonda. Non è che nella solitudine e nel silenzio che l'anima può intendere l'anima» (in «La Presse», 21 février 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 214).

«théorie du rayonnement des fautes», e sulla conseguente solidarietà tra le generazioni³⁵⁵. In un balletto di soggetto mitologico, *Néméa*³⁵⁶, non manca una lunga tirata sugli dei dell'Olimpo, ancora presenti tra gli uomini, magari celati sotto umili vesti. Sono infine ricorrenti le considerazioni sulla donna, sia attraverso banali osservazioni di solito espressione di un pensiero comunemente diffuso³⁵⁷, sia attraverso riflessioni che intendono esprimere idee approfondite, come quelle riguardanti la sua essenza di creatura ideale e nel contempo, necessariamente, carnale.

3. Tra resoconto e riflessione

Gautier è un critico professionista. I suoi *feuilletons* e in particolare quelli dedicati al teatro, cioè i più frequenti³⁵⁸, sono la sua principale fonte di sostentamento, benché non

³⁵⁵ «Teoria della propagazione degli errori» (in «La Presse», 15 octobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 236-241).

³⁵⁶ *Néméa, ou L'Amour vengé* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 11 luglio 1864), libretto: Henri Meilhac, Ludovic Halévy; coreografia: Arthur Saint-Léon; musica: Ludwig Minkus.

³⁵⁷ Gautier afferma, ad esempio: «La femme [...] est comme l'ombre, elle fuit qui la suit, elle suit qui la fuit», «La donna [...] è come l'ombra: fugge chi la segue, segue chi la fugge» (in «La Presse», 15 octobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 239).

³⁵⁸ Per un'introduzione e qualche approfondimento sulle diverse vesti di Gautier critico, cfr. per la critica letteraria: Cecilia Rizza, *Théophile Gautier critico letterario*, Torino, G. Giappichelli, 1971. Per la critica drammatica: Françoise Court-Perez, *Gautier critique de Scribe*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 13-37; Leisha Ashdawn-Lecointre, *Le Théâtre du peuple, Pierrot et Les enfants du paradis*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 21, 1999, pp. 347-355, oltre a diversi articoli del numero monografico del «Bulletin de la Société Théophile Gautier» dedicato a *Théophile Gautier et le théâtre*, n. 26, 2004, comprendente peraltro anche articoli riguardanti la critica musicale e di danza. Per la critica musicale e operistica: Michel Delporte, *Théophile Gautier, spectateur et critique d'opéra à travers le feuilleton du Moniteur universel*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 71-83; François Brunet, capitolo «Le critique», in *Théophile Gautier et la musique*, cit., pp. 89-272. Per la critica d'arte: Robert Snell, *Théophile Gautier. A Romantic Critic of Visual Arts*, Clarendon Press, Oxford 1982 e Michael Spenser, *The Art of Criticism of Théophile Gautier*, Droz, Genève 1969, oltre a Claudine Lacoste-Veyseyre, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, Université Paul Valéry, Montpellier 1985; Lisette Tohmé-Jarrouche, *L'Art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un critique d'art*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 20, 1998, pp. 125-141; Francis Moulinat, *Les Formes de l'éternité dans la critique d'art de Gautier. Les années 1830 et 1840*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 18, 1996, pp. 399-409; Patrick Berthier, *L'Humour chez Théophile Gautier critique d'art. 1833-1837*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 23, 2001, pp. 153-163. In generale su Gautier critico: Francis Moulinat, *Lassailly + Gautier: Ariel = une élégante retraite?*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 231-247; Freeman G. Henry, *Gautier et Alphonse Karr: bandinage, esprit et parti pris au Figaro*, in «Bulletin de

sempre amata: «sa femme légitime fut la critique [...] qui lui apporte en dot le feuilleton dramatique. Il en vécut, tout au moins il en subsista»³⁵⁹. La caustica affermazione secondo la quale «les feuilletonistes sont presque tous des poètes découragés»³⁶⁰ gli può essere applicata, poiché è per lui impossibile dedicarsi come vorrebbe alla scrittura poetica e letteraria a causa delle ristrettezze economiche che lo costringono a un quotidiano affannarsi da un teatro all'altro in vista del settimanale resoconto³⁶¹. La fatica di doversi concentrare regolarmente sulla scrittura per i periodici arriva a determinare una vera e propria repulsione per la quotidiana pratica della *copie*³⁶² e per le «impronte di mosca» lasciate dall'inchiostro sulla carta, tanto acuta da spingerlo a rinviare di continuo la redazione di ogni *feuilleton*³⁶³. Gautier, critico soprattutto per necessità ma anche per passione, è forzato a produrre a un ritmo sostenuto per procurarsi il livello di entrate sufficiente³⁶⁴ a mantenere la propria ampia famiglia, in continua lotta con i direttori di giornale³⁶⁵, con i creditori e con la propria aspirazione a “far-niente”. È però anche capace

la Société Théophile Gautier», n. 23, 2001, pp. 275-289; Claudine Lacoste, *Théophile Gautier et la presse de son temps*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 1, 1979, pp. 35-43; Claudine Lacoste, *Théophile Gautier et la presse de son temps II*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 2, 1980, pp. 125-129.

³⁵⁹ «La sua legittima moglie fu la critica [...] che gli offrì in dote il *feuilleton* drammatico. Egli visse, o almeno sopravvisse, grazie ad esso» (Maxime du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 50).

³⁶⁰ «I *feuilletonistes* sono quasi tutti dei poeti avviliti» (Delphine de Girardin, cit. nella voce *Feuilletoniste*, in Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Larousse du XIXe siècle*, cit., vol. VIII, 1872, *ad vocem*, p. 311).

³⁶¹ Parlando di un collega, Chaudesaigues, Gautier dice che è «un poète devenu critique faute de pain, comme nous tous», «un poeta diventato critico per mancanza di pane, come noi tutti» (in «La Presse», 1 février 1847, p. 2, cit. in Maxime du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 83).

³⁶² Il termine *copie*, impiegato in ambito giornalistico, indica la versione definitiva di un testo destinato alla composizione tipografica e quindi alla stampa.

³⁶³ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 79.

³⁶⁴ Diversi anni dopo, scrivendo da San Pietroburgo alle sorelle in un momento di particolare sconforto, dice: «J'ai été bien triste le 2 novembre en pensant à tous ceux qui ne sont plus. Il faisait presque nuit à midi, le ciel était jaune, la terre couverte de neige et j'étais si loin de ma patrie, tout seul dans une chambre d'auberge, essayant d'écrire un feuilleton qui ne venait pas et d'où dépendait, chose amère, la pâtée de bien des bouches, petites et grandes; je m'aiguillonnais, je m'enfonçais l'éperon dans les flancs, mais mon esprit était comme un cheval abattu [...]. Je l'ai pourtant fait, ce feuilleton et il était très bien; j'en ai fait un le dimanche que notre mère est morte et il est servi à la faire enterrer», «Sono stato proprio triste, il 2 novembre, pensando a tutti quelli che non ci sono più. A mezzogiorno era quasi notte, il cielo era giallo, la terra coperta di neve, e io ero davvero lontano dalla mia patria, completamente solo in una camera d'albergo, nel tentativo di scrivere un *feuilleton* che non arrivava e da cui dipendeva, cosa amara, la zuppa per diverse bocche, piccole e grandi; mi pungolavo, mi ficcavo lo sperone nel fianco, ma il mio spirito era come un cavallo crollato a terra [...]. Tuttavia l'ho fatto, questo *feuilleton*, ed è venuto molto bene; ne ho fatto uno la domenica in cui è morta nostra madre, ed è servito a seppellirla» (lettera del 17 dicembre 1858, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VII, pp. 85-86).

³⁶⁵ «È stato oppresso da Girardin: Turgan [...] e Dalloz» (Gustave Flaubert, *L'opera e il suo doppio. Dalle lettere*, a cura di Franco Rella, Fazi Editore, Roma 2006, p. 332).

di apprezzare alcuni aspetti del giornalismo e riconosce che questa attività «a cela de bon qu'il vous mêle à la foule, vous humanise en vous donnant perpétuellement votre mesure, et vous préserve des infatuations de l'orgueil solitaire; c'est une escrime qui rompt et assouplit»³⁶⁶. Nonostante la fatica e l'insofferenza, si mantiene sempre benevolo e mai irritato: «il accomplissait sa tâche avec bienveillance, comme un bon ouvrier, comme un maître ès lettres qu'il était»³⁶⁷.

I pareri su Gautier critico sono numerosi, ma solo raramente approfondiscono il suo rapporto con la danza. I contemporanei, amici e conoscenti che condividono tratti del suo percorso intellettuale e di vita, si espongono a commenti per lo più laudativi, dalle tonalità spesso agiografiche, che emergono, in particolare, nelle pubblicazioni apparse dopo la sua morte. Se Charles-Augustin Sainte-Beuve rileva la sua eccessiva indulgenza nel giudicare³⁶⁸, Arsène Houssaye lo ricorda come appartenente, assieme a Jules Janin e a Paul de Saint-Victor, allo sparuto gruppetto di «Trois hommes qui ont le génie de la critique sans être nés critiques», intellettuali che «n'ont pas peu contribué, par leurs radieux feuillets du lundi, à donner en ce tems-là [*sic*] de l'éclat au théâtre. C'était comme une réverbération parfois plus brillante que celle de la lumière de la scène. On se rappelle encore avec quel esprit, quelle couleur, quelle éloquence, ces trois hommes de hautes lettres interprétaient les œuvres théâtrales»³⁶⁹. Secondo Léonce Mallefille, «la merveilleuse encyclopédie de style que renferment vos [de Gautier] feuillets» resterà nella storia³⁷⁰ e secondo Maxime Du Camp nel «métier» messo in pratica nella critica teatrale mostra «des qualités de premier ordre, et plusieurs de ses articles, qui sont de véritables chefs-d'œuvre, restent enfouis et comme perdus au milieu de 'la copie'

³⁶⁶ «Ha di positivo che vi mescola alla folla, vi umanizza dandovi costantemente la vostra misura e vi preserva dalle infatuazioni dell'orgoglio solitario; è una scherma che addestra e rende meno rigidi» (in «La Presse», 22 novembre 1849, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. VI, p. 130).

³⁶⁷ «Egli eseguiva il proprio incarico con benevolenza, come un buon operaio, come un maestro in lettere quale era» (Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 79).

³⁶⁸ «On lui a reproché comme critique, surtout vers la fin, une souveraine indulgence et indifférence», «Come critico, soprattutto verso la fine, gli si sono rimproverate un'indulgenza e un'indifferenza sovrane» (Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, Calmann Lévy, Paris 1883, vol. VI, p. 299).

³⁶⁹ «Tre uomini che hanno il genio della critica senza esser nati critici»; «hanno contribuito non poco, in quell'epoca, a dare del prestigio al teatro con i loro *feuillets* del lunedì. Era come un riverbero a volte più brillante di quello della luce della scena. Ci si ricorda ancora con quale spirito, quale colore, quale eloquenza questi tre uomini di alta letteratura interpretavano le opere teatrali» (Arsène Houssaye, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880*, Dentu, Paris 1885, vol. III, p. 26, cit. in Cecilia Rizza, *Théophile Gautier critico letterario*, G. Giappichelli, Torino 1971, p. 197).

³⁷⁰ «La meravigliosa enciclopedia di stile che contengono i vostri [di Gautier] *feuillets*» (lettera di Léonce Mallefille a Théophile Gautier, 8 maggio 1853, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. V, p. 184).

hebdomadaire qu'il était obligé de produire»³⁷¹. Ma è senz'altro Charles Baudelaire a lasciare le considerazioni più acute commentando il ruolo di critico dell'amico in uno scritto che gli intitola³⁷². Qui tratteggia con efficacia il suo essere oggetto di conversazione nei salotti, autore letto da tutti nell'atteso *feuilleton* di ogni lunedì e apprezzato per lo spirito divertente e lo stile raffinato, ma si duole che resti quasi sconosciuto come poeta:

Il rempli, depuis bien des années, Paris et les provinces du bruit de ses feuilletons, c'est vrai; il est incontestable que maint lecteur, curieux de toutes les choses littéraires, attend impatiemment son jugement sur les ouvrages dramatiques de la dernière semaine; encore plus incontestable que ses comptes rendus des *Salons*, si calmes, si pleins de candeur et de majesté, sont des oracles pour tous les exilés qui ne peuvent juger et sentir par leurs propres yeux. Pour tous ces publics divers, Théophile Gautier est un critique incomparable et indispensable; et cependant il reste un homme *inconnu*. [...] Tout ce mond-là a lu le feuilleton du lundi, mais personne, depuis tant d'années, n'a trouvé d'argent ni de loisir pour *Albertus, la Comédie de la Mort et España*.³⁷³

Baudelaire riconosce che è grazie a «facultés innées, si précieusement cultivées, que Gautier a pu souvent (nous l'avons tous vu) s'asseoir à une table banale, dans un bureau de journal, et improviser, critique ou roman, quelque chose qui avait le caractère d'un fini irréprochable, et qui le lendemain provoquait chez les lecteurs autant de plaisir qu'avait créé d'étonnement chez les compositeurs de l'imprimerie la rapidité de l'exécution et la beauté de l'écriture»³⁷⁴.

Tra i commentatori e gli studiosi del Novecento, André Levinson valuta Gautier come

³⁷¹ «Mestiere»; «qualità di primo ordine [anche se] numerosi suoi articoli, che sono veri capolavori, restano sepolti e come perduti in mezzo alla *copie* settimanale che era costretto a produrre» (Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 53).

³⁷² Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit. (precedentemente in «L'Artiste», 13 mars 1859, e subito ripubblicato in volume. Il saggio è ora tradotto e commentato, con lo stesso titolo, in Id., *Opere*, cit., pp. 851-881).

³⁷³ «Da molti anni, è vero, egli riempie Parigi e la provincia col rumore dei suoi *feuilletons*; è incontestabile che parecchi lettori, curiosi di cose letterarie, attendono impazienti il suo giudizio sulle opere teatrali dell'ultima settimana; ancora più incontestabile che i suoi resoconti dei *Salons*, così calmi, così pieni di candore e di maestà, sono oracoli per tutti gli esiliati che non possono giudicare e sentire con i propri occhi. Per tutti questi differenti pubblici, Théophile Gautier è un critico incomparabile e indispensabile; eppure resta un uomo sconosciuto. [...] Tutta quella gente lì ha letto il *feuilleton* del lunedì, ma nessuno, dopo tanti anni, che abbia trovato denaro e tempo per *Albertus, la Comédie de la Mort e España*» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., pp. 6-8, trad. it. in Id., *Opere*, cit., pp. 852-853).

³⁷⁴ «Facoltà innate, così preziosamente coltivate, che Gautier ha spesso potuto (l'abbiamo visto tutti) sedersi a un tavolo qualsiasi, in un ufficio di giornale, e improvvisare, critica o romanzo, qualcosa che avesse un carattere di finitezza irrepreensibile, e che il giorno dopo provocava nei lettori altrettanto piacere quanto stupore aveva destato nei compositori della tipografia la rapidità dell'esecuzione e la bellezza della scrittura» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., pp. 41-42, trad. it. in Id., *Opere*, cit., p. 869).

«un des classiques de la critique de ballet, ce métier littéraire si pauvre en chefs-d'œuvre»³⁷⁵ e Serge Lifar afferma che è un «croniqueur avisé, ardent et infiniment poétique et pittoresque de la scène française»³⁷⁶, attento a tutto ciò che accade intorno a lui, anche se spesso forzatamente, essendo un «esclave de la plume»³⁷⁷. Edwin Binney ne sottolinea pregi e difetti come critico di danza: il fatto che apprezzi il balletto solo come successione di pose statiche e non come movimento, che non usi una terminologia tecnica, se non pochi nomi di passi e posizioni, che non dia indicazioni utili a ricostruire la coreografia dei balletti che descrive, e, soprattutto, il fatto che «le ballet en tant que Danse n'excitait pas l'imagination de Gautier. Mais le ballet comme *Théâtre*, comme spectacle, alors oui, cela l'intéressait vivement»³⁷⁸, non inficia, a parere di Binney, i pregi dei suoi scritti critici, che vale comunque la pena di leggere per le belle descrizioni dei corpi delle ballerine, delle scenografie e dei costumi, oltre che per il panorama del balletto dell'Ottocento che tratteggia con un'ampiezza, una lucidità e una capacità evocativa ineguagliate³⁷⁹. Jean Starobinski, nell'importante saggio sulla figura del clown tra Ottocento e inizio Novecento, afferma che, anche se i *feuilleton* di Gautier si connotano come piuttosto superficiali, mantenendosi al livello di una semplice cronaca di ciò che è stato visto, «une surcharge fabuleuse et mythique vient gauchir la description»³⁸⁰.

Il corpus dei *feuilletons* scritti sulla danza e sul balletto da Gautier, «principe dei *chroniqueurs* dell'età romantica»³⁸¹, va a comporre un'opera fondamentale per delineare un'immagine complessiva approfondita e ampia di questi ambiti tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Settanta. «The immense debt owed to Théophile Gautier for having recorded, in his weekly articles on the theatre, his impressions of ballets and

³⁷⁵ «Uno dei classici della critica di balletto, questa professione letteraria così povera di capolavori», André Levinson, *Théophile Gautier et le ballet romantique*, in «La Revue musicale», numero monografico *Le ballet au XIX siècle*, 1 décembre 1921, p. 66.

³⁷⁶ «Cronista accorto, appassionato e infinitamente poetico e pittoresco della scena francese» (Serge Lifar, *Giselle. Apotheose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 221).

³⁷⁷ «Schiavo della penna» (*ibidem*).

³⁷⁸ «Il balletto in quanto *Danza* non stimolava l'immaginazione di Gautier. Ma il balletto come *Teatro*, come spettacolo, allora sì, lo interessava vivamente» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 39).

³⁷⁹ *Ivi*, pp. 38-40.

³⁸⁰ «Un sovraccarico favoloso e mitico viene ad alterare la descrizione» (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Éditions d'Art Albert Skira, Paris 1970, p. 44). Secondo Starobinski, la «fantasticheria mitica» si accentuerà in scrittori, come Gustave Flaubert o come Joris-Karl Huysmans, la cui elaborazione letteraria sarà più appassionata (*ibidem*).

³⁸¹ Fedele d'Amico, *L'idea di balletto classico*, in *Un ragazzino all'Augusteo*, Einaudi, Torino 1991, p. 156.

dancers he saw at the Opéra and on the lesser stages of Paris g been acknowledged.»³⁸², poiché egli analizza con dovizia di particolari i molteplici aspetti materiali abitualmente trascurati dai suoi contemporanei, non solo il testo scritto su cui poggia lo spettacolo e che nello spettacolo si cerca di tradurre, ma lo spettacolo stesso, i tratti che lo connotano, ciò che esso ha di proprio e che riesce a far fiorire partendo dalla parola per proseguire oltre la parola stessa.

Gautier comincia a scrivere di danza nel momento in cui il balletto romantico sta consolidando la propria poetica e la propria estetica e sembra anzi formarsi assieme ad esso, elaborarlo attraverso lo sguardo critico e quindi rilanciarne il senso nell'esemplare compiutezza di *Giselle*. Dal 1836 al 1872 fa parte integrante del mondo della danza contribuendo in prima persona a costruirlo, a dargli forma e sostanza, apportando anche attraverso la critica un contributo fondamentale alla definizione e alla diffusione di una determinata estetica della danza e di un certo gusto. La sua notorietà lo pone come punto di riferimento indiscusso, dato che «a rempli dans différents recueils des fonctions généralement relatives aux arts et au théâtre, qui ont fait de lui un des personnages de Paris les plus publiquement répandus»³⁸³.

Si può fare rientrare a ragione Gautier nell'ambito della "critica militante", cioè dell'insieme dei critici che non fanno solo la cronaca dello spettacolo, ma che «ne hanno seguito appassionatamente le tendenze, ne hanno orientato spesso il cammino, ne hanno spiegato ai propri lettori la crescita o la crisi»³⁸⁴. Proprio per le modalità con cui si costruisce il suo percorso artistico e professionale, l'indipendenza intellettuale di un *feuilletoniste* come lui è dubbia. Il critico lavora sempre, inevitabilmente, tra forze che ne condizionano il lavoro, si "sporca le mani" frantumando la propria attività professionale su più fronti. Gautier è «cronista di un genere artistico e mondano centrale»³⁸⁵, lavora per un giornale con un certo indirizzo estetico e politico, ha amicizie tra chi pratica il teatro, tra i letterati che per esso scrivono, tra i potenti che lo amministrano, è in prima persona

³⁸² «L' immenso debito verso Théophile Gautier per aver registrato, nei suoi articoli settimanali sul teatro, le sue impressioni su balletti e danzatori che aveva osservato all'Opéra e sui palcoscenici minori di Parigi, è stato riconosciuto da molto tempo.» (Ivor Guest, *Théophile Gautier on Spanish Dancing. Selected, Translated and Annotated by Ivor Guest*, cit., p. 1).

³⁸³ «Ha ricoperto in diversi ambiti funzioni relative in genere alle arti e al teatro, che hanno fatto di lui uno dei personaggi di Parigi più noti al pubblico» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., p. 19 e trad. it. in Id., *Opere*, cit., p. 858).

³⁸⁴ Giovanni Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Studium, Roma 1990, pp. 9-10.

³⁸⁵ Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci, Roma 2004, p. 19.

un artista di teatro, in quanto librettista³⁸⁶, anche se secondo Maxime Du Camp «[il] avait en main une plume qui eût valu de l'or, et il a toujours été pauvre»³⁸⁷, poiché non si piega alle lusinghe economiche dei direttori. Nel corso dell'Ottocento la critica è «devenue une puissance, il faut s'incliner devant elle. Le journalisme peut tout»³⁸⁸. Quello di critico, se abilmente gestito, può essere un ruolo di potere, anche se d'altro canto «la vie militante de journaliste expose à toutes les inimitiés»³⁸⁹. Certo fa parte integrante dell'attività del critico essere sollecitato da amici, conoscenti e potenti a concedere qualche riga di commento benevolo, un'osservazione lusinghiera, una citazione che rammenti al pubblico un nome, e Gautier è immerso completamente in questo ruolo. Sono numerose le lettere in cui gli viene raccomandata una giovane ballerina al debutto o un nuovo balletto³⁹⁰, e Maxime Du Camp racconta infatti che «jamais favori de reine ou ministre tout-puissant ne fut plus harcelé de sollicitations que ce malheureux Gautier»³⁹¹. D'altra parte non mancano le sue stesse richieste per sostenere la carriera dei propri protetti³⁹², in uno scambio di cortesie, di protezione e di favori che sembra escludere il commercio di denaro.

Gautier racconta di sé: «Nous qui sommes aujourd'hui journaliste (nous n'osons plus dire poète), nous aurions probablement été peintre sans un volume de Victor Hugo qui

³⁸⁶ Gautier, tuttavia, teorizza la quasi totale estraneità del librettista allo spettacolo finito, come afferma nel commento ad alcuni balletti di cui scrive il libretto, in particolare a *Pâquerette* («La Presse», 27 ottobre 1851), *Gemma* («La Presse», 13 juin 1854) e *Sacountalâ* («Le Moniteur universel», 19 juillet 1858).

³⁸⁷ «Aveva in mano una penna che sarebbe valsa oro ed è stato sempre povero» (Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 87).

³⁸⁸ «Divenuta una potenza, occorre inchinarsi davanti a lei. Il giornalismo può tutto» (Jules Lan, *Mémoires d'un chef de claque. Souvenirs des théâtres*, cit., p. 267).

³⁸⁹ «La vita militante del giornalista espone a tutte le inimicizie» (Louis de Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., vol. III, p. 135).

³⁹⁰ Cfr., ad esempio, le lettere di raccomandazione indirizzate a Théophile Gautier, al fine di avere commenti favorevoli nei suoi *feuilletons*, da Léon Gatayes a proposito della ballerina Francesca Auriol (10 agosto 1853, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. V, pp. 218-219), da Henri Vernoy de Saint-Georges a proposito del proprio nuovo balletto, *Le Corsaire* (23 janvier 1856, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VI, pp. 204-205), da Amedée Achard a proposito della ballerina Virginie Legrain (15 o 22 janvier 1857, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VI, p. 277).

³⁹¹ «Mai il favorito di una regina o un ministro onnipotente è stato assillato dalle sollecitazioni più di questo sfortunato Gautier» (Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 80).

³⁹² Cfr., ad esempio, le lettere di Théophile Gautier a Eugène Guinot per avere un commento favorevole su *Giselle* (29 giugno 1841, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. I, pp. 253-254), a Camille Doucet per caldeggiare un impiego per il danzatore Constant-Honoré Duprez (15 settembre 1854, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VI, pp. 78-79), a Paul de Saint-Victor per chiedergli di inserire in un suo *feuilleton* un testo elogiativo su Louise Marquet, già redatto dallo stesso Gautier (dopo il 2 dicembre 1855, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VI, pp. 183-185).

nous tomba dans les mains à l'atelier; – c'était: les *Orientales!*»³⁹³. La formazione di pittore resta impressa in un poeta che si fa giornalista per passione, per svago, per necessità, e che può essere visto a ragione come un autore di «quadri a penna»³⁹⁴, come un cronachista che descrive ciò che vede attraverso il proprio occhio di pittore e di esperto d'arte. Con lunghe descrizioni connotate da un'ampia padronanza lessicale, sintattica e poetica della lingua, intende sostituire la visione diretta dello spettacolo, come d'altra parte si aspetta che faccia, scorrendo l'articolo, il lettore del *feuilleton*. È lo sguardo di un uomo che guarda, apprezza e desidera e che perciò è stato letto spesso come lo sguardo di uno spettatore che è anche potenziale compratore del corpo che sta scrutando come se esso fosse «il corpo di uno schiavo prima dell'acquisto»³⁹⁵.

Gautier è un critico dotato di una particolare padronanza della lingua, un vasto parco lessicale e una strutturata capacità di costruzione della frase. Grazie al proprio stile raffinato riesce a ricreare la realtà della scena attraverso le parole, a suggerire atmosfere sottili, a fare brillare davanti agli occhi del lettore i colori dei costumi e delle scenografie, la morbidezza sensuale dei corpi: «indubbiamente la principale qualità delle critiche di Théophile Gautier risiede nel metodo critico e nello stile»³⁹⁶. La ricostruzione, attraverso l'abilità nell'uso delle parole, di ciò che è stato visto è un tratto forte della scrittura giornalistica di Gautier. Egli ne è consapevole e dichiara infatti di dovere talvolta fare ricorso a «toutes nos ressources de poète, toutes nos malices de romancier, tous nos paradoxes de critique pour avoir l'air de dire quelque chose»³⁹⁷ a proposito di spettacoli che si limitano a riproporre idee già viste. La sua capacità di scrittura, anzi, rende il suo *feuilleton* una sorta di meta-opera, attesa dai lettori con ansia proprio per il piacere che un testo di tale qualità letteraria può offrire. I *feuilletons* di Gautier sono frequentemente attraversati da un piacevole tono ironico che tende a togliere pesantezza e paludamenti al mondo del balletto e alle sue consuetudini, a un teatro prestigioso e specchio

³⁹³ «Noi che siamo oggi giornalisti (non osiamo più dire poeti), saremmo stati probabilmente pittori senza un testo di Victor Hugo che ci capitò per le mani quando eravamo all'*atelier*: era *Les Orientales!*» (in «La Presse», 20 octobre 1845, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, p. 129).

³⁹⁴ *Tableaux à la plume* è il titolo di una raccolta di critiche d'arte di Gautier (G. Charpentier, Paris 1880).

³⁹⁵ Parmentier Migel, *The Ballerinas*, New York, 1972, p. 172, cit. in Maribeth Clark, *Bodies at the Opéra: Art and the Hermaphrodite in the Dance Criticism of Théophile Gautier*, in Roger Parker e Mary Ann Smart (edited by), *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, p. 239.

³⁹⁶ Deirdre Priddin, *The Art of the Dance in French Literature from Théophile Gautier to Paul Valéry*, cit., p. 51.

³⁹⁷ «Tutte le risorse del poeta, tutte le malizie del romanziere, tutti i paradossi del critico per avere l'aria di dire qualcosa» (in «La Presse», 19 octobre 1842, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. II, p. 281).

dell'istituzione quale il Théâtre de l'Opéra. Attraverso le sue critiche di danza mostra, nei confronti del balletto, malinconia e ironia, voluttà e fascinazione, lucidità e disincanto. Spesso manifesta il proprio parere apertamente, si compiace di andare controcorrente, stupisce con frasi forti: le sferzate, i consigli caustici e le ironiche iperboli costellano il suo *feuilleton*. Grazie a questo stile e a questo metodo, è possibile ancora oggi assaporare almeno in parte il gusto del balletto ottocentesco, immaginare una realtà distante e sfuggente.

Quella di Gautier è una cronaca che si fa critica, che si propone un fine informativo e didattico proprio di tutto il giornalismo ottocentesco, ma non si ferma a questo livello. Nel XIX secolo la critica teatrale si occupa prevalentemente di raccontare il soggetto degli spettacoli, ma non solo. Orienta il pubblico, sollecitandolo a vedere uno spettacolo o a rinunciarvi, e per questo assume un ruolo centrale nella vita di un'opera che, quando nasce in un luogo teatrale come l'Opéra, può sopravvivere solo se attrae spettatori, dato che non si prevede una sua esistenza in altri spazi oltre a quello in cui nasce e, inevitabilmente, muore; stimola gli artisti di teatro, esprimendo giudizi sulla loro esecuzione e rivolgendo loro precisi consigli su come correggere le eventuali debolezze; promuove nuove pratiche teatrali; informa i propri lettori su quanto avviene all'estero; arricchisce il giornale per cui scrive con pezzi di fattura accurata, basati su un vocabolario raffinato, quasi virtuosistico, nella capacità di costruire il discorso. È, più in generale, uno strumento che funge da mediatore tra il mondo dell'arte e la società civile, tra teatro e *polis*³⁹⁸, in un'epoca in cui la stampa periodica vive una fase d'oro poiché, sostenuta dall'avanzamento tecnologico e non insidiata da altri mezzi di comunicazione, si trova ad essere lo strumento mediatico principe in un mondo già avido di informazioni. Gautier cerca di cogliere lo sviluppo drammatico e il senso dello spettacolo, dichiarando chiaramente al lettore se e quanto è valido. A volte, anzi, cerca di scuotere il pubblico, di criticarne gli eccessivi conservatorismi o la superficialità. Scrive per i lettori benestanti di un giornale colto, per raccontare loro cosa è accaduto la sera precedente nel più prestigioso teatro di Francia, ma scrive, anche, per scrivere di danza. Dal fiume di parole che cercano di riprodurre la realtà raccontando minuziosamente i fatti si distaccano quelle che aiutano a esprimere un pensiero, a lanciarsi nella riflessione, ad astrarre dai dati concreti. Gautier contribuisce in modo determinante ad aprire la via alle osservazioni interpretative anche all'interno del *feuilleton*, fondando una modalità di scrittura che non si limita al resoconto

³⁹⁸ Cfr. Romeo Castellucci, *La critica e il ronzo del coro*, «Biblioteca teatrale», n. 54, aprile-giugno 2000, pp. 121-125.

di un fatto, ma oscilla tra cronaca e interpretazione. Favorisce quindi quel passaggio dalla prima alla seconda che è proprio dell'epoca, anche se «Théophile Gautier ne fait appel à aucune esthétique, à aucune théorie; il laisse de côté toute idée préconçue, rejette ce qui serait *a priori* et reste abstrait, c'est-à-dire dégagé de toute influence d'école»³⁹⁹.

Forse la necessità di fare questo genere di annotazione deriva dalla natura dello spettacolo di danza o forse è una capacità propria di Gautier. La forma dello spettacolo chiama a sé una certa forma del testo che lo concerne e richiede uno sguardo specifico da parte di chi ne scrive, per cui alcuni mutamenti della critica rappresentano il tentativo di adeguare alle caratteristiche dell'opera il discorso relativo all'opera stessa. La danza propone il corpo; il discorso sulla danza, se prescinde dal corpo, non può cogliere il senso della danza. «I suoi articoli di critica drammatica contengono un'inesauribile serie di ritratti di interpreti, mentre la caratterizzazione dei protagonisti delle *pièces*, il riassunto delle trame, la descrizione della messa in scena, sono quanto di più accattivante, vario e godibile si possa immaginare»⁴⁰⁰, ma l'attenzione e la cura per il dettaglio non condizionano l'efficacia della riflessione generale, essendo egli capace di alternare lo sguardo ravvicinato a quello d'insieme.

Col tempo, Gautier passa dalla brillantezza ardita degli anni giovanili alla sicurezza di «Re-Censore»⁴⁰¹ della maturità. Col passaggio a «Le Moniteur universel» assume un vago tono censorio, moraleggiante, di ispirazione cattolica, forse dovuto ad un adeguamento alle linee guida particolarmente conservatrici del nuovo giornale per cui scrive. I suoi *feuilletons* sono colorati da toni malinconici che affiorano dal ricordo dei bei tempi andati e di ballerine ineguagliate come Carlotta Grisi, dall'insoddisfazione per un'epoca che mostra disinteresse per la danza. La forza prorompente delle frasi ad effetto proprie degli anni giovanili, quelle che forse restano maggiormente impresse anche in gran parte dei lettori di oggi, si sgrana e si dilata in un andamento più pacato e più meditato. Nei primi venti anni di lavoro giornalistico la ricerca della forzatura arguta o pungente è la norma, sia nel riferirsi alla danza sia negli altri ambiti in cui si muove, e questa rimane forse l'immagine di Gautier che si costruisce più facilmente e che è più piacevole trattenere, citare, riutilizzare. Ma la perdita del contesto, sempre possibile causa di travisamenti, è

³⁹⁹ «Théophile Gautier non si appoggia a nessuna estetica, a nessuna teoria, lascia da parte ogni idea preconcetta, rifiuta ogni *a priori* e resta astratto, cioè libero dall'influenza di qualsiasi scuola di pensiero» (Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, cit., p. 68).

⁴⁰⁰ Cecilia Rizza, *Théophile Gautier critico letterario*, cit., p. 197.

⁴⁰¹ Il termine «Re-Censore» è impiegato da Massimo Marino in *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, cit., p. 12.

particolarmente rischiosa in un autore che vuole stupire e si compiace di trovare soluzioni ardite, forzando talvolta il suo stesso pensiero per il gusto della parola ben scelta e della frase riuscita. È importante, invece, cercare di seguire una riflessione che pur procedendo a strattoni e a balzi possiede una sostanza solida e reale.

Gli articoli di Gautier seguono le modalità di fondo proprie della scrittura giornalistica ottocentesca, una «écriture alimentaire mais capable de déclarations essentielles, porteuse de clichés mais, en même temps, profondément constitutive de l'image que se fait d'elle-même une époque culturelle donnée»⁴⁰². Inizialmente spettatore esperto e colto che si compiace di raccontare e valutare ciò che ha visto, si indirizza sempre di più, nel tempo, verso la ricerca di uno spazio di riflessione ampia, riempiendo lo spazio bianco del *feuilleton* settimanale con parole che, riconsiderate oggi, possono permettere di ricostruire una linea di pensiero non sviluppata con organicità, ma che sa cogliere con intelligenza acuta e illuminata alcuni tratti importanti e, ancora meglio, capaci di contribuire in modo determinante alla costruzione di una particolare modalità di visione. La necessaria rapidità della scrittura imposta dai tempi dello spettacolo dal vivo e della stampa, quella “alta velocità” che anche oggi «condanna alla superficie [e] costringe il critico ad una intelligenza rapida, astuta, competitiva, nevrotica, acrobatica»⁴⁰³, non arriva a soffocare completamente, in Gautier, gli entusiasmi appassionati e gli stupori sospesi che sono così importanti nella critica di qualità quando si pone a contatto con l'arte⁴⁰⁴.

L'occhio del pittore nell'osservare, le doti del poeta nello scrivere, l'esperienza dell'*habitué* nel sapere dove andare e di chi parlare, la conoscenza diretta degli artisti, la pratica della scrittura per la danza, e quindi il coinvolgimento in prima persona nel processo creativo che sfocia nel debutto di un balletto, fanno di Gautier un giornalista di competenza e capacità ineguagliate, che lo allontanano da quel ritratto di critico poco specializzato, di cui spesso si legge⁴⁰⁵. Egli possiede invece quella natura “anfibia” propria

⁴⁰² «Scrittura bulimica ma capace di dichiarazioni essenziali, portatrice di stereotipi ma, allo stesso tempo, profondamente costitutiva dell'immagine che una data epoca culturale si fa di se stessa» (Patrick Berthier, *L'Humour chez Théophile Gautier critique d'art. 1833-1837*, cit., p. 153).

⁴⁰³ Mariangela Gualtieri, *La critica e i frequentatori di abissi*, «Biblioteca teatrale», n. 54, aprile-giugno 2000, p. 114.

⁴⁰⁴ Mariangela Gualtieri, nell'articolo succitato, elabora poetiche considerazioni sul senso della critica, utili per una riflessione intorno al ruolo di un critico d'eccezione come Gautier, anche se evidentemente nate in un'altra epoca e in un altro contesto culturale. Gualtieri dice: «L'arte nasce da un reame sconosciuto, e quando lo si attraversa ci si perde per forza. Credo che anche il critico debba avere i sigilli di quel reame ed essere capace di abbandono, di sbandamento, di capogiro, di qualcosa, insomma, che è prima del lucido pensare» (*ibidem*).

⁴⁰⁵ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 39.

degli intellettuali che emigrano nel mondo del teatro⁴⁰⁶, appartiene alla parola e al silenzio, alla letteratura e alla danza, ed è uno dei primi critici ad essere sia un intellettuale sia un appassionato dell'arte coreutica, divenuto competente non con la pratica di uno specializzato lavoro sul proprio corpo, ma con l'assidua frequentazione di quel mondo.

È indispensabile collocare la valutazione di Gautier critico nel giusto contesto, evitando l'errore prospettico e metodologico di applicare alla sua scrittura critica i parametri esplicitati e continuamente ripensati dalla critica del secondo Novecento: Gautier è un uomo del proprio tempo, di un tempo in cui la critica teatrale e di danza è appena nata, in cui la struttura e il fine della scrittura giornalistica sono necessariamente diversi da quelli pensati e utilizzati oggi. È inevitabile, però, cedere alla tentazione di accostarsi a Gautier con il filtro di una odierna lettura che spinge a vedere nell'oggi una ripresa di modalità connesse agli albori della critica di danza, che contribuisce a fare nascere. La messa in atto di una visione trasversale della danza, intrisa di punti di riferimento fondamentali anche per altre arti, l'impiego di modalità linguistiche spesso lontane dalla piattezza della prosodia, ma accese da lampi visionari e poetici, la soggettività di uno sguardo che propone il proprio punto di vista senza pretese di oggettività, paiono caratteri che ricalcano in pieno quelli del "critico impuro" auspicato oggi da alcuni studiosi⁴⁰⁷, o, ancora, del "critico mutante", che «vede trasformarsi condizioni di lavoro, spazi produttivi, le sue funzioni, i suoi rapporti con gli artisti, con il sistema dell'informazione, con quello teatrale, con il pubblico»⁴⁰⁸. Una critica, insomma, che sembra ritrovare le caratteristiche messe a fuoco da Baudelaire quando scrive che «la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais un point de vue qui ouvre le plus d'horizons»⁴⁰⁹.

Certo Gautier è mutante anche nelle opinioni e valutando l'insieme dei suoi *feuilletons* sulla danza è possibile rintracciare contraddizioni, cambiamenti o oscillazioni del pensiero e del giudizio, forse giustificati dal fatto che, come scrive Fedele d'Amico, «nel

⁴⁰⁶ Ferdinando Taviani definisce come "anfibia" il critico in *L'acritica, gli attori*, in «Quaderni di teatro», anno II, n. 5, agosto 1979, pp. 17-25 (cfr., in particolare, p. 19).

⁴⁰⁷ Massimo Marino, nel suo già citato studio sulla critica teatrale, riporta e commenta alcuni brani salienti del documento "Contemporanea03" elaborato al Teatro Metastasio di Prato nel giugno 2003 da un gruppo di critici che propongono la necessità, da parte del critico, di essere prismatico, dilatato, "impuro" di fronte allo spettacolo (*Lo sguardo che racconta*, cit., pp. 35-36 e p. 57).

⁴⁰⁸ *Ivi*, pp. 159-160.

⁴⁰⁹ «La critica deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti» (Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris 1846, p. 2, trad. it. in Id., *Opere*, cit., p. 1013).

feuilletoniste di razza l'umore della serata sostiene, grazie a Dio, la sua parte»⁴¹⁰. D'altra parte Baudelaire, esponendo le proprie riflessioni sulla critica, afferma:

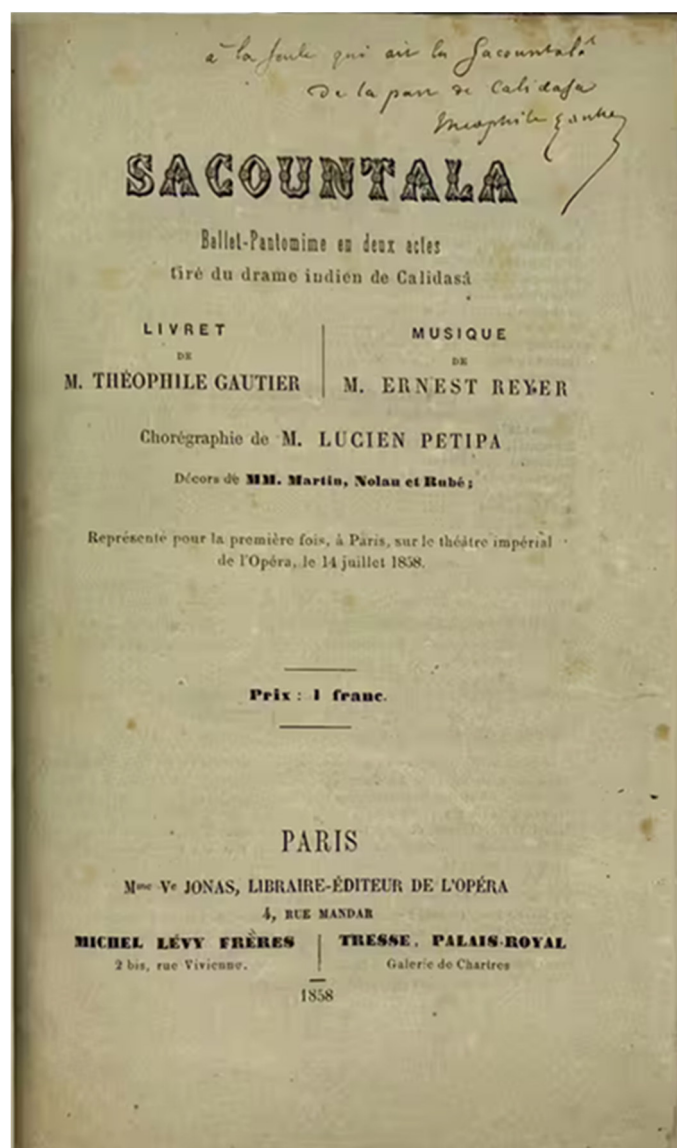
Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; n'est pas celle-ci froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, – un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible.⁴¹¹

Non possiamo non fare rientrare Gautier in questo concetto di critica divertente e poetica, calda e umana, amorosa e bizzosa, sensibile e intelligente.

⁴¹⁰ Fedele d'Amico, *L'idea di balletto classico*, in *Un ragazzino all'Augusteo*, cit., p. 156.

⁴¹¹ «Credo sinceramente che la migliore critica sia quella che riesce diletteosa e poetica; non una critica fredda e algebrica, che col pretesto di tutto spiegare non ha né odio né amore, e si spoglia deliberatamente di ogni specie di temperamento; ma, – se è vero che un bel quadro è la natura riflessa da un artista, – quella che sarà quel quadro attraverso lo specchio di uno spirito intelligente e sensibile.» (Charles Baudelaire, *Salon del 1846*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris 1846, p. 2, trad. it. in Id., *Opere*, cit., p. 1012).

IV. Immaginare il corpo: i libretti per balletto



Nella pagina precedente:

Théophile Gautier

*Frontespizio del libretto di Sacountalâ con dedica autografa di Théophile Gautier a Madame Sabatier
("À la seule qui ait lu Sacountalâ | de la part de Calidasa"), 1858*

Catalogue n. 18, Fine Arts 2025, Libreria antiquaria de Proyart

1. Un testo ibrido

Nel Settecento, con Jean-Georges Noverre, teorico del *ballet d'action*, il libretto diventa una sorta di corollario del balletto. Si rivela infatti fondamentale per riuscire a raccontare e a spiegare al pubblico, attraverso la pagina scritta, ciò che il movimento, afono, non può dire. Oltre al racconto della vicenda che, contestualizzata nello spazio e nel tempo, sarà poi visibile in teatro, il libretto comprende titolo, data e luogo della rappresentazione, nome degli autori dello stesso libretto e di coreografia, partitura, scenografie e costumi, nomi degli interpreti. Diventa così un utile strumento per supportare una sorta di rudimentale diritto d'autore del librettista e del coreografo, la cui paternità artistica viene in tal modo attestata da un documento che permane oltre l'inevitabile svanire dell'opera, quasi nobilitata attraverso la duratura matericità dell'oggetto stampato e rilegato.

Proprio nella seconda metà di questo secolo nasce un vivace dibattito intorno al ruolo che il libretto per balletto dovrebbe ricoprire e la discussione viene spesso portata avanti attraverso lo spazio reso disponibile dalle prime pagine dei libretti stessi, trasformate in una sorta di tribuna aperta al pubblico¹ e anzi impiegate dai coreografi anche per esporre il proprio punto di vista su argomenti svariati o per dare notizie relative ad eventuali problemi economici o organizzativi connessi alla creazione dello spettacolo. La diffusione di dettagliati testi di supporto agli spettacoli di danza rimane comunque la norma. Cambiano, semmai, i soggetti, che tendono a spostarsi dalle ambientazioni mitologiche popolate da dei e dee dell'Olimpo a vivaci scene animate da personaggi tratti dalla media borghesia e dal mondo contadino.

Nel corso di tutto l'Ottocento il libretto mantiene una forma già fissata. Il suo ruolo

¹ Sull'argomento, citiamo almeno Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998, che riporta numerosi documenti, tra cui le *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* (1775), di Gasparo Angiolini; Stefania Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016, che pur approfondendo casi di studio italiani tocca i fondamenti del ballo pantomimo; alcuni puntuali saggi di Flavia Pappacena, che emergono dal vasto lavoro di ricerca compiuto nel tempo dalla studiosa: *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», anno III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-25 e *Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, in «Acting Archives Review», supplemento n. 9, 2011, pp. 1-31.

di testo esplicativo normalmente distribuito o venduto in occasione dei balletti² rimane di fondamentale importanza, come attesta Carlo Blasis quando afferma:

un bon ballet n'a pas besoin de programme, pourvu que l'intrigue en soit claire, bien liée, et que la pantomime soit exécutée de manière à donner une idée parfaite des passions et des sentiments qu'elle doit exprimer [...]. Cependant il faut observer qu'un programme est nécessaire pour expliquer certains sujets allégoriques ou mythologiques, comme aussi pour faire connaître certaines circonstances ou certains événements qui ont précédé l'action principale et dont le dénouement de la pièce doit dépendre. Sans programme qui nous donne connaissance de ce qu'on va représenter, et qui nous informe de l'événement principal sur lequel roule toute l'action, une foule de circonstances agréables passeraient inaperçues.³

Gli spettatori hanno ormai acquisito l'abitudine di scorrere il testo prima che inizi lo spettacolo o addirittura durante lo svolgersi dell'azione teatrale, prassi, questa, criticata, tra gli altri, da Théophile Gautier, il quale lamenta l'assurdità di spostare lo sguardo e l'attenzione da quanto accade sulla scena per leggere parole che descrivono proprio ciò che sulla scena sta accadendo. Ma la necessità di avere chiarimenti sulla vicenda in atto arriva persino a far circolare tra il pubblico dei «billets explicateurs»⁴ o a mettere in bella mostra sul palcoscenico dei cartelli su cui sono scritte a grandi lettere frasi chiarificatrici, riportando brani di dialogo o prefigurando ciò che succederà e che non può essere mostrato, come quando, durante una replica di *La Belle au bois dormant*, appare la scritta «Elle dormira cent ans»⁵ o quando, in un balletto dal tema analogo, *La Filleule des fées*, la fata cattiva fa apparire su una nuvola nera delle parole scritte in rosso che recitano: «Tremblez pour elle, | Je lui garde mes dons quand elle aura quinze ans!»⁶.

² Nel corso del Novecento la prassi di accompagnare il balletto con un libretto si perde progressivamente, dato che, parallelamente, si afferma l'esigenza, da parte dello spettacolo di danza, di essere comprensibile in sé e per sé, tramite i propri strumenti, il proprio linguaggio, la propria presenza.

³ «Un buon balletto non ha bisogno di programma a condizione che l'intreccio sia chiaro e ben coordinato e che la pantomima sia eseguita in modo da dare un'idea perfetta delle passioni e dei sentimenti che deve esprimere [...]. Tuttavia è bene osservare che un programma è necessario per spiegare certi soggetti allegorici o mitologici, come pure per fare conoscere certe circostanze o certi avvenimenti che hanno preceduto l'azione principale e da cui deve dipendere la conclusione della *pièce*. Senza programma che ci offra la conoscenza di quello che si sta per rappresentare e che informi dell'evento principale su cui verte tutta l'azione, una quantità di circostanze piacevoli passerebbe inosservata.» (Carlo Blasis, *Manuel complet de la danse*, s.n., Paris 1830, p. 262). Si deve precisare che Blasis utilizza il termine "programme" come sinonimo del termine "livret".

⁴ «Biglietti esplicativi» (*ivi*, p. 263).

⁵ «Dormirà cent'anni» (s.a., in «Gazette musicale de Paris», 21 settembre 1834, p. 301).

⁶ «Tremate per lei, le conservo i miei doni per quando avrà quindici anni!» (Théophile Gautier, in «La Presse», 15 ottobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 238). Gautier lamenta il fatto che, con

D'altra parte il libretto per balletto, nascendo quasi sempre su commissione, subordina necessariamente le esigenze autoriali che lo fondano alle concrete aspettative di chi lo richiede e, comunque, alla realtà della scena. Non autonomo in sé e per sé, ma esistente in quanto destinato a un cambiamento di stato, a trasformarsi in un'opera di altra natura, viene accettato da un ente come l'Opéra solo dopo attente valutazioni finalizzate a prefigurare se verrà accolto con favore dagli spettatori, dato che le ingenti spese che la sua realizzazione comporta esigono di essere ammortizzate in un adeguato numero di repliche. Si tratta dunque di un testo che non può lasciare spazio ad azzardi rischiosi, ma che deve cercare di adattarsi al presunto gusto del pubblico pagante.

Allo stesso pubblico sono indirizzate le raccolte di libretti di balletti in voga, particolarmente diffuse negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, pubblicate periodicamente con il corredo di commenti e ampliamenti testuali e arricchite da immagini che decorano la pagina scritta, rendendo il volume un oggetto piacevole da sfogliare e da collezionare e accentuandone l'autonomia rispetto alla scena⁷.

In prima istanza, però, il libretto rimane uno strumento di lavoro rivolto non al pubblico, ma a quanti collaborano alla creazione dello spettacolo⁸, dato che è costituito da un impianto narrativo che accoglie e integra alla *fabula* un'ampia serie di annotazioni strettamente tecnico-operative. È in realtà il nucleo fondante del balletto ed è così rilevante che la sua redazione precede il lavoro del musicista e quello del coreografo. Il primo deve infatti attendere che il testo sia terminato prima di cominciare la propria opera, mentre l'altro pare quasi relegato al ruolo di un artigiano che si dedica a realizzare una veste gradevole per un'opera dell'ingegno la cui sostanza risiede nel testo scritto. Anche un musicologo come Castil-Blaze, pur teorizzando la necessità, da parte del critico musicale, di conoscere in modo approfondito la musica e il linguaggio specializzato che le compete e sostenendo con vigore la preminenza della musica anche nell'opera lirica,

l'inserimento di cartelli scritti in francese, il balletto diventi inintelligibile per gli spettatori stranieri e perda l'apprezzabile carattere di universalità che gli deriva dal fare uso di un «*language des signes*», «linguaggio dei segni» a suo parere comprensibile allo stesso modo in ogni paese del mondo.

⁷ È, questa, una esasperazione di quel passaggio dalla città alla biblioteca, dalla fruizione comunitaria e pubblica a quella solitaria e appartata, che la pratica dello stampare i libretti per balletto già di per sé rappresenta e che, teorizzato per la prima volta da Aristotele nella sua *Poetica* (IV secolo a.C.), si verifica a più riprese nel corso della storia, come illustra Raimondo Guarino in *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma 2005. Guarino dedica un importante capitolo del suo saggio al rapporto tra teatro e testo (cap. IV, «Teatri, libri, scritture»), sviluppando osservazioni che riteniamo applicabili anche al libretto di danza.

⁸ È dunque altra cosa rispetto al programma di sala, redatto a posteriori, in cui può essere riportato l'intreccio o il soggetto del balletto, e che è strettamente rivolto agli spettatori.

afferma che «spetta al poeta tracciare le prime linee del progetto musicale»⁹.

Il libretto è solo fino a un certo punto una creazione individuale. Il librettista deve confrontarsi con le esigenze di diversi artisti: lo scambio, in corso d'opera, con le idee di musicista, coreografo, scenografo e danzatori è indispensabile, soprattutto quando si ha a che fare con artisti importanti e influenti, in grado di pretendere che il testo e quindi lo spettacolo vengano adattati alle proprie esigenze. In questo senso, «la pagina sulla quale scrive il librettista non è mai bianca»¹⁰: il libretto reca inevitabilmente i segni lasciati da chi contribuisce all'ideazione e alla costruzione di un'opera necessariamente collettiva e risente inoltre di prassi di lavoro e disponibilità economiche della struttura che vedrà il suo concretizzarsi in spettacolo.

Le creazioni coreografiche possono avere un riconoscimento di autorialità solo dal momento in cui poggiano su un libretto¹¹: esso è una delle tracce permanenti di un'opera d'arte non permanente quale il balletto, ovviamente assieme ad altri documenti, tra cui i programmi di sala e i riassunti scritti sulla partitura musicale¹², tra di loro affini, ma profondamente diversi.

L'autore del libretto per balletto può essere il coreografo stesso, ma, mano a mano che il *ballet d'action* richiede vicende sempre più intricate e complesse, si rende necessaria la presenza di un letterato: i testi diventano sempre più sofisticati, impostati sulle modalità proprie della scrittura drammatica ma non sempre capaci di raccogliere adeguatamente le esigenze della scena. Per tanti letterati scrivere libretti per il balletto diventa un'attività abituale e apprezzata per il riscontro economico che dà, anche se non è remunerativa come la scrittura di libretti per l'opera lirica. Non è, però, stimata come la scrittura letteraria *tout court* e infatti lo scrittore di libretti viene spesso definito come un "*faiseur*", non come un artista. Lo stesso Gautier scrive, con una sfumatura di leggero disprezzo, che Jules Henri Vernoy de Saint-Georges «ne manque pas d'un certain esprit poétique, assez rare dans les

⁹ Castil-Blaze, *De l'opera en France*, chez l'auteur, Paris 1826, p. 55.

¹⁰ Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, Paris 2001, p. 124.

¹¹ Ancora oggi sia in Francia sia in Italia, ad esempio, le Società che tutelano gli autori e gli editori (rispettivamente la SACD e la SIAE) pretendono che un'opera coreografica venga depositata comunque attraverso un testo scritto, oltre che attraverso una registrazione video.

¹² Il riassunto della vicenda disseminato tra i rigli della partitura musicale del balletto è un testo in cui l'azione viene semplicemente evocata, più tecnico e meno descrittivo rispetto al libretto, più completo rispetto all'argomento riportato nel programma di sala.

faiseurs de libretti»¹³ e auspica la presenza di poeti e pittori al posto dei troppo frequenti autori «habiles en charpente dramatique»¹⁴. Ancora, Adolphe Adam, parlando di *Giselle* il giorno dopo il debutto, dice di aver consigliato a Gautier di non fare citare il proprio nome tra quello degli autori, poiché «pour une réputation littéraire comme la sienne, il convenait peu de débiter au théâtre par faire le tiers d'un programme de ballet [...]. Il était entièrement de mon avis, hier matin: il en a totalement changé hier soir, cela ne vous étonnera point et il s'est fait nommer»¹⁵.

La scelta del soggetto è la prima tappa della redazione di un libretto, dato che esso non può limitarsi a descrivere una serie di combinazioni di passi e movimenti, ma deve comprendere un intreccio drammatico agito da personaggi ben definiti. Se, secondo Gautier, negli anni Trenta dell'Ottocento «le monde de la féerie est le milieu où se développe le plus facilement une action de ballet»¹⁶, nello svolgersi del secolo i balletti, spesso basati su fonti letterarie, storiche o pittoriche, forniscono una ricca «antologia dei *topoi* letterari»¹⁷ più frequentati: non mancano di riprendere i temi mitologici, di affrontare il realismo pittoresco delle scene popolari o campagnole, di immaginare esotici mondi lontani, per arrivare, alla fine del secolo, al disincanto nei confronti di quel gusto per il meraviglioso che aveva segnato così profondamente un'epoca.

Sul racconto si innestano suggerimenti indirizzati alla successiva realizzazione scenica, capaci non solo di evocare e suggerire temi e atmosfere, ma di indicare anche modalità di lavoro, imprimendo un segno piuttosto deciso sullo spettacolo. Sono frequenti, infatti osservazioni riguardanti la musica, le luci, le scenografie e i costumi, ma anche indicazioni di movimento relative alle posizioni, agli spostamenti nello spazio, alla qualità della danza, all'interpretazione drammatica, all'espressione del viso. Tuttavia, il libretto non può e non intende sostituire la notazione della coreografia o i bozzetti, dato che entrambi vengono realizzati nei dettagli da artisti specializzati.

¹³ «Non manca di un certo spirito, piuttosto raro nei facitori di libretti» (Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. I, p. 306).

¹⁴ «Abili in impalcature per la scena» (Théophile Gautier, in «La Presse», 20 juillet 1847, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 196).

¹⁵ «Per una reputazione di letterato come la sua non era molto conveniente debuttare in teatro come terzo autore di un libretto per balletto [...]. Ieri mattina era completamente d'accordo, ma ha cambiato parere ieri sera, non stupitevene, e ha fatto mettere il proprio nome in cartellone» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, cit. in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 284).

¹⁶ «Il mondo della *féerie* è l'ambito in cui un'azione di balletto si sviluppa più facilmente» (Théophile Gautier, in «La Presse», 11 septembre 1837, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 35).

¹⁷ Concetta Lo Iacono, *La carne, la vita e il diavolo: i libretti dei balli di Virginia Zucchi*, in «La Danza italiana», n. 4, primavera 1986, p. 59.

Esso si pone quindi nell'area che nasce dall'intersezione tra testo narrativo, testo drammatico e testo tecnico, è un ibrido che mescola descrizioni, dialoghi – non inusuali, anche se difficilmente traducibili nella danza – e indicazioni pratiche. Può essere definito come «un pre-testo che serve da filo conduttore all'organizzazione del futuro balletto»¹⁸, una visione strutturata di ciò che sarà lo spettacolo, uno spettacolo immaginato che esiste solo nella mente dello scrittore-veggente. Certo anche l'autore di un romanzo immagina le fattezze dei personaggi da lui creati e dei luoghi in cui essi agiscono, ma non è costretto a pensare alla loro concreta incarnazione, al luogo fisico in cui lo svolgimento della vicenda sia possibile. L'autore di un libretto di balletto deve invece compiere questa operazione: la sua visione deve essere realizzabile secondo le precise e concrete esigenze teatrali, in particolare secondo quelle del teatro in cui verrà realizzata la messa in scena e degli artisti che la interpreteranno. Il testo, quasi sempre scritto su commissione, a volte viene pensato già sapendo chi lo interpreterà: in casi del genere sono particolarmente importanti le reciproche influenze e gli scambi tra l'autore e i danzatori, dato che lo scritto viene cucito sulle doti del futuro interprete che, se ha un prestigio tale da porlo in una posizione di forza, può incidere anche pesantemente sulle scelte dello scrittore.

Scrivere un teatro di questo genere comporta perciò immaginare una danza che non c'è ancora avendo presente una ben definita idea di corpo in movimento, dare concretezza a una visione attraverso le parole, utilizzate secondo precise modalità stilistiche che coinvolgono costruzione del discorso, verbi, punteggiatura, scelte lessicali¹⁹. Il libretto comunica un'idea, un presagio di spettacolo, una serie di visioni dai contorni a volte netti e precisi, a volte sfumati e indefiniti, un insieme di immagini che popolano la mente di chi scrive e poi quella di chi legge.

2. Un letterato per la danza

Théophile Gautier si dedica alla scrittura di libretti per balletto da quando è un giovane, anche se già noto, scrittore fino all'anno della sua scomparsa. Tale attività assume un ruolo

¹⁸ Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse, ou De l'écriture des livrets de ballet*, in Alain Montadon (sous la direction de), *Écrire la danse*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand [1999], p. 183.

¹⁹ Per un'analisi dell'*elocutio* propria del libretto per balletto, rimandiamo all'accurata analisi di Hélène Laplace-Claverie in *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, cit., pp. 251-266.

rilevante nella sua produzione artistica e, anzi, con lui una pratica spesso quasi artigianale viene nobilitata grazie allo stile e alla sensibilità del poeta²⁰ e grazie alla spiccata capacità di evocare atmosfere tramite una lingua scritta capace di tratteggiare luoghi e situazioni in modo quasi pittorico.

Il primo libretto scritto da Gautier è quasi certamente *La Nuit de Cléopâtre* (1838), mai realizzato sul palcoscenico e andato perduto, a cui seguono *Giselle* (1841) e *La Péri* (1843), entrambi creati per l'Opéra. Nel 1848 scrive, su commissione di Hector Berlioz, un libretto di cui si sono perse le tracce, quindi *Mina*, di cui è rimasta soltanto una copia manoscritta, mentre *Pâquerette* (1851) è il suo terzo libretto effettivamente realizzato. Tra il 1852 e il 1853 si dedica alla redazione di *La Statue amoureuse*, pubblicato soltanto postumo, mentre *Gemma* (1854) è ancora una volta una creazione commissionata dall'Opéra. Il 1858 è l'anno di *Yanko le bandit*, che va in scena presso il meno raffinato Théâtre de la Porte Saint-Martin, e di *Sacountalâ*, il suo ultimo libretto messo in scena, sempre nel maggiore teatro parigino. Se negli anni Sessanta l'interesse di Gautier per il balletto sembra assopirsi, l'ultimo periodo della sua vita è testimone di una nuova fase. *Le Mariage a Séville* è del 1870, mentre del 1872 sono *Le Preneur de rats d'Hameln* e *La Fille du roi des aulnes*, ma nessuno di questi vedrà la propria concretizzazione sulla scena. Alla sua morte, nel 1872, viene a mancare uno dei maggiori letterati prestati alla danza. Nel decennio successivo l'Opéra vedrà una particolare penuria di nuovi balletti e ne metterà in scena soltanto cinque: è l'inizio della fase discendente di un'arte che arriverà a perdere di senso con l'ingresso nel nuovo secolo e con l'affermarsi di una danza che si propone come arte capace di essere completamente autonoma e indipendente da punti di riferimento esterni a se stessa.

I libretti di Gautier entrano a pieno titolo nella sua produzione letteraria complessiva, tanto da partecipare, assieme ai racconti, ai romanzi e alle poesie, a un intenso scambio di temi, personaggi, nomi propri, ambientazioni e oggetti, tutti ripensati e riproposti di continuo in molteplici varianti. È quindi necessario avvicinarsi a questi testi «de la même façon qu'on pourrait étudier n'importe quel roman, n'importe quel recueil de poèmes, ou n'importe quelle autre œuvre littéraire»²¹. Al di là dei contenuti, tuttavia, i libretti

²⁰ Il librettista, «Quand il se nomme Gautier, malgré la forme aride qui lui est imposée, il trouve moyen d'y semer de l'esprit, de la fantaisie, des idées, du style. – Lisez *Giselle*», «Quando si chiama Gautier, malgrado la forma arida che gli viene imposta, trova il mezzo di seminarvi dello spirito, della fantasia, delle idee, dello stile. Leggete *Giselle*» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 252).

²¹ «Nello stesso modo in cui si potrebbe studiare qualunque romanzo, qualunque raccolta di poemi o qualunque altra opera letteraria» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 81).

scritti da Gautier mantengono una specificità innegabile e originale che risiede nell'intenzione e nella capacità dell'autore di offrire sapienti indicazioni per l'allestimento o per il movimento: dal testo traspare così, inevitabilmente, una teoria della danza che Gautier, pur non rendendo esplicita, esperisce tramite la parola scritta.

Giselle

Il primo²² libretto di Théophile Gautier, *Giselle*²³, viene realizzato nel giugno del 1841 all'Opéra di Parigi. Accolto con un entusiasmo e un apprezzamento straordinari, è il felice risultato del connubio tra alcuni elementi chiave del balletto romantico.

Il primo atto si svolge in un villaggio della Germania, nello spiazzo tra la modesta casa di Giselle, 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 che Giselle mostra nei confronti del misterioso Loys. L'arrivo di una comitiva di nobili, tra cui la principessa Bathilde, promessa sposa di Albert, porta 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 Villi²⁴: un tempo fanciulle amanti del ballo, sono morte in giovane età e sono ora pallidi e vaporosi spettri che costringono a danzare fino allo sfinimento e alla morte gli uomini che si trovino ad attraversare quei luoghi dopo la mezzanotte. Da una tomba si leva Giselle, nuova arrivata, che volteggiava 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 del povero Hilarion scatena le impietose Villi, che lo fanno volteggiare fino a precipitarlo nel lago. Albert, invece, amorevolmente protetto da Giselle, si salva con l'arrivo dei primi

²² Se si eccettua il già citato *La Nuit de Cléopâtre* (cfr. *infra*, 139 e 216-217).

²³ *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 Cicéri; interpreti: Carlotta Grisi (Giselle), Lucien Petipa (Loys-Albert), Simon (Hilarion), Roland (Berthe), Adèle Dumilâtre (Myrtha), Caroline Forster (Bathilde).

²⁴ Gautier utilizza il termine "wili", ma in seguito è entrato nell'uso comune, in francese e in altre lingue, il termine "willi". In italiano troviamo "wili", "willi" e, oggi più comunemente, "villi".

raggi di sole e tende la mano a Bathilde, appena sopraggiunta²⁵.

Una delle principali fonti letterarie dell'argomento e delle atmosfere evocati dal libretto risiede in un componimento poetico di Victor Hugo tratto da *Les Orientales* (1829), *Fantômes*, che evoca le delicate immagini di fanciulle morte in giovane età, tra cui quella di una spagnola che esaurisce le proprie forze vitali ballando:

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles!
C'est le destin. [...]

Doux fantômes ! c'est là, quand je rêve dans l'ombre
Qu'ils viennent tour à tour m'entendre et me parler.
Un jour douteux me montre et me cache leur nombre.
À travers les rameaux et le feuillage sombre
Je vois leurs yeux étinceler.

[...]

Elles prêtent leur forme à toutes mes pensées.
Je les vois ! je les vois ! Elles me disent: Viens!
Puis autour d'un tombeau dansent entrelacées;
Puis s'en vont lentement, par degrés éclipsées.
Alors je songe et me souviens...

Une sourtout: – un ange, une jeune Espagnole! –
Blanches mains, sein gonflé de soupirs innocents,
un œil noir, où luisaient des regards de créole,
Et ce charme inconnu, cette fraîche auréole
Qui couronne une front de quinze ans!

[...]

Elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée.
Le bal éblouissant! le bal délicieux!
Sa cendre encore frémit, doucement remuée,
Quand, dans la nuit sereine, une blanche nuée
Danse autour du croissant des cieux.²⁶

I riferimenti alla giovinezza, alla passione smodata per il ballo, alla morte, al biancore

²⁵ In realtà Charles de Spœlberch de Lovenjoul segnala l'esistenza di una prima versione del libretto, oggi perduta, secondo la quale durante il secondo atto la protagonista tornava nel mondo terreno, ma rimaneva invisibile a tutti tranne che all'amato Albert (*Les Lundis d'un chercheur*, Colmann-Lévy, Paris 1894).

²⁶ Victor Hugo, *Fantômes* (XXXIII), in *Œuvres complètes de Victor Hugo. Poésie. II. Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, J. Hetzel & Cie – A. Quentin & Cie, Paris [1882], pp. 171-174.

del corpo, alla notte rischiarata dalla luna sono tutti presenti anche nel libretto di Gautier, il quale infatti cita il componimento di Hugo nel resoconto dello spettacolo che pubblica su «La Presse» dopo il debutto²⁷.

Alcuni degli scritti dello stesso Gautier, poi, affrontano temi riconducibili a *Giselle*. Il giovane protagonista del suo primo racconto edito, *La Cafetière* (1831), sfinito dalla fatica per aver ballato troppo a lungo, viene trascinato in una danza convulsa da una donna emersa dalla tappezzeria che decora le pareti della camera da letto e di cui, una volta tornata la luce del giorno, si saprà che è da tempo defunta. Ancora, *La Pipe d'opium* (1838) può essere letto come un “presagio” di *Giselle*: l'io narrante, in preda agli effetti dell'oppio, vede una fila di «piccoli fiocchi bianchi» che si spostano da un lato all'altro del soffitto blu scuro, «ciuffi di lana portati dal vento», «una collana di colombe che si sgrana nell'aria», «bianchi vapori», in realtà spiriti. Mentre la lunga teoria delle figure velate si sposta come sostenuta da una brezza leggera, appare una giovane dai piedi minuti e quasi trasparenti, avvolta in ampi drappi di mussola: è una cantante che porta lo stesso nome dell'interprete principale di *Giselle*, Carlotta. La fanciulla non vuole seguire gli altri fantasmi diretti verso le stelle, nonostante le battano amichevolmente sulla spalla passandole accanto, ma avvolge le braccia al collo del protagonista, gli recita soavi poesie e gli promette alcuni mesi di delizie, poiché grazie a un suo bacio può ora vincere la morte. In realtà all'epoca della redazione del racconto Gautier e la Grisi non si erano ancora incontrati: la ballerina si esibisce per la prima volta a Parigi nel 1836, ma Gautier ne scrive soltanto nel 1840²⁸ e la conosce personalmente nel maggio 1841²⁹. Nel 1843 *La Pipe d'opium* verrà ripresa in un articolo³⁰ in cui l'oppio viene sostituito dall'hashish e la cantante da una danzatrice ferita da un chiodo, proprio come poco tempo addietro era accaduto a Carlotta Grisi, che era stata lontana dalle scene per una non meglio precisata ferita a un piede³¹: grazie alla donna di cui Gautier sarà innamorato tutta la vita, la realtà

²⁷ «J'avais pensé à mettre tout bonnement en action [...] la délicieuse orientale de Victor Hugo. [...] Giselle [...] aurait été surprise par le froid du matin comme la jeune Espagnole», «Avevo pensato di trasformare semplicemente in azione la deliziosa orientale di Victor Hugo. [...] Giselle [...] sarebbe stata sorpresa dal freddo del mattino come la giovane spagnola» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 120-121).

²⁸ Théophile Gautier, in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 110-114.

²⁹ Cfr. Peter Whyte, *La Pipe d'opium. Notice*, in Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., p. 1398.

³⁰ Théophile Gautier, in «La Presse», 10 décembre 1843, pp. 2-3, poi pubblicato con il titolo *Yeux verts et talons roses*, in *Caprices et zigzags*, cit., pp. 153-160.

³¹ «La Carlotta, absente du théâtre depuis quelques semaines, vient de faire sa rentrée. Elle s'était blessée jolis pieds, et c'est ainsi que l'on a découvert qu'elle en avait, car jusqu'ici on ne lui connaissait que des ailes» (Théophile Gautier, in «La Presse», 16 janvier 1843, p. 1).

entra nella *rêverie* dell'uomo e dell'artista.

La principale fonte del soggetto di *Giselle* risale però ad Heinrich Heine. Grazie all'amico Gérard de Nerval, traduttore del *Faust* di Goethe, Gautier si era avvicinato alla letteratura tedesca in cui, come tanti letterati di ambito romantico, trovava un suggestivo spiraglio verso il fantastico. Heine, che dal 1831 vive a Parigi, nel 1834 pubblica una serie di articoli, poi raccolti in volume con il titolo *De l'Allemagne*³², con cui intende far conoscere la propria patria ai francesi raccontando anche suggestive leggende ambientate tra ninfe, ondine silvestri e coboldi. Riporta così il testo di due canzoni danesi che riprendono una leggenda della Germania nord-orientale: nella prima un giovane, addormentatosi su una collina abitata dagli elfi, viene svegliato con carezze e sussurri da due fanciulle che lo trascinano nella danza e cercano di convincerlo a restare in loro compagnia, ma egli, grazie all'aiuto di Dio, riesce a resistere; nella seconda un giovane signore, alla vigilia delle nozze, viene trascinato nella danza dalla figlia del re degli elfi: al mattino la fidanzata, giunta al castello con il corteo nuziale, troverà il proprio promesso sposo ormai cadavere³³. Heine racconta poi un'analogia tradizione austriaca di origine slava, quella delle Villi, fanciulle morte prima delle nozze che, insoddisfatte per non aver consumato il matrimonio, non riescono a rimanere ferme nella propria tomba:

Dans leurs cœurs éteints, dans leurs pieds morts est resté cet amour de la danse qu'elles n'ont pu satisfaire durant leur vie; et, à minuit, elles se lèvent, se rassemblent en troupes sur la grande route, et malheur au jeune homme qui les rencontre! Il faut qu'il danse avec elles; elles l'enlacent avec un désir effréné, et il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort.

Parées de leurs habits de noces, des couronnes des fleurs sur la tête, des anneaux étincelants à leurs doigts, les wilis dansent au clair de lune comme les elfes. Leur figure, quoique d'un blanc de neige, est belle de jeunesse; elles rient avec une joie si effroyable, elles vous appellent avec tant de séduction; leur air a de si douces promesses! Ces bacchantes mortes sont irrésistibles.³⁴

La Villi è quindi una fanciulla seducente e perturbante nella propria virgineale

³² Heinrich Heine, *De l'Allemagne*, in *Œuvres complètes de Henri Heine*, Michel-Lévy Frères, Paris 1855, 2 voll.

³³ *Ivi*, vol. II, pp. 55-60.

³⁴ «Nei loro cuori che hanno smesso di battere, nei loro piedi morti è rimasto quell'amore per la danza che non hanno potuto soddisfare in vita e, a mezzanotte, si alzano, si riuniscono in schiere sulla strada principale e guai al giovane che le incontra! Dovrà danzare con loro finché non cadrà a terra morto.

Con indosso i loro eleganti abiti da sposa, con corone di fiori intorno al capo e anelli luccicanti alle dita, le Villi danzano al chiaro di luna come gli elfi; il loro aspetto, sebbene di un biancore niveo, ha il rigoglio della giovinezza. Quelle baccanti morte ridono con gioia così perfida, chiamano con tanta seduzione e hanno l'aria di fare promesse così dolci che sono irresistibili!» (*ivi*, p. 60).

irrequietezza, evanescente e carnale nel bianco degli abiti che le velano il corpo pallido e che cerca «encore après sa mort les joies dont elle a été privée»³⁵. Gautier dichiara espressamente di aver attinto al testo di Heine: riporta in testa al libretto di *Giselle* un brano di *De l'Allemagne* preceduto dalla dicitura «Tradition allemande dont est tiré le sujet du ballet de *Giselle ou les Wilis*»³⁶ e scrive il resoconto dello spettacolo, l'indomani del debutto³⁷, sotto forma di una "lettera aperta" indirizzata al poeta tedesco. In effetti, se si riserva una certa libertà per quanto riguarda i particolari minuti³⁸, il secondo atto è davvero debitore delle immagini evocate da Heine.

È inoltre possibile rintracciare in *Giselle* molteplici riferimenti a balletti precedenti. All'inizio degli anni Quaranta dell'Ottocento, per non risalire fino al Settecento³⁹, la *paysannerie*, la follia⁴⁰ e le visioni di sogno sono ambiti che entrano abitualmente nei balletti. Il celebre *Ballet des nonnes* inserito nel terzo atto dell'opera *Robert le diable* (1831), *La Sylphide* (1832) e *La Fille du Danube* (1836) mettono in scena eterei e affascinanti spiriti femminili che, nel primo e nell'ultimo caso, sono ombre di fanciulle morte. *Nathalie ou La Laitière suisse* (1832) è ricco di colorate scene rurali su cui si inserisce l'arrivo di un gruppo di nobili impegnati nella caccia, tra cui una baronessa che dona una catena d'oro alla fresca e semplice protagonista, come Bathilde dona una collana a Giselle. In *La Tarentule* (1839) un giovane, morso da un ragno velenoso, è costretto a danzare fin quasi a morire, e il tema della follia è alla base di *Nina ou La Folle par amour*, un balletto del 1813 ripreso nel 1840 per la rappresentazione di addio alle scene parigine da parte di Fanny Elssler. Evidentemente tutti questi elementi si ritrovano in *Giselle*, che però non appare come luogo di un citazionismo più o meno celato, quanto piuttosto come crogiuolo di elaborazione di significativi tratti del gusto e dell'immaginario proprio

³⁵ «Anche dopo la morte le gioie di cui è stata privata» (*ivi*, p. 61).

³⁶ «Tradizione tedesca da cui è tratto il soggetto del balletto di *Giselle ou Les Wilis*» (cfr. la riproduzione del libretto relativo alla prima rappresentazione del balletto, il 28 giugno 1841, difficilmente reperibile riprodotto in Elena Randi (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025, pp. 373-389: p. 378).

³⁷ Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 117-124.

³⁸ Ad esempio, se Heine concede alle danze degli spettri solo quell'ora che intercorre tra mezzanotte e l'una, Gautier riserva alle proprie Villi ben quattro ore, da mezzanotte alle quattro, quando i primi raggi del sole cominciano a rischiarare l'oscurità notturna.

³⁹ Si possono citare *Ninette à la court* (1778), di Maximilien Gardel, storia di una contadinella di cui è innamorato un conte che le cela le proprie nobili origini, o *Le Déserteur* (1789), in cui la fidanzata di un giovane in attesa di essere giustiziato dà segni di follia.

⁴⁰ Concetta Lo Iacono propone un parallelo con la follia di Fenella in *La Muette de Portici* nel saggio *Il bel canto silenzioso ne La Muette de Portici*, in Paologiovanni Maione – Maria Venuso (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini, Napoli 2021, pp. 269-271.

dell'epoca.

Il libretto di *Giselle* riporta il nome di due autori, Gautier e Jules Henri Vernoy de Saint-Georges⁴¹. Conformemente a una prassi allora piuttosto abituale per i librettisti, i due autori lavorano insieme, ma non è completamente chiaro quale ruolo spetti all'uno e quale all'altro: si tratta di un dilemma di cui si è a lungo discusso «sans espoir d'arriver à une solution»⁴². Tra gli studiosi autorevoli del Novecento che si sono occupati della questione, Serge Lifar, partendo dalle considerazioni fatte dallo stesso Gautier, ritiene che il vero autore del libretto sia Saint-Georges e limita il ruolo di Gautier a quello di ispiratore⁴³; Ivor Guest sostiene che «l'abilità e l'esperienza di Saint-Georges erano indispensabili, in questa prima fatica, per modellare le idee [di Gautier] in una forma adatta alla messa in scena da parte del *maître de ballet*»⁴⁴; Edwin Binney, valutando la struttura del libretto e quella del resto della produzione dei due autori, suppone che *Giselle* sia più probabilmente opera di Gautier⁴⁵. I critici dell'epoca si dividono: alcuni lodano Saint-Georges come esperto librettista che ha scelto per aiutante un giovane poeta⁴⁶, altri apprezzano la capacità mostrata da Gautier nello scegliere un valido collaboratore⁴⁷, altri ancora distinguono tra un primo atto, più consueto, di mano di Saint-Georges, e un secondo atto, profondamente originale, opera di Gautier⁴⁸. Quest'ultimo offre alcuni chiarimenti sulla questione, senza però dirimerla fino in fondo, nel resoconto che scrive su «La Presse» dopo il debutto⁴⁹. Racconta infatti che la lettura di *De l'Allemagne* di Heinrich Heine, e in particolare le descrizioni di creature mitologiche come elfi vestite di bianco, nixi dal piccolo piede e Villi dalla carnagione di neve che abitano in brumose regioni rischiarate dalla luna, gli ha fatto venire in mente l'idea di un balletto, spingendolo a scrivere su un foglio, in bella calligrafia, il titolo, *Les Wilis*; si è però ricreduto rapidamente dato che, da esperto *feuilletoniste*, si rende conto che «il était bien impossible de traduire au théâtre cette poésie vaporeuse et nocturne,

⁴¹ Nel 1841 Jules Henri Vernoy de Saint-Georges (1801-1875) aveva già scritto alcuni libretti per balletti andati in scena all'Opéra di Parigi, tra cui *La Gipsy* (1839) e *Le Diable amoureux* (1840), oltre a diverse opéra-comique e a un'opera, *La Reine de Chypre* (1841).

⁴² «Senza speranza di arrivare a una soluzione» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 71).

⁴³ Serge Lifar, *Giselle*, Paris, Albin Michel, 1942, pp. 122-130.

⁴⁴ Ivor Guest, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*, Dance Books, London 1984, p. 65.

⁴⁵ Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 95-96.

⁴⁶ S.a., in «Le Charivari», 2me année, n. 181, 30 juin 1841, p. 2, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 100.

⁴⁷ Jules Janin, in «Le Journal des débats», 30 juin 1841, pp. 1-2, ora in Edwin Binney, *ivi*, p. 100.

⁴⁸ S.a., in «Le Courrier français», 3 juillet 1841, ora in Edwin Binney, *idem*, p. 101.

⁴⁹ Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 117-124.

cette fantasmagorie voluptueusement sinistre, tous ces effets de légende et de ballade si peu en rapport avec nos habitudes»⁵⁰. La sera, all'Opéra, ha incontrato Saint-Georges e gli ha raccontato «la tradition des Wilis. Trois jours après le ballet de *Giselle* était fait et reçu»⁵¹. Sempre nell'articolo su «La Presse», Gautier spiega poi, rivolgendosi a Heine, «comment M. de Saint-Georges, tout en respectant l'esprit de votre légende, l'a rendue acceptable et possible à l'Opéra»⁵²: il primo atto è «l'histoire que M. de Saint-Georges a imaginée pour nous procurer la jolie morte dont nous avons besoin»⁵³ per motivare il secondo atto, ispirato alle leggende della nordica Germania. Gautier dichiara che, non conoscendo in modo approfondito «les combinaisons du théâtre et les exigences de la scène»⁵⁴, aveva inizialmente immaginato un primo atto che mettesse semplicemente in scena il poema di Victor Hugo, *Fantômes*, ma questo avrebbe sottratto al pubblico l'effetto di sorpresa nel passaggio tra il primo e il secondo atto, così diversi tra di loro. Insomma, Gautier e Saint-Georges hanno «arrangé»⁵⁵ insieme la leggenda raccontata da Heine.

Partita Fanny Elssler per gli Stati Uniti, l'Opéra si trova senza una danzatrice di alto livello quando, nel dicembre 1840, il direttore Léon Pillet firma un contratto con la giovane Carlotta Grisi, compagna di Jules Perrot⁵⁶, già rinomato danzatore presso lo stesso teatro. La Grisi si era esibita a Parigi nell'agosto 1836, appena diciassettenne, ma senza

⁵⁰ «Era assolutamente impossibile trasferire in teatro questa poesia vaporosa e notturna, questa fantasmagoria luttuosamente sinistra, tutti questi effetti di leggenda e di ballata, quasi senza rapporto con le nostre abitudini» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 117).

⁵¹ «La tradizione delle Villi. Tre giorni dopo il balletto di *Giselle* era terminato e ricevuto» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 117).

⁵² «Come M. de Saint-Georges, pur rispettando lo spirito della vostra leggenda, l'ha resa accettabile e possibile all'Opéra» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 118).

⁵³ «La storia che M. de Saint-Georges ha immaginato per procurarci la graziosa morta di cui avevamo bisogno» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 120).

⁵⁴ «Gli espedienti del teatro e le esigenze della scena» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 118).

⁵⁵ «Adattato» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124).

⁵⁶ Jules Perrot (1810-1892) comincia lo studio della danza a nove anni e a dieci viene ingaggiato in spettacoli di *vaudeville* a Parigi. Studia con Vestris, con cui perfeziona le proprie eccezionali doti di danzatore, che unisce a quelle teatrali. Danza finalmente all'Opéra, dove è partner di Marie Taglioni. Nel 1835 si esibisce in diversi teatri europei e incontra Carlotta Grisi, che diventa sua allieva e compagna. Dopo aver lavorato con lei in *Giselle* e non essere stato riaccolto all'Opéra, come avrebbe invece desiderato, prosegue una riconosciuta carriera di coreografo creando, a Londra, *Alma ou La Fille du feu* (1842), *Ondine* (1843), *Esméralda* (1844), *Le Jugement de Pâris* (1846) e il celebre *Pas de quatre* (1845). Nel 1851 viene ingaggiato come danzatore e poi come *maître de ballet* a San Pietroburgo, dove rimane fino al 1858 e dove sposa Capitoline Samovskaya, un'allieva della scuola dei Teatri imperiali, da cui ha due figli.

particolare eco⁵⁷; aveva poi danzato per più di tre anni nei teatri di Vienna, Milano e Londra, accompagnata da una reputazione sempre crescente, mentre Perrot si andava affermando come coreografo. Era quindi nuovamente apparsa sulle scene parigine il 29 febbraio 1840, al Théâtre de la Renaissance⁵⁸, in un'opera in due atti, *Zingaro*, con cui aveva ottenuto un primo e misurato commento da parte di Gautier:

M^{me} Carlotta Grisi seconde admirablement son mari; elle sait danser, ce qui est rare; elle a du feu, mais pas assez originalité; elle manque de cachet à elle; c'est bien mais ce n'est pas mieux. Au mérite de bien danser elle joint celui de bien chanter, deux talents difficiles à concilier; [...] Quant à sa figure, elle n'est pas fort italienne [...]. Elle a des cheveux châtain plus près de blonds que d'être noirs, des traits assez réguliers, et autant qu'on peut le distinguer sous le fard, le teint coloré naturellement; elle est de taille moyenne, svelte, assez bien prise, sa maigreur n'est pas excessive pour une danseuse.⁵⁹

Certo sono ancora lontani gli accesi entusiasmi e l'ammirazione venata di affetto che caratterizzeranno i giudizi elogiativi, le attente osservazioni e le descrizioni minuziose elaborate da Gautier negli anni seguenti intorno a una delle ballerine più celebri del XIX secolo.

A partire dal 1° gennaio 1841 Carlotta Grisi entra all'Opéra grazie alle pressioni della cugina, la celebre cantante Giulia Grisi, con un contratto piuttosto modesto⁶⁰. Debutta finalmente il 12 febbraio 1841, in un passo a due creato da Perrot per lei e per Lucien Petipa all'interno dell'opera *La Favorite*, di Gaetano Donizetti. Gautier ne scrive ora con entusiasmo:

C'est le début, dans le *Divertissement de la Favorite*, de M^{me} Carlotta Grisi. [...] Elle ne chante plus, mais elle danse aujourd'hui merveilleusement. C'est une vigueur, une légèreté, une souplesse et une originalité qui la mettent d'abord entre Ellsler et Taglioni; on

⁵⁷ Cfr. Ivor Guest, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*, cit., pp. 36-37.

⁵⁸ Noto anche come Salle Ventadour, dal nome della strada in cui si trovava, il Théâtre de la Renaissance ospita prosa, *vaudeville*, opere liriche e, secondo Gautier, «devient un petit Opéra, puisqu'il a le chant et la danse comme son seigneur et maître», «diventa una piccola Opéra, poiché ha il canto e la danza come suoi signori e padroni» (Théophile Gautier, in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p.112). Dal 1841 al 1870 prenderà il nome di Théâtre Italien dato che verrà dedicato all'opera cantata in italiano.

⁵⁹ «M^{me} Carlotta Grisi asseconda suo marito [Perrot] in modo ammirevole; sa danzare, e questo è raro; ha temperamento, ma relativa originalità; manca di un tocco personale: va bene, ma non è il meglio. Al merito di danzare bene aggiunge quello di cantare ugualmente bene: due talenti difficili da conciliare; [...] Quanto al suo aspetto, non è eccessivamente da italiana [...]. Ha capelli castani più tendenti al biondo che allo scuro, tratti piuttosto regolari, e, per quanto si può intuire sotto il fard, la carnagione naturalmente colorita; è di taglia media, slanciata, ben fatta, e di magrezza non eccessiva per una danzatrice.» (Théophile Gautier, in «La Presse», 2 mars 1840, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 111-112).

⁶⁰ Cfr. Ivor Guest, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*, cit., pp. 60-62.

reconnaît les leçons de Perrot. Le succès est complet, durable. Il y a là beauté, jeunesse, talent, admirable trinité!⁶¹

Da lì a poco, la Grisi sarà l'interprete del primo balletto di Gautier, *Giselle*.

Le notizie riguardanti *Giselle* cominciano ad apparire sul «Courrier des Théâtres» il 5 aprile⁶²: si sa già che Carlotta Grisi sarà l'interprete principale del nuovo balletto prodotto dall'Opéra, che Adolphe Adam⁶³ comporrà le musiche e che Jean Coralli⁶⁴ si occuperà della coreografia. A partire dal 21 aprile la sartoria comincia a lavorare ai costumi⁶⁵. La stampa continua a diffondere informazioni sul nuovo balletto: si apprende così che la musica del primo atto, pronta l'11 maggio⁶⁶, viene provata per intero il 12 maggio, che le prove vengono interrotte per lasciare campo libero all'ultima messa a punto dell'opera lirica *Freyschütz*, di Carl Maria von Weber, e che un'ulteriore interruzione si verifica a causa di un'indisposizione della Grisi⁶⁷. In una lettera del 12 giugno Adam scrive: «À la fin du mois, on va donner mon ballet de *Giselle*, que l'on répète activement et dont j'ai beaucoup soigné la musique: je suis très content de certaines parties et j'espère que le public me tiendra compte des efforts que j'ai faits pour élever la musique de danse à un rang plus élevé que celui qu'on lui assigne généralement»⁶⁸. Il balletto viene provato

⁶¹ «Carlotta Grisi ha debuttato nel *divertissement* de *la Favorite*. [...] Oggi non canta più, ma danza magnificamente. Vigore, leggerezza, agilità e originalità la mettono subito fra Elssler e Taglioni; e sono evidenti le lezioni di Perrot. Il successo è assoluto, duraturo. Si trovano qui bellezza, giovinezza, talento: mirabile trinità!» (Théophile Gautier, in «La Presse», 7 mars 1841, p. 2, poi in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol II, p. 103).

⁶² Charles Maurice, in «Courrier des Théâtres», 24^{me} année, n. 8139, 5 avril 1841, p. 3.

⁶³ Adolphe Adam (1803-1856) è un prolifico compositore di partiture per opere e balletti celebri, tra cui spiccano, oltre a *Giselle*, *La Fille du Danube* (1836), *Les Mohicans* (1837), *La Jolie fille de Gand* (1842), *Le Diable à quatre* (1845), *Griseldis ou Les Cinq sens* (1848), *Le Corsaire* (1856). Adam «univa a un grande senso del teatro una vera e propria passione per il balletto e la musica di danza» (Pougin, Arthur, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, G. Charpentier, Paris 1877, p. 161).

⁶⁴ Jean Coralli Peracini (1779-1854), di origini italiane, debutta all'Opéra come danzatore nel 1802 e dal 1806 si dedica anche alla coreografia. Dal 1815 al 1825 lavora a Milano, Londra e Marsiglia. Rientrato a Parigi, lavora prima al Théâtre de la Porte Saint-Martin, quindi, dal 1831, al Théâtre de l'Opéra, dove realizza una lunga carriera costruita sulla creazione di balletti celebri, quali *L'Orgie* (1831), *La Tempête* (1834), *Le Diable boiteux* (1836), *La Chatte métamorphosée en femme* (1837), *La Tarentule* (1839), oltre a *Giselle* e a *La Péri*.

⁶⁵ Michel Odin, *La Création de Giselle*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, janvier-mars 1980, p. 19.

⁶⁶ S.a., «Courrier des Théâtres», 24^{me} année, n. 8175, 1 mai 1841, p. 3.

⁶⁷ Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 62.

⁶⁸ «Alla fine del mese verrà presentato il mio balletto *Giselle*, che viene intensamente provato e di cui ho curato con impegno la musica. Sono molto contento di certe parti e spero che il pubblico terrà conto degli sforzi che ho fatto per elevare la musica da danza a un livello più alto di quello che abitualmente le si assegna» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, 12 giugno 1841, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, Éditions Minkoff, Genève 1996, p. 98).

interamente, senza orchestra, il 19 giugno; il 22 giugno lo stesso Gautier annuncia il debutto ormai prossimo sulle pagine di «La Presse»; il 24 giugno viene fatta una prova generale e il 26 un'altra prova, a porte chiuse. Il debutto vero e proprio avviene il 28 giugno 1841, giorno del ventiduesimo compleanno di Carlotta Grisi, ed è un trionfo.

Secondo Adam, una parte importante del successo di *Giselle* è dovuta alle coreografie di Jean Coralli: «il n'y a jamais eu rien d'aussi joli en chorégraphie que les groupes [sic] de femmes que Coralli a dessinés avec un talent supérieur»⁶⁹. Benché sul libretto, alla voce *Coreografo*, compaia il solo nome di Coralli, allora *maître de ballet en chef* del teatro, diversi resoconti del debutto citano Perrot come autore delle coreografie⁷⁰. Anche un testimone d'eccezione come il coreografo danese August Bournonville sostiene questa versione. Abituale frequentatore di casa Perrot-Grisi durante un suo soggiorno parigino avvenuto proprio nei giorni dell'allestimento di *Giselle*, racconta di aver assistito a una prova del balletto durante la quale Perrot insegnava alla Grisi alcuni brani coreografici⁷¹. Adam afferma con decisione che Perrot «a réglé tous les pas de sa femme»⁷² e «a fortement mis la main à la pâte»⁷³, confermato dalla stampa, in cui si legge che il suo nome avrebbe dovuto essere inserito in locandina poiché egli è di fatto il quinto autore. Sulla base di queste testimonianze, e dopo le considerazioni fatte da studiosi come Edwin Binney, Ivor Guest e Cyril W. Beaumont⁷⁴, la tesi oggi maggiormente accreditata, sostenuta, tra gli altri, da Pierre Lacotte⁷⁵, è che Coralli abbia composto i passi di insieme

⁶⁹ «Non c'è mai stato in coreografia niente di così piacevole quanto i gruppi di donne che Coralli ha progettato con un talento eccezionale» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, cit., pp. 281-282).

⁷⁰ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 72.

⁷¹ August Bournonville, *My Theatre Life*, cit., p. 20.

⁷² «Ha definito tutti i passi di sua moglie» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 282).

⁷³ «Ha pesantemente messo le mani in pasta» (*ivi*, p. 284).

⁷⁴ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 70; Ivor Guest, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*, cit., pp. 71-73; Cyril W. Beaumont, *The Ballet Called Giselle*, Dance Books, London 1996 (1945), pp. 24-27. Beaumont sostiene però, prudentemente, che non è possibile definire con esattezza le responsabilità di uno o dell'altro coreografo e che «al massimo possiamo soltanto fare congetture» (*ivi*, p. 26).

⁷⁵ Pierre Lacotte (1932) danza il repertorio accademico come primo ballerino dell'Opéra di Parigi. Dimessosi dall'Opéra, porta avanti una carriera di interprete e di coreografo fondando, nel 1955, una propria compagnia, Les Ballets de la Tour Eiffel. Nel 1968 rimonta *La Sylphide* basandosi su documenti inediti. Da allora diviene uno specialista nella ricostruzione di opere del repertorio romantico che crea su commissione dei maggiori teatri di tradizione del mondo. Oltre a *Giselle*, con scene e costumi dall'originale, creato per il Ballet du Rhin, ricostruisce, tra gli altri, *Nathalie ou La Laitière suisse* (1980), *Marco Spada* (1981), *La Gitana* (1993), *La Fille du Pharaon* (2000), *Paquita* (2001).

e Perrot quelli di Giselle, di Loys e della regina delle Villi, oltre a quelli del valzer del primo atto⁷⁶. Nella discussione riguardante la paternità delle coreografie di *Giselle*, solo in tempi relativamente recenti si è introdotto addirittura un terzo nome, quello di François Decombe (detto Albert)⁷⁷, a cui risultano riservati i diritti relativi alla coreografia. Decombe viene ingaggiato come *maître de ballet* da Léon Pillet il 15 ottobre 1840, per un periodo di due anni rinnovabili a seconda delle esigenze dell'amministrazione, con la clausola di non rendere pubblico il suo ruolo per non fargli perdere la pensione a cui ha diritto come artista dell'Opéra. Gli viene dato l'incarico di creare *La Jolie fille de Gand* per il giugno 1841, ma la defezione dell'interprete designata, Pauline Leroux⁷⁸, e il rifiuto di Carlotta Grisi di interpretare un balletto così lungo, portano la direzione a optare per *Giselle* a cui secondo alcuni studiosi può quindi aver contribuito Decombe⁷⁹.

Le scenografie dello spettacolo, create da Pierre Cicéri, «qui n'a pas encore son égal pour le paysage»⁸⁰, sono in parte provenienti da allestimenti precedenti. Le abitazioni del primo atto erano state impiegate in *La Fille du Danube* (1836), alcune quinte e alcuni cieli erano stati originariamente creati per l'opera *Pharamond* (1825) e già riutilizzati per il balletto *La Belle au bois dormant* (1829), un carrello impiegato per *Flore et Zéphire* (1815) trasporta la regina delle Villi nel secondo atto⁸¹. La creatività dello scenografo si dispiega comunque con originalità e se il primo atto «n'est pas bon, [...] cela est mou et pâle [...] En revanche, sa 2^{me} décoration est ravissante»⁸² e il sorgere del sole «qu'on aperçoit dans le fond à travers les arbres, à la fin de la pièce, [...] est d'un effet magique»⁸³, «d'une

⁷⁶ Pierre Lacotte, *Giselle: le style romantique*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., pp. 24-25. Aggiunge altre informazioni sulla questione della autorialità di *Giselle* e in particolare di Perrot proposito Jennifer Thorp nel saggio *Jean Coralli and His Family in London*, in Sasportes, José (a cura di), *Giovanni Coralli, l'autore di Giselle*, Aracne, Roma 2018, pp. 15-32.

⁷⁷ François Decombe (detto Albert) (1789-1865) danza come primo ballerino all'Opéra a partire dal 1803. È poi un apprezzato coreografo, a Londra, Vienna e Parigi, di balletti come *Cendrillon* (1823), *Le Corsaire* (Londra, 1827), *La Jolie fille de Gand* (1842).

⁷⁸ Pauline Leroux (1809-1891) danza dal 1824 al 1833 a Londra, dal 1826 al 1837 e dal 1840 al 1844 all'Opéra, dove interpreta *Nathalie ou La Laitière suisse* (1832), *La Révolte au sérail* (1833) e *Le Diable boiteux* (1836).

⁷⁹ Cfr. Michel Odin, *La Création de Giselle*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., pp. 20-21.

⁸⁰ «Che per il paesaggio non ha rivali» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124).

⁸¹ Cfr. Ivor Guest, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*, cit., p. 75.

⁸² «Non è bello, [...] è fiacco e scialbo [...]». In compenso, la sua seconda scenografia è incantevole» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 282).

⁸³ «Che si scorge in fondo, attraverso gli alberi, alla fine del pezzo, [...] è di un effetto magico» (*ibidem*).

vérité prestigieuse»⁸⁴.

Anche i centosessanta costumi impiegati sono in parte recuperati da precedenti spettacoli – due opere, *Guillaume Tell* (1829) e *Benvenuto Cellini* (1838), e un balletto, *Le Diable amoureux* (1840) – e in parte sono ideati appositamente da Paul Lormier⁸⁵. Rappresentano quindi epoche differenti, che vanno dal '300 al '500, senza troppa cura per una verosimiglianza che all'epoca non era sempre come una questione ineludibile, preferendole un risparmio economico significativo. Parte di quelli delle Villi prevede «ramoscelli e verbenas» sul capo, un corsetto bordato da un «nastro verde» lungo l'ampia scollatura e decorato da «ali molto diafane» sulla schiena, una «cintura argentata», un tutù morbido, le cui tre gonne si superano l'una con l'altra di due dita, il che darà a quella di sotto l'aria di «un vapore leggero» e con «tutte le guarnizioni [...] in verbenas e fiorellini»⁸⁶.

La musica di Adolphe Adam sperimenta il leitmotiv, ovvero la possibilità di riprendere più volte gli stessi temi musicali con accenti e sfumature diversi⁸⁷. Si distingue «par l'élégance, la fraîcheur et la variété des mélodies, par des combinaisons harmoniques, hardies et nouvelles, par un entraînement qui vous prend dès le commencement, et ne cesse qu'à la fin»⁸⁸ e «réussit-il au-delà de toute espérance, quoique, il est bon de le constater, il [Adam] ait à peine employé huit jours à écrire cette merveilleuse et enchanteuse partition de *Giselle*, qui restera l'un de ses plus beaux titres à la renommée»⁸⁹. L'esecuzione musicale viene eccezionalmente diretta da François Habeneck, il direttore in capo dell'orchestra dell'Opéra, che difficilmente si prestava ad

⁸⁴ «Di una verità prestigiosa» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124).

⁸⁵ Paul Lormier (1813-1895) è costumista presso l'Opéra dal 1832 al 1887, dove è *chef de l'habillement* a partire dal 1855. In oltre cinquant'anni crea i costumi di opere e balletti celebri, da *Robert le diable* a *Don Carlos*, che cerca di fondare su attente ricerche storiche. Collabora anche a spettacoli della Comédie-Française.

⁸⁶ Cfr. il bozzetto originale riprodotto in Carlos Fischer, *Les Costumes de l'Opéra*, Librairie de France, Paris 1931, p. 243.

⁸⁷ Per un'analisi della partitura, cfr. Cyril de Beaumont, *The Ballet Called Giselle*, cit., pp. 55-58 e soprattutto Gérard Mannoni, *Commentaire musical de la partition*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., pp. 58-80, oltre a Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton 2000.

⁸⁸ «Per l'eleganza, la freschezza e la varietà delle melodie, per delle combinazioni armoniche ardite e nuove, per una forza che vi trascina dall'inizio, e non cessa che alla fine» (M. Escudier, in «La France musicale», 4 juillet 1841, tome IV, pp. 233-237).

⁸⁹ «Riesce aldilà di ogni speranza benché, è bene constatarlo, egli [Adam] abbia impiegato appena otto giorni a scrivere questa magnifica e incantevole partitura di *Giselle*, che resterà uno dei suoi titoli più belli e famosi» (Arthur Pougin, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, cit., pp. 161-162).

eseguire le partiture per balletto, anche se Adam dice che Habeneck «ha diretto la sua orchestra stupidamente» e che solo grazie allo zelo degli orchestrali, entusiasti del lavoro fin dalle prove, «cela a-t-il bien marché»⁹⁰. La partitura viene rapidamente messa in vendita, lo stesso Adam ne trae una ballata per chitarra, piano e violino⁹¹ e alcuni brani vengono adattati per pianoforte in modo da essere danzabili nelle feste da ballo: «le succès musical en est si grand qu'on en a entièrement gravé la partition de piano, ce qui ne s'était jamais fait pour un ballet»⁹². Viene apprezzato anche «une valse fort gracieuse»⁹³ del primo atto composto da Friedrich Burgmüller⁹⁴, a cui Adam ha permesso di inserire un brano.

Lucien Petipa⁹⁵, interprete di Loys-Albert, è «gracieux [*sic*], passionné et touchant; il y a longtemps qu'un danseur n'a fait autant de plaisir et n'a été si bien accueilli»⁹⁶. Caroline Forster⁹⁷, che Gautier aveva già notato definendola «charmante bergère»⁹⁸, interpreta la parte di Bathilde, la nobile fidanzata di Albert. Adèle Dumilâtre⁹⁹, già

⁹⁰ «Ha funzionato» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 282).

⁹¹ Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 73-74.

⁹² «Il successo della musica è così grande che la riduzione per pianoforte è stata stampata per intero, cosa che fino ad ora non era mai stata fatta per un balletto» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, 15 ottobre 1841, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, cit., p. 99).

⁹³ «Un valzer davvero grazioso» (M. Escudier, in «La France musicale», 4 juillet 1841, tome IV, pp. 233-237).

⁹⁴ Johann Friedrich Franz Burgmüller (1806-1874), tedesco di nascita ma naturalizzato francese, si trasferisce a Parigi dopo gli studi. Qui è insegnante di pianoforte dei figli di Louis-Philippe e compone note partiture per questo strumento, ancora oggi utilizzate per la didattica. È autore della musiche di *La Péri* e di quelle del secondo atto di *Lady Henriette* (1844), ma è rimasto noto per il valzer di *Giselle*.

⁹⁵ Lucien Petipa (1815-1898) è un *danseur noble* fra i più apprezzati dell'epoca. Oltre al ruolo di Albert in *Giselle*, interpreta il ruolo di protagonista in *La Péri*, *Gemma*, *Sacountalâ* e in altri balletti prodotti dall'Opéra di Parigi, tra cui *Le Diable à quatre* (1845) e *Paquita* (1846). Dopo aver creato alcuni brani per diverse opere liriche, debutta nella coreografia di un intero balletto con *Sacountalâ*, anche se in questo ambito è senz'altro più noto il fratello Marius. Termina la propria carriera all'Opéra, prima come *maître de ballet*, poi come insegnante di pantomima.

⁹⁶ «Aggraziato, appassionato e commovente; da tempo un danzatore non è piaciuto tanto e non è stato accolto così bene» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124).

⁹⁷ Caroline Forster danza dal 1839 al 1845 all'Opéra con un successo dovuto soprattutto alla sua avvenenza. Si ritira dalle scene per sposare un ricco possidente. Gautier scrive un componimento poetico intorno al suo orecchio, «Oui, Forster, j'admirais...» (in *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1890, vol. II, p. 57), e le dedica «À la Princesse Bathilde» (in *Poésies complètes*, *ivi*, pp. 55-56) che, descrivendo il personaggio di *Giselle*, pare in realtà rivolgersi alla sua interprete.

⁹⁸ «Affascinante pastorella» (Théophile Gautier, in «La Presse», 3 février 1840, p. 1, poi in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. II, p. 25).

⁹⁹ Adèle Dumilâtre (1821-1909), figlia di un orchestrale, firma il primo contratto con l'Opéra a tredici anni, dove danza fino al 1848 rivestendo prevalentemente ruoli secondari.

protagonista di *La Sylphide* in alcune repliche, è Myrtha, la regina delle Villi, che si incarna così in un «corps élançé, chaste et gracieux, digne de la Diane antique»¹⁰⁰, e, «malgré sa froideur, a mérité le succès qu'elle a obtenu par la correction et le *mythologique* de ses poses»¹⁰¹. Assieme alla Grisi, Forster e Dumilâtre compongono, secondo Gautier, il gruppo delle «trois grâces de l'Opéra»¹⁰². Nathalie Fitzjames¹⁰³, interprete, assieme ad Auguste Mabilley, di un apprezzato passo a due nel primo atto, ha una «rare souplesse»¹⁰⁴ e «beaucoup de grâce et de vivacité»¹⁰⁵.

Grazie a questa interpretazione Carlotta Grisi" diventa una delle più acclamate ballerine del proprio tempo. È lei che, «ravissante»¹⁰⁶ e «unanimentement redemandée»¹⁰⁷, fa del primo atto, il meno forte, un successo. Danza «d'une manière sublime»¹⁰⁸, e ribadisce in tutta serenità la sua collocazione «au premier rang entre Ellsler et Taglioni»¹⁰⁹. Secondo Heine, «c'est surtout Carlotta Grisi qui causa le succès inouï»¹¹⁰ del balletto, e d'altra parte *Giselle* segna la sua consacrazione come ballerina di prima grandezza, tanto che il compenso previsto dal contratto che la lega all'Opéra viene più che raddoppiato.

¹⁰⁰ «Corpo slanciato, casto e elegante, degno dell'antica Diana» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 122).

¹⁰¹ «Malgrado la sua freddezza, ha meritato il successo che ha ottenuto per la correttezza e il *mitologico* delle sue pose» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 282).

¹⁰² «Tre Grazie dell'Opéra» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124).

¹⁰³ Nathalie Fitzjames (1819-?) lavora all'Opéra come danzatrice e come cantante tra il 1837 e il 1842, per poi esibirsi in tournée in Italia, dove tra l'altro interpreta spesso *Giselle*, e negli Stati Uniti.

¹⁰⁴ «Una rara scioltezza» (Eugène Guinot, in «Le Siècle», 6me année, n. 185, 5 juillet 1841, p. 1).

¹⁰⁵ «Molta grazia e vivacità» (M. Escudier, in «La France musicale», 4 juillet 1841, tome IV, pp. 233-237).

¹⁰⁶ «Incantevole» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 281).

¹⁰⁷ «Unanimentemente richiesta» (Eugène Guinot, in «Le Siècle», 6me année, n. 179, 29 juin 1841, p. 3).

¹⁰⁸ «In modo sublime» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 122).

¹⁰⁹ «Al primo livello, fra Ellsler e Taglioni» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 124). Non è di identico parere August Bournonville, secondo il quale la Grisi «ha interpretato il ruolo principale con una perfezione, da un punto di vista coreografico, quale non si poteva trovare in nessun'altra ballerina, ma per quanto riguarda 'la grazia poetica' è stata ampiamente inferiore a Marie Taglioni» (*My Theatre Life*, cit., p. 533).

¹¹⁰ «È soprattutto lei che causò l'inaudito successo» (Heinrich Heine, in «Augsburgische Allgemeine Zeitung», 7 febbraio 1842, ora in Lutèce. *Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Calmann-Lévy, Paris 1892, p. 234).

Il balletto ottiene un «succès étourdissant»¹¹¹. Si tratta di «poésie vraie», di «une œuvre [...] remarquable de grâce et d'originalité»¹¹², e Gautier lo definisce come «le plus grand succès chorégraphique obtenu depuis *la Sylphide*»¹¹³. Adam, subito dopo il debutto, racconta che «le 1^{er} acte qui est le moins fort, avait déjà obtenu le succès, [...] quand est arrivé le 2^{me} acte, qui [...] a transformé le succès en triomphe»¹¹⁴. Qualche mese dopo scriverà: «L'Opéra n'a rien donné depuis mon ballet *Giselle*, dont le succès se continue avec une affluence extraordinaire. [...] Je suis sûr que ce ballet, dont le sujet a quelque analogie avec celui de *la Sylphide*, aurait un immense succès à Berlin»¹¹⁵. I commenti entusiastici non vengono intaccati dal tempo. A qualche anno di distanza, *Giselle* viene considerato come «le chef-d'œuvre 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»¹¹⁶. Nel Novecento verrà riconosciuto come «le grand ballet des années '40, exactement comme *la Sylphide* avait été le grand ballet des années '30»¹¹⁷ dell'Ottocento.

Il successo è tale che nascono un fiore per decorare i capelli e un grazioso tessuto stampato che portano il nome dell'interprete principale¹¹⁸. Al balletto non manca neppure l'onore della parodia, riservato in genere agli spettacoli di maggiore richiamo. Il 19 ottobre va in scena al Théâtre du Palais-Royal *Les Willis*, con Alcide Tousez, replicato

¹¹¹ «Successo straordinario» (s.a., «Revue dramatique», 1 juillet 1841, ora in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., p. 19).

¹¹² «Vera poesia»; «un'opera [...] notevole per grazia e originalità» (M. Escudier, in «La France musicale», 4 juillet 1841, tome IV, pp. 233-237).

¹¹³ «Il più grande successo coreografico da *la Sylphide*» (Théophile Gautier, *Galerie des artistes dramatiques de Paris* (1841), in *Portraits contemporains: littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Charpentier, Paris 1874, p. 415).

¹¹⁴ «Il primo atto, che è il meno intenso, aveva già avuto successo, [...] quando è arrivato il secondo atto, che [...] ha trasformato il successo in trionfo» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 281).

¹¹⁵ «L'Opéra non ha dato niente dopo il mio balletto *Giselle*, il cui successo continua con un'affluenza straordinaria. [...] Io sono sicuro che questo balletto, il cui soggetto ha qualche analogia con quello della *Sylphide*, avrebbe un immenso successo a Berlino» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, 15 ottobre 1841, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, cit., p. 99).

¹¹⁶ «Il capolavoro del balletto-pantomima e la meraviglia del repertorio coreografico della nostra Opéra. È una fantasia poetica di un carattere incantevole, messa in scena in modo delizioso e accompagnata dalla musica più squisita e più soave che si possa trovare» (Arthur Pougin, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, cit., p. 156).

¹¹⁷ «Il grande balletto degli anni Quaranta, esattamente come *la Sylphide* era stato il grande balletto degli anni Trenta» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 69).

¹¹⁸ Cyril W. Beaumont, *Giselle*, cit., p. 27.

per più di venti serate, in cui una danzatrice mette a soqquadro un monastero maschile fingendosi una Villi¹¹⁹. Poco dopo il debutto, il periodico satirico «Musée Philipon» pubblica un finto libretto¹²⁰, arricchito da diverse vignette, i cui personaggi principali si chiamano “Grise-aile” (Giselle), “Hi, hi, là rions” (Hilarion) e “l’Oie” (Loys), mentre le Villi sono «couvertes de joupous à la mode, garnies de tournures en crinoline, chaussées de souliers de satin, coiffées dans le dernier goût et peintes en rouge sur les joues, en blanc sur les bras et en bleu sur les veines; ce qui prouve incontestablement deux choses: la première, que les enfers sont peuplés de coiffeurs, de couturières et de cordonniers; la seconde, que Pluton a arboré les trois couleurs»¹²¹.

Subito *Giselle* dilaga in Europa e negli Stati Uniti: viene rappresentato a Londra¹²², Bruxelles, Vienna e San Pietroburgo (1842), Berlino e Milano¹²³ (1843), Boston e New York (1846). Lo interpretano, oltre alla creatrice della parte, le acclamate Fanny Cerrito e Fanny Elssler, ma anche numerose ballerine di secondo piano. Gautier accompagna Carlotta Grisi a Londra, prima importante piazza estera, dove va in scena il 12 marzo 1842 con un successo considerevole, tanto che la regina Vittoria va a vederlo per ben due volte. La versione russa, che debutta nel dicembre dello stesso anno al Teatro Marinskij di San Pietroburgo, viene creata per Elena Andreianova¹²⁴ dal francese Antoine Titus¹²⁵, che aveva visto lo spettacolo a Parigi. Antonio Cortesi coreografa invece la versione che debutta alla Scala di Milano nel 1843 con Fanny Cerrito, che si discosta da quella

¹¹⁹ Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 74.

¹²⁰ Lorentz, *Grise-aile*, in «Musée Philipon», 9^e livraison, [1841], pp. 65-70.

¹²¹ «Coperte da sottane alla moda, guarnite di sellini¹²¹ di crinolina, calzate con scarpe di raso, pettinate all'ultima moda e dipinte di rosso sulle guance, di bianco sulle braccia e di blu sulle vene, cosa che prova incontestabilmente due cose: la prima che gli inferi sono popolati da parrucchieri, sarte e calzolai; la seconda che Plutone ha inalberato i tre colori», *ivi*, p. 69.

¹²² «Je viens d'envoyer à Londres mon ballet de *Giselle*, dont le succès ne s'arrête pas à Paris», «Ho appena mandato a Londra il mio balletto di *Giselle*, il cui successo non si ferma a Parigi» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, 1 febbraio 1842, ora in Adam, Adolphe, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, cit., p. 110).

¹²³ In realtà *Giselle* viene rappresentato per la prima volta in Italia il 3 gennaio 1843 al Teatro Regio di Torino, con Nathalie Fitzjames e Arthur Saint-Léon nei ruoli principali, mentre arriva al Teatro alla Scala il 17 gennaio dello stesso anno.

¹²⁴ Elena Ivanovna Andreianova (1819-1857), grande danzatrice a San Pietroburgo negli anni Quaranta e Cinquanta, è la prima interprete russa del ruolo principale di *Giselle*, ma danza anche *La Péri*, *Paquita*, *Le Diable amoureux*.

¹²⁵ Antoine Titus è *maître de ballet* all'Opera di Berlino dal 1824 al 1832 e al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo dal 1832 al 1849.

originale, come fanno tante altre trasposizioni italiane¹²⁶, perché si basa su una partitura di Giovanni Bajetti e porta il numero degli atti da due a cinque, aggiungendo un eremita presso cui si recano Gisella e Ilarione in cerca di consigli, la festa di fidanzamento tra Alberto e Batilde, una felice apoteosi finale. A Parigi *Giselle* viene rappresentato con successo fino al 13 aprile 1853, data dopo la quale le repliche vengono interrotte per dieci anni.

Negli anni Sessanta dell'Ottocento torna a Parigi nella versione basata sull'adattamento fatto nel 1856 da Jules Perrot a San Pietroburgo. Ormai il balletto era da tempo uscito dal repertorio dell'Opéra, tanto più che la ripresa di diversi spettacoli era diventata impossibile a causa dell'incendio che nel 1861 aveva distrutto larga parte dei materiali conservati presso il deposito delle scenografie e dei costumi. Il riallestimento di *Giselle* viene favorito dalla presenza a San Pietroburgo di artisti francesi come Jules Perrot e Marius Petipa, e quindi dal mantenimento, all'interno del repertorio dei Teatri Imperiali, di balletti nati a Parigi, come *Esméralda* (1844), *Éoline ou La Dryade* (1845) o, appunto, *Giselle*¹²⁷, e dalla presenza all'Opéra di diverse ballerine russe¹²⁸, già padrone della parte, artiste solidamente formate e acclamate in patria, ora in cerca di quella consacrazione che solo la capitale francese può dare in quegli anni.

Nel 1863 Parigi è alla ricerca di una nuova prima ballerina, dal momento che Emma Livry ha subito un terribile incidente che la porterà alla morte e Amalia Ferraris ha rotto il proprio contratto con l'Opéra. Il nuovo direttore, Émile Perrin, decide di ingaggiare per sei mesi Marfa Murav'ëva e di farla debuttare in *Giselle*, allora non più ripreso da tempo ma ben rodato, e quindi molto più rapido da montare rispetto a una completa novità, tanto più che la ballerina già dal 1856 ne interpreta la parte principale a Mosca. Le scenografie vengono nuovamente dipinte, questa volta da Despléchin, che si occupa del primo atto, e da Cambon e Thierry, che curano il secondo¹²⁹. Nell'ultimo atto si introduce una innovazione di notevole effetto: per realizzare il lago si utilizzano due grandi specchi che, inclinati rispetto al palcoscenico, danno agli spettatori l'illusione che gli alberi siano

¹²⁶ Per un panorama sulle versioni italiane di *Giselle*, cfr. Elena Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit.

¹²⁷ Si diede senz'altro *Giselle* a San Pietroburgo durante le stagioni 1842-1844, 1847-1851, 1855-1856, 1858-1859; a Mosca nel 1843, 1846, 1848, 1850, 1855, 1857 e 1860, Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 339.

¹²⁸ Tra le più note, Tatiana Smirnova, Elena Ivanovna Andreianova, Nadejda Bogdanova e Marie Petipa, moglie di Marius.

¹²⁹ Gli stessi tre scenografi avevano creato le scene di *Pâquerette* nel 1851.

riflessi nell'acqua da cui emergono le Villi¹³⁰. Anche i costumi vengono nuovamente realizzati su disegno di Alfred Albert, allievo dell'artista che si era occupato dei costumi della versione originale, Paul Lormier. La nuova versione di *Giselle* debutta l'8 maggio 1863 alla presenza dell'imperatore e dell'imperatrice e viene replicata fino al 1868¹³¹. Le critiche sono estremamente favorevoli riguardo al libretto, alle musiche, alle scenografie e all'interpretazione¹³² e alcuni commenti colgono l'importanza storica della ripresa di un balletto già percepito come una pietra miliare¹³³. Murav'ëva, anche se «ce n'était point la légèreté, la grâce et l'élégance de Carlotta Grisi»¹³⁴, è dotata di «je ne sais quoi de net et de correct, [...] une précision rare, un travail achevé»¹³⁵ che le valgono le ovazioni del pubblico.

Nel 1884, nel 1887 e nel 1903 Marius Petipa coreografa *Giselle* per il Teatro Marijnskij di San Pietroburgo¹³⁶. Fratello del primo interprete di Albert, aveva probabilmente assistito alle repliche parigine del 1841 prendendo appunti, secondo alcuni studiosi, su uno spartito della musica dello spettacolo: in base a questi appunti e al proprio ricordo riprende la coreografia a più di quaranta anni di distanza, apportando parecchie modifiche. Petipa dà a *Giselle* una forma simile a quella con cui il balletto è conosciuto oggi e con cui in tutto il mondo è entrato a far parte del repertorio di innumerevoli compagnie di tradizione classico-accademica¹³⁷.

¹³⁰ Cyril W. Beaumont, *Giselle*, cit., p. 61.

¹³¹ *Giselle* tornerà sulle scene parigine soltanto nel 1910, con la versione dei Ballets russes (coreografia: Jean Coralli, Jules Perrot, Marius Petipa, rivista da Michail Fokin; interpreti: Tamara Karsavina (*Giselle*), Vaslav Nijinskij (*Albert*); scene e costumi: Alexandre Benois).

¹³² [Émile] Cardon, «Figaro programme», 10 mai 1863; B. [Benoit] Jouvin, «Figaro», 21 mai 1863; Jules Janin, «Journal des débats», 11 mai 1863.

¹³³ Jules Ruelle, «Messenger des Théâtres et des Arts», 10 mai 1863.

¹³⁴ «Non era affatto la leggerezza, la grazia e l'eleganza di Carlotta Grisi» (Pier Angelo Fiorentino, in «Le Moniteur universel», n. 264, 21 settembre 1863, p. 1174).

¹³⁵ «Un non so che di netto e di corretto, [...] una precisione rara, un lavoro finito» (*ibidem*).

¹³⁶ Su questo importante passaggio nel percorso che uno spettacolo complesso come *Giselle* intraprende, cfr. almeno il saggio di Chiara Rampazzo, «*Giselle*» nella Russia ottocentesca, in Elena Randi (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, cit., pp. 193-243, oltre all'ampio studio di Concetta Lo Iacono, *Il volo di Tersicore*, cit., che a più riprese tocca questo titolo collocandolo nel denso contesto della cultura russa.

¹³⁷ La questione delle versioni e delle varianti che attraversa *Giselle* nel tempo è affrontata con metodologie diverse da diversi studiosi. In particolare, sono da citare almeno Elena Randi, Randi, Elena, *Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XIV, numero 14, 2022, pp. 145-159, online: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/16068> (u.v. 20 gennaio 2026), per l'originale approccio filologico, e Doug Fullington – Marian Smith, *Five Ballets from Paris and St. Petersburg*. *Giselle*, *Paquita*, *Le Corsaire*, *La Bayadère*, *Raymonda*, Oxford University Press, New York 2024.

Straordinaria, infatti, è la permanenza nel tempo di questo balletto la cui «longue vie»¹³⁸ intravista da Adolphe Adam è ancora in corso¹³⁹. La parte della protagonista è un banco di prova per molte danzatrici del XIX secolo, e rimane tale durante il secolo seguente, poiché richiede temperamento e capacità espressive, ma anche una straordinaria padronanza tecnica, doti non sempre possedute dalla stessa interprete. Anche il ruolo maschile principale, seppure meno sviluppato, è importante, sia dal punto di vista dell'interpretazione drammatica sia da quello dell'esecuzione tecnica, contrariamente a quanto offerto da tanti balletti dell'epoca. Nel corso del XIX secolo, molto più raramente in quello seguente, accade, infatti, che la parte di Albert venga interpretato da due danzatori, uno nobile *porteur*, l'altro più adatto ai momenti tecnicamente complessi.

Giselle, assieme forse a *Il lago dei cigni*, è un'opera capace di rappresentare compiutamente un genere, di rappresentarne l'epifania: «più che *un* balletto, è *il* balletto, [ovvero] 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»¹⁴⁰. Oggi è importante non soltanto per il valore di opera d'arte che nel tempo ha confermato di possedere, ma anche per il valore storico che riveste nell'ambito della storia della danza.

La continuità della sua presenza sulla scena, a partire dal debutto fino al XXI secolo, il suo essere ricostruito, rivisitato o stravolto innumerevoli volte, spingono lo sguardo dello studioso di oggi a poggiarsi con un taglio particolare su questo oggetto d'arte che appartiene contemporaneamente al passato e al presente. Come tutti gli spettacoli dal vivo che sono nati in un tempo lontano ma permangono grazie alla possibilità di incarnarsi nei corpi di interpreti necessariamente viventi e quindi contemporanei di chi guarda, causa una sorta di sdoppiamento nello spettatore che si trova ad assistere a un evento che accade davanti a lui ma che allo stesso tempo appartiene a un'altra epoca, ed è di conseguenza

138 «Lunga vita» (lettera di Adolphe Adam a Henri Vernoy de Saint-Georges, 29 giugno 1841, ora in Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 281).

139 A partire dalla seconda metà del Novecento sono state realizzate varie versioni di *Giselle* i cui autori hanno voluto rendere ben riconoscibile la propria voce autoriale attraverso un ripensamento radicale di alcuni elementi di un titolo così conosciuto del repertorio ottocentesco. Tra questi, citiamo almeno Jerome Robbins (*The Cage*, 1951), Lindsay Kemp (*Giselle's Mad Scene* in *Flowers* 1970-1974), Fergus Early e Jackie Lansley (*I, Giselle*, 1980), Mats Ek (*Giselle*, 1982), John Neumeier (*Giselle*, 1983 e 2000), Masaki Iwana (*The Legend of Giselle*, 1994), Maryse Delente (*Giselle ou Le Mensonge romantique*, 1995), Mark Tompkins (*Song and Dance*, 2004), Pontus Lidberg (*Giselle*, 2012), Eugenio Scigliano (*Giselle*, 2013), Dada Masilo (*Giselle*, 2017), Kor'sia (*Giselle*, 2020), Samantha van Wissen (*Giselle...*, 2021), Nyko Piscopo (*Gisella*, 2024).

140 Fedele 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 Luigi Bellingardi, Bulzoni, Roma 2000, pp. 60-63.

un'opera d'arte che chiede un lavoro continuo di "messa in contesto" di elementi appartenenti a epoche e contesti distanti.

Gli approcci con cui alcuni studiosi si sono avvicinati a *Giselle*, quindi, non sempre si limitano a considerare lo stile e la tecnica introdotti da questo balletto, il suo essere un «parossismo di bellezza»¹⁴¹, ma spesso hanno portato riletture tese a illuminare le tematiche introdotte e le vicende narrate per portare alla luce le tracce che ha lasciato e che continua a lasciare sugli spettatori di oggi. Le analisi dei personaggi e delle vicende messe in scena da *Giselle* sono innumerevoli e continue, anche se alcune sembrano più che altro preoccupate di immergere in una sorta di bagno ringiovanente un reperto ormai datato, quasi per giustificare l'interesse per un oggetto polveroso di cui è importante trovare un significato attuale e comprensibile. Così nel contrasto (a dire il vero piuttosto tiepido) tra nobili e popolani è possibile leggere il tentativo di rompere i limiti imposti dalla società o addirittura il desiderio di riconciliazione che, dopo la notte di morte, arriva con la luce del giorno, come dopo la rivoluzione del 1830 arriva la Monarchia di Luglio, una monarchia moderata, accettata da larga parte della popolazione, guidata da un re-borghese¹⁴². Nella contrapposizione tra Albert e il proprio gruppo di appartenenza o tra Giselle e le altre Villi si possono rintracciare riflessioni sulla comunità e sull'affermazione del singolo in contrapposizione al gruppo. Le Villi, irate e crudeli, possono poi essere avvicinate alle donne protagoniste della Rivoluzione francese¹⁴³. Il conclusivo restauro dello status quo può voler affermare la validità di valori messi in dubbio da movimenti, come il Sansimonismo¹⁴⁴, che promuovono l'uguaglianza sessuale e l'amore fuori dall'istituzione del matrimonio. Nel mettere in scena l'irrimediabile stato civile delle Villi si affermerebbe l'idea borghese della famiglia come fondamento della società¹⁴⁵: le Villi sono donne sole,

¹⁴¹ Pierre Lacotte, *Giselle: le style romantique*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., p. 23.

¹⁴² Sviluppa questa lettura del balletto Sally Banes nel volume *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, Routledge, London–New York 1998, p. 24.

¹⁴³ *Ivi*, p. 30.

¹⁴⁴ Il Sansimonismo è una dottrina filosofico-politica ideata da Claude-Henri de Rouvroy, conte di Saint-Simon (1760-1825), che sostiene l'estrema importanza delle scoperte scientifiche e dello sviluppo industriale al fine di costruire una società che garantisca migliori condizioni di vita ai proletari grazie a un'efficiente produttività. Si tratta di una forma di "socialismo tecnocratico" in cui il potere è in mano agli industriali e in cui vige l'obbligo morale del lavoro. Saint-Simon, che partecipa alla guerra d'indipendenza americana e più tardi sostiene le idee della Rivoluzione francese, espone le proprie teorie in diversi scritti, tra cui *L'industria* (1818), *L'organizzatore* (1820), *Il sistema industriale* (1822), *Catechismo degli industriali* (1824).

¹⁴⁵ Cfr. Evan Alderson, *Ballet as Ideology: Giselle, Act II*, in «Dance Chronicle», n. 3, vol. 10, 1987, pp. 290-304.

senza famiglia, quindi pericolose; Giselle è fatta per essere moglie e non amante, come Albert è destinato al matrimonio; il povero Hilarion forse muore anche perché non ha nessuna compagna con cui danzare. Se è vero che il balletto non vede un matrimonio in scena, certo non esula da quel *marriage plot* che caratterizza tanti balletti dell'Ottocento, indicando chiaramente l'opportunità del matrimonio all'interno del proprio gruppo di appartenenza¹⁴⁶. Un'interpretazione più quieta e tradizionale può sottolineare, invece, la volontà di affermare la trascendenza dell'amore e la continuità dell'amore anche dopo la morte.

Giselle stimola poi riflessioni sulla sessualità femminile, sul desiderio e sulla sua frustrazione¹⁴⁷, nonché una lettura dei personaggi femminili come incarnazioni di differenti visioni del femminile: Giselle e Myrtha possono rappresentare «i lati pubblici del femminile», Bathilde e Berthe, la madre di Giselle, «la sfera privata della vita femminile», in un'alternanza tra «la pietà, la cura familiare, la follia e la seduzione»¹⁴⁸. Il passaggio della protagonista dall'età puberale all'età della maturità, la sua crescita e il suo raggiungere la consapevolezza di sé attraverso il dolore e la sofferenza, si costruiscono durante il primo atto, anche se il desiderio che avvicina i due amanti viene stroncato dalla morte¹⁴⁹ per poi essere sublimato nel candore virginale¹⁵⁰ del secondo atto. Le Villi, abitanti di una foresta che può essere letta come lo spazio del desiderio, propongono una sessualità sregolata, riflesso di quella delle fanciulle a cui, nella società dell'epoca, viene diagnosticata un'isteria guaribile soltanto con il matrimonio¹⁵¹; eteree ma allo stesso tempo selvagge e crudeli, in cerca di una «rivincita sessuale»¹⁵², seducono e fanno morire gli uomini che le incontrano. Tuttavia, al termine del balletto la sessualità viene fatta rientrare entro confini

¹⁴⁶ Quando Giselle scende nella propria tomba Albert, infatti, tende la mano alla propria nobile e terrena fidanzata, Bathilde.

¹⁴⁷ Cfr. Susan Leigh Foster, *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington 1996, pp. 227 e 249-251, trad. it. Id., *Coreografia e narrazione*, Dino Audino Editore, Roma 2003, pp. 275 e 282-284.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 282.

¹⁴⁹ Sui dubbi relativi alla morte di Giselle cfr. Marian Smith, *What Killed Giselle?*, in «Dance Chronicle», n. 1, vol. 13, 1990, pp. 68-81.

¹⁵⁰ In realtà la verginità di Giselle, e quindi delle sue compagne, viene fondatamente messa in dubbio da John Mueller nell'articolo *Is Giselle a Virgin?*, in «Dance Chronicle», vol. 4, n. 1, 1981, pp. 151-154.

¹⁵¹ Per una trattazione approfondita dei legami tra consunzione fisica, sessualità sregolata e matrimonio nei giovani, cfr. Alain Corbin, *La rencontre des corps*, in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, George Vigarello (sous la direction de), *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, Paris 2005, pp. 149-214.

¹⁵² Felicia McCarren, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford University Press, Stanford 1998, p. 69.

socialmente accettabili, incarnati dalla bella e buona Bathilde a cui Albert tende la mano¹⁵³.

In realtà la *fabula* del primo atto viene liquidata da Gautier stesso come espediente per poter avere «la jolie morte dont nous avons besoin»¹⁵⁴ per mettere in scena le suggestive immagini del secondo atto, il cui argomento è una delle mille leggende o fiabe stratificatesi e tramandate nel corso del tempo come distillato dell'esperienza di interi popoli e di culture, scelta da Gautier per la possibilità che offre di rendere visibili delle pallide e seducenti fanciulle. Maggiormente rilevanti possono essere invece alcune letture forti provenienti da studi che indagano il “balletto *Giselle*”, non tanto e non solo la “favola *Giselle*”, punto di vista fondamentale nel valutare un testo che ha senso perché pensato per diventare altro, non per essere letto ma per essere visto. Il successo senza tempo di *Giselle* è il risultato di un libretto sapientemente costruito attraverso personaggi tratteggiati con vivacità, vicende divertenti e commoventi, efficace resa dello svolgimento dell'azione, ambientazioni affini al gusto dell'epoca e allo stesso tempo sorprendenti, ma è anche uno spettacolo che colpisce per le riuscite invenzioni relative alle scenografie 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 grazie alle scivolate di Giselle sulle punte e alle sue braccia mollemente incrociate sul petto, grazie alla presenza conturbante di pallidi corpi femminili, resi evanescenti dal biancore degli impalpabili tutù, che si moltiplicano sul palcoscenico in penombra. La straordinaria unicità di *Giselle* si fonda, certo, sulla vicenda e sui personaggi, ma consiste nello spettacolo che dal libretto prende le mosse, nella originalità della messa in scena, nell'inventiva delle soluzioni coreografiche. In esso si attua quella «cura della risonanza spirituale del gesto, come pure della sua aderenza alla realtà»¹⁵⁵, che, indipendentemente dalla vicenda raccontata e «al di là di ogni riferimento sociale, spesso diluito o episodico»¹⁵⁶, rendono *Giselle* ancora oggi leggibile e comprensibile.

Il contrasto visivo tra i due atti è efficace, sorprendente per chi ancora non conosce il balletto, atteso con piacere da chi già è padrone della vicenda, con la prima parte pervasa dalla vivacità del colore e la seconda immersa in un vuoto biancore. Le radicali differenze

¹⁵³ La sregolatezza de *La Sylphide*, invece, non riesce a essere incanalata e regolata.

¹⁵⁴ «La graziosa morta di cui avevamo bisogno» (Théophile Gautier, in «La Presse», 5 juillet 1841, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 120).

¹⁵⁵ Concetta Lo Iacono, *L'alba di un nuovo giorno*, in *Giselle*, programma di sala dell'Opera di Roma, Roma 1994, p. 32.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

che caratterizzano, rispettivamente, ambientazione, dinamiche di movimento e costruzione coreografica, e, di conseguenza, i due ruoli femminili richiesti, quasi uno l'opposto dell'altro, portano a riflessioni intorno al contrasto tra vita e morte, reale e ideale, concreto e mistico, pagano e cristiano, umano e divino. Su questa linea, *Giselle* è l'esempio per eccellenza di efficace mescolanza tra pantomima e danza pura, due poli tra cui il balletto esita nel corso del XIX secolo, e tra uno stile che potremmo definire elssleriano nel primo atto e taglioniano nel secondo¹⁵⁷.

La forza di *Giselle* risiede in parte anche in un segno importante dal punto di vista visivo, che riveste profonde implicazioni a un livello più ampio, ovvero quello del bianco lunare, ombroso e vaporoso. Nel secondo atto il racconto e il significato sembrano perdere importanza di fronte alla presenza di quel «bianco conturbante»¹⁵⁸ già intuito e proposto da *La Sylphide* ma qui imposto e quasi trasformato in norma, tanto che proprio a partire da *Giselle* il costume creato da Eugène Lami¹⁵⁹ per *La Sylphide* diventa una sorta di uniforme che i coreografi sono quasi obbligati ad inserire nelle proprie opere, qualunque argomento esse trattino. La schiera delle Villi non lascia solo un segno incisivo sull'immaginario di un'epoca e sulle modalità di costruzione del balletto, ma ha un'attualità che si ravviva nel tempo. Il secondo atto, forse anche perché in esso «è meno il significato della favola che il senso della presenza [...] a dettare l'emozione»¹⁶⁰ e perché è pervaso da un biancore che «non è il riflesso che di se stesso, [...] è dapprima vibrazione della luce nell'aria, fluida musicalità, screziatura dello sguardo»¹⁶¹, riesce quasi a evocare astrazioni danzate contemporanee come quelle di Carolyn Carlson¹⁶², di Merce Cunningham¹⁶³ o come quelle proposte dalla danza butō.

Secondo Serge Lifar, *Giselle* è «un véritable symbole de toutes les recherches et de toutes les tendances du ballet au cours des cinquante premières années du dix-neuvième

¹⁵⁷ Cfr. Serge Lifar, *Giselle*, cit.

¹⁵⁸ Cfr. Alain Duault, *Le Blanc troublant*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., pp. 85-94.

¹⁵⁹ Eugène Lami (1800-1890), pittore, oltre che costumista, lavora all'Opéra almeno dal 1828, anche se comincia a firmare i propri bozzetti solo nel 1832.

¹⁶⁰ Alain Duault, *Le Blanc troublant*, cit., p. 85.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 89.

¹⁶² *Ivi*, p. 85.

¹⁶³ Wilfride Piolet, una delle più celebri *Giselle* del XX secolo, afferma che, se si tolgono i costumi e l'aneddotico, alcune sequenze di movimento del II atto di *Giselle* ricordano Cunningham (cfr. Wilfride Piolet – Jean Guizeux, *Danser tous les rôles*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., p. 131).

siècle»¹⁶⁴, «l'une des meilleures réalisations de la danse [...] l'une des réussites les plus remarquables et l'un des ballets qui caractérisent le mieux»¹⁶⁵ questa epoca. Pur non essendo in senso stretto un manifesto, riassume e fa emergere «tutta un'attività sotterranea, la fioritura di una gestazione tecnica, estetica, sociale, di cui si è nutrito per mezzo secolo»¹⁶⁶ e che trova perfezionate e iscritte in sé, in particolare nel proprio linguaggio coreografico e nella propria architettura, le problematiche proprie del balletto romantico¹⁶⁷.

La Péri

*La Péri*¹⁶⁸ è il secondo libretto per balletto che Gautier mette in scena all'Opéra di Parigi, dove debutta il 17 luglio 1843.

Nel febbraio 1842 la stampa annuncia che «un nouveau libretto de ballet a été présenté au directeur de l'Opéra, per M. Théophile Gautier [*sic*] [...]. Le tour de l'Arabie est à la fin venu»¹⁶⁹. Si accenna nuovamente al progetto nel dicembre successivo¹⁷⁰, quindi

¹⁶⁴ «Un vero simbolo di tutte le ricerche e di tutte le tendenze del balletto nel corso dei primi cinquanta anni del diciannovesimo secolo» (Serge Lifar, *La Danse*, cit., p. 141).

¹⁶⁵ «Una delle migliori realizzazioni della danza [...] uno dei successi più notevoli e uno dei balletti che caratterizzano meglio» questa epoca (*ivi*, pp. 140-141).

¹⁶⁶ Marcelle Michel, *Avant Giselle: le ballet pré-romantique*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, cit., p. 5.

¹⁶⁷ A questo proposito, sono particolarmente interessanti le considerazioni che fa Hélène Laplace-Clavierie nel capitolo «La postérité romantique ou les aléas d'un mythe chorégraphique», in *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, cit., pp. 185-195, a cui rimandiamo per un approfondimento relativo all'influenza di *Giselle* sui libretti di danza creati in Francia nel periodo tra il 1870 e il 1914.

¹⁶⁸ *La Péri. Ballet fantastique en deux actes* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 17 luglio 1843), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Jean Coralli; musica: Josef Friederich Franz Burgmüller; scene: Charles Séchan, Jules-Pierre-Michel Diéterle, Joseph Despléchin (I atto), Humanité Philastre, Charles Cambon (II atto); interpreti: Carlotta Grisi (Péri-Léïla), Lucien Petipa (Achmet). *La Péri*, che nello stesso libretto Gautier definisce «fate orientali» (*Théâtre et ballets*, cit., p. 607) sono geni femminili della mitologia arabo-persiana. Si tratta di personaggi presenti nella letteratura romantica, conosciuti soprattutto grazie a *Lalla Roukh* (1817), di Thomas Moore. Victor Hugo intitola un poema *La Fée et la Péri* (*Odes et Ballades*, XV, 1824), lo stesso Gautier cita una Péri nel poema *La Jeune fille* (1830) e nel racconto *Fortunio* (1838).

¹⁶⁹ «Un nuovo libretto per balletto è stato presentato al direttore dell'Opéra da M. Théophile Gautier [...]. Il turno dell'Arabia è infine arrivato» (s.a., in «Le Courrier des théâtres», 3 février 1842, p. 3, ora in Andrew Gann, *La Genèse de La Péri*, in AA. VV., *Théophile Gautier: l'art et l'artiste*, Actes du colloque international, Université Paul Valéry, Montpellier 1982, p. 209).

¹⁷⁰ S.a., in «Le Coureur des spectacles», 7 décembre 1842, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 106.

lo stesso Gautier ne scrive su «La Presse» nel gennaio 1843: «Qu'on attribue à un auteur dont nous faisons le plus grand cas et sur lequel nous ne hasarderons jamais le moindre mot de critique, attendu qu'il n'est autre que nous-même. S'il faut en croire des gens bien informés, le sujet de cette œuvre chorégraphique serait emprunté aux légendes de l'Orient»¹⁷¹. Nel resoconto che esce qualche giorno dopo il debutto dello spettacolo, Gautier racconta come è nata l'idea del libretto:

un jour de pluie grise et de vent aigre, j'avais commencé, par réaction sans doute, je ne sais quoi, comme un petit poème turc ou persan; et j'en avais déjà écrit vingt vers, lorsque cette idée judicieuse me tomba du plafond, que si j'en écrivais davantage, personne au monde ne les liserait sous aucun prétexte. Les vers sont la langue des dieux, et ne sont lus que par les dieux, au grand désespoir des éditeurs. Je jetai donc mes strophes dans le panier aux ébauches, et, prenant un carré de papier, je confiai mon sujet aux jolis petits pieds qui, de quatre lignes d'Henri Heine, on fait le dernier acte de *Giselle*.¹⁷²

Gautier ha il tempo di curare in modo particolare la redazione del testo, apportandovi modifiche successive¹⁷³, anche perché l'inizio delle prove viene posticipato più volte. L'Opéra accetta infatti il soggetto proposto ma il direttore, Léon Pillet, preferisce

¹⁷¹ «Lo si attribuisce a un autore che tengo nel massimo conto e su cui non oso mai la minima critica, considerato che non è altro che me stesso. Se si deve credere alle persone bene informate, il soggetto di questa opera coreografica sarebbe tratto da leggende orientali» (in «La Presse», 16 janvier 1843, p. 1, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 105-106).

¹⁷² «Un giorno di pioggia grigia e di vento pungente, avevo cominciato, senza dubbio per reazione, una specie di poemetto turco o persiano; e ne avevo già scritto venti versi, quando fui colpito dalla saggia idea che, se ne avessi scritti altri, nessuno al mondo li avrebbe letti per nessuna ragione. I versi sono la lingua degli dei, e non sono letti che dagli dei, con grande disperazione degli editori. Gettai quindi le mie strofe nel cestino, e, preso un pacco di carta, affidai il mio soggetto ai graziosi piedini che, da quattro righe di Heinrich Heine, hanno fatto l'ultimo atto di *Giselle*» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 1, ora in Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. III, pp. 76-85, e in *Écrits sur la danse*, cit., p. 135).

Ecco i versi del «petit poème turc ou persan», «poemetto turco o persiano» riportati nel medesimo articolo del 25 luglio, p. 2: «Toujours les paradis ont été monotones: | La douleur est immense et le plaisir borné, | Et Dante Alighieri n'a rien imaginé | Que de longs anges blancs avec des nimbes jaunes. | Les Musulmans ont fait du ciel un grand sérail; | Mais il faut être Turc pour un pareil travail. | Notre Péri là-haut s'ennuyait, quoique belle; | C'est être malheureux que d'être heureux toujours. | Elle eût voulu goûter nos plaisirs, nos amours, | Être femme et souffrir ainsi qu'une mortelle. | L'éternité c'est long. – Qu'en faire à moins d'aimer? | Lëila s'épris d'Achmet; qui pourrait l'en blâmer?», «Sempre i paradisi sono stati monotoni: | Il dolore è immenso e il piacere limitato, | E Dante Alighieri non ha immaginato | Che lunghi angeli bianchi con nimbi gialli. | I Musulmani hanno fatto del cielo un grande serraglio; | Ma occorre essere Turco per un simile impegno. || La nostra Péri lassù si annoiava, benché bella; | Si è sfortunati se si è felici sempre. | Avrebbe voluto gustare i nostri piaceri, i nostri amori, | Essere donna e soffrire come una mortale. | L'eternità, è lunga. – Che cosa farne se non si ama? | Leila si invaghi di Achmet; chi potrebbe biasimarla?» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 137).

¹⁷³ Anche il titolo cambia nel tempo, passando da *Loiela ou Les Pèris* a *Lëila et la Péri*, fino al definitivo *La Péri* (cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 113).

replicare spettacoli di successo già rodati, tra cui *Giselle*, e fare debuttare un'opera di Fromental Halévy, *Charles VI*, prima di mettere in cantiere il nuovo balletto. Inoltre Carlotta Grisi, interprete designata della nuova produzione oltre che, nello stesso periodo, della *Jolie fille de Gand* (1842), si reca a Londra alla fine del febbraio 1842 per interpretare *Giselle*. Lì interrompe la propria relazione con Jules Perrot, che era stato scelto come coreografo della nuova produzione e che verrà poi sostituito da Jean Coralli¹⁷⁴, già autore di parte delle coreografie di *Giselle*.

Probabilmente proprio la nuova collaborazione tra librettista e coreografo porta a una definitiva versione del testo, differente rispetto all'abbozzo manoscritto inviato da Gautier a Perrot intorno al febbraio 1842 «pour y pouvoir puiser et chercher des effets»¹⁷⁵, in cui viene fatta una dettagliata descrizione delle vicende di Abdul-Maleck e Ayesha (poi Achmet e Léila) e dell'ambientazione che il balletto dovrà avere. In questa fase della redazione sono già presenti alcuni elementi importanti anche nell'ultima versione, come il talismano (qui un anello magico, in seguito un *sélam*¹⁷⁶) che permette all'eroe di fare apparire la Péri ogniqualevolta lo desidera. Non mancano i suggerimenti espressamente indirizzati a chi si occuperà di ideare le coreografie¹⁷⁷, ad esempio il *pas de l'abeille*, la “danza dell'ape” che si voleva di origine egiziana e che nelle intenzioni di Gautier doveva essere particolarmente seducente: l'interprete, infastidita dall'insetto, «bondit ça et là pour l'éviter et jette son manteau, puis cherche l'abeille dans les plis de son écharpe ou de sa veste et jette aussi tous ses voiles jusqu'à ce qu'elle reste en maillot-chair, et en tunique

¹⁷⁴ In «La Revue et Gazette des Théâtres» dell'8 décembre 1842 attesta che la coreografia de *La Péri* è affidata a Coralli (cfr. Andrew Gann, *La Genèse de La Péri*, cit., p. 209).

¹⁷⁵ «Per potervi attingere e cercare degli effetti» (lettera di Théophile Gautier a Jules Perrot, febbraio 1842, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. I, pp. 299-302).

¹⁷⁶ Come spiega lo stesso Gautier, il *sélam* è un «bouquet mystérieux», «misterioso mazzo di fiori» (*La Péri*, in *Théâtre et ballets*, cit., p. 607), ovvero un mazzo di fiori allegorico che «le odalische fanno pervenire ai propri amanti [...]». Ogni fiore è una frase» (cit. in Charles Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, cit., vol. I, pp. 53-54). Nel 1833 Gautier aveva scritto la prefazione a una raccolta di testi di scrittori a lui contemporanei intitolata *Le Sélam*, come un'ode sinfonica dallo stesso titolo da lui composta nel 1850 e musicata da Ernest Reyer.

¹⁷⁷ Gautier scrive infatti: «Abdul-Maleck [...] tâche d'atteindre la vision légère et brillante qui papillonne au-dessus de lui: – Ici il faudrait faire un pas comme vous seul savez les dessiner», «Abdul-Maleck [...] cerca di afferrare la visione leggera e brillante che farfalleggia sopra di lui: qui bisognerebbe fare un passo come soltanto voi sapete comporre»; e ancora: «Le public est mis dans la confidence sur le champ par Ayechea qui écarte les plis de sa tunique de mousseline et laisse voir le corsage étincelant d'or et de pierrerie qu'elle portait dans son costume de Péri», «Il pubblico è subito informato da Ayesha, che apre la sua tunica di mussola e lascia intravedere il corsetto splendente d'oro e di pietre preziose che indossava quando era vestita da Péri» (lettera di Théophile Gautier a Jules Perrot, febbraio 1842, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. I, p. 300).

de gaze»¹⁷⁸.

Un secondo manoscritto viene redatto tra il dicembre 1842 e l'aprile 1843¹⁷⁹. Il testo risulta piuttosto ampliato e vengono apportate alcune novità di rilievo, come l'inserimento di due nuovi personaggi, l'eunuco Ben Roucem (che poi si chiamerà semplicemente Roucem), la cui goffaggine introduce una nota umoristica solitamente apprezzata nei balletti, e Nourmahal, la bella sultana favorita, contrappunto terreno alla celeste e aerea Péri.

Il 3 aprile 1843 hanno inizio le prove¹⁸⁰: è l'occasione per redigere una terza versione del libretto¹⁸¹ che viene utilizzata durante il lavoro in teatro, annotata a margine e integrata da alcune pagine che rimarranno poi nella versione definitiva, quella stampata per il pubblico del Théâtre de l'Opéra¹⁸². Le imposizioni della censura, ma anche le concrete esigenze della scena, che l'autore verifica durante l'allestimento dello spettacolo,

¹⁷⁸ «Salta qua e là per evitarlo e strappa via il suo mantello, poi cerca l'ape nelle pieghe della sua sciarpa o della sua giacca e strappa via così tutti i suoi veli finché resta in calzamaglia color carne e tunica di organza» (*ivi*, p. 301). Gautier suggerisce a Perrot di leggere una descrizione del *pas de l'abeille* in *Nouvelles impressions de voyage. Quinze jours au Sinai* (1839) scritto da Alexandre Dumas a partire dalle note di viaggio dell'amico e pittore Adrien Dauzats.

¹⁷⁹ Si tratta del manoscritto C432 conservato presso la Collection Lovenjoul alla Bibliothèque de l'Institut di Parigi e recentemente pubblicato in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 868-877.

¹⁸⁰ Il 22 dello stesso mese Adolphe Adam scrive: «On monte un ballet en deux actes intitulé *la Péri*, dont le sujet est de Th. Gautier (un des auteurs de *Giselle*) et la musique de Burgmüller, pianiste de quelque talent», «Si monta un balletto in due atti intitolato *La Péri*, il cui soggetto è di Th. Gautier (uno degli autori di *Giselle*) e la cui musica è di Burgmüller, un pianista di qualche talento» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, Parigi, 22 aprile 1843, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, cit., p. 139).

¹⁸¹ Questo manoscritto (C433) è ora conservato presso gli Archives de l'Opéra di Parigi in originale e presso la Collection Lovenjoul in una copia fotografica (cfr. Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 881, nota 39).

¹⁸² Nel già citato saggio *La Genèse de La Péri*, Andrew Gann traccia una documentata ricostruzione della genesi del libretto, dalla prima versione manoscritta conosciuta alla prima versione a stampa. Secondo quanto egli riporta, i documenti che possono contribuire a tracciare il percorso del testo a stampa di *La Péri* sono vari: «tre versioni manoscritte del canovaccio, [...] un inizio di poema, un riassunto, il rapporto della censura e un rapporto sulle ultime modifiche del balletto» (*La Genèse de La Péri*, cit., p. 207). Rimane inoltre uno schizzo di pugno di Gautier, inserito in una lettera, rappresentante la scena vista dall'alto, «avec la toile de fond, les pendillons, la rampe et des éléments de décor. Des petits cercles représentent le corps de ballet; d'autres circles avec un point noir au centre représentent les danseurs principaux. Leurs déplacements sont indiqués par des pointillés», «con la tela del fondale, le quinte, la rampa e alcuni elementi della scenografia. Dei cerchietti rappresentano il corpo di ballo; altri cerchi con un punto nero al centro rappresentano i danzatori principali. I loro spostamenti sono indicati da delle linee punteggiate» (lettera di Théophile Gautier a Félix Bonnaire, 2 marzo 1842, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. I, pp. 303-304).

determinano alcuni cambiamenti importanti¹⁸³.

Il libretto racconta le vicende di Achmet, un ricco poeta proprietario di un sontuoso palazzo del Cairo, che vive circondato dalle belle fanciulle del proprio harem. Insoddisfatto nonostante l'agiata esistenza che conduce, Achmet si rifugia nei sogni regalatigli dall'oppio: grazie alla droga incontra una Péri, di cui si innamora, ricambiato. L'amore tra un mortale e una creatura del cielo è però impossibile: la Péri, per essere vicina al proprio amato e allo stesso tempo metterlo alla prova, si incarna nelle spoglie di una giovane schiava, Léïla, che, fuggita dall'harem di un pascià, viene colpita a morte durante un inseguimento notturno sui tetti della città. Achmet accoglie la fanciulla nel proprio harem e se ne invaghisce, ritrovando in lei delle somiglianze con l'amata, ma suscita l'ira della favorita, Nourmahal. Nel frattempo, il pascià chiede che la propria schiava gli venga restituita, per ucciderla. Achmet la fa nascondere e per questo viene imprigionato, in attesa di subire un'atroce punizione. La Péri, riprese le proprie sembianze e i propri poteri, lo libera e lo conduce con sé in un luminoso regno celeste¹⁸⁴.

L'argomento trova un antecedente in un racconto di Gautier pubblicato nel 1842¹⁸⁵, *La Mille et Deuxième nuit*, che a sua volta prende a modello *Le Mille e una notte* nella traduzione francese di Antoine Galland¹⁸⁶, e in particolare la novella *L'Histoire du prince Ahmed et de la fée Pari-Banou*, in realtà estranea alla raccolta originaria, ma aggiunta, al pari di tante altre, dallo stesso traduttore. In *La Mille et Deuxième nuit* Shahrazad, ormai a corto di fantasia e in cerca di nuove storie, piomba nell'appartamento parigino di un autobiografico io narrante il quale le racconta di un giovane che salva da un gruppo di brutali inseguitori una fanciulla in fuga sui tetti delle case del Cairo. Il giovane, già invaghito di immaginarie e ideali figure femminili, non potrà evitare di innamorarsi della

¹⁸³ Nella versione definitiva, ad esempio, Gautier decide di mostrare il favoloso regno delle Péri soltanto a partire dalla scena IV del I atto, mentre nella versione precedente il balletto si apriva proprio su quella scena, togliendo al pubblico parte della sorpresa. La scena finale prevedeva che il protagonista venisse torturato ma, giudicata inidonea agli spettatori dell'Opéra (oltre che troppo complicata per i macchinisti, che dovevano nel frattempo preparare la complessa scena finale), viene modificata.

¹⁸⁴ Nel finale *La Péri* si differenzia notevolmente da *Giselle*: l'eroe riesce infatti a raggiungere l'ideale, anche se in un mondo ultraterreno. In altri momenti, invece, i due balletti presentano affinità significative, come il tema del contrasto tra amore ideale e amore reale, rappresentato rispettivamente da Giselle e da Bathilde in *Giselle* e dalla Péri e da Nourmahal in *La Péri*.

¹⁸⁵ La redazione del racconto risalirebbe in realtà al 1939, secondo quanto afferma lo stesso Gautier (cfr. Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 1474).

¹⁸⁶ La traduzione francese di Antoine Galland (1646-1715), pubblicata in più volumi dal 1704 al 1717 con un successo clamoroso, fece conoscere in Europa *Le Mille e una notte*. Anche in epoca romantica ha ampia diffusione e viene pubblicata da vari editori con la cura, tra gli altri, di Charles Nodier, Jules Janin, Silvestre de Sacy.

fanciulla, che si rivelerà essere proprio una Péri, una di quelle meravigliose creature ultraterrene da lui tanto agognate¹⁸⁷. Si tratta di vicende davvero simili a quelle che verranno descritte nel successivo libretto, in cui ritorneranno anche alcuni nomi scelti per i personaggi che animano il racconto, come Léïla¹⁸⁸ e Nourmahal¹⁸⁹, peraltro annotati da Gautier anche durante il viaggio in Turchia, di cui scrive nel 1855¹⁹⁰.

Alla base del libretto non mancano, poi, i punti di riferimento provenienti dalle arti figurative, in particolare da alcune opere di Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) e Prosper Marilhat (1811-1847).

Gautier progetta di trarre la scena che deve precedere l'apoteosi finale da un'opera di Decamps, *Le Supplice des crochets* (1837)¹⁹¹, raffigurante una folla che assiste al supplizio a cui viene sottoposto un prigioniero, dilaniato dai ganci che lo appendono alle alte mura di una città orientale. L'Opéra, però, valuta la proposta troppo complessa dal punto di vista tecnico, anche perché nelle intenzioni dell'autore dovrebbe precedere una ancora più complessa scena finale e renderebbe quindi troppo difficoltoso il lavoro dei macchinisti. La crudezza del quadro, inoltre, solleva il veto della censura, che lo valuta inadatto al palcoscenico e al pubblico dell'Opéra¹⁹². L'idea, quindi, non viene realizzata e lo stesso Gautier scrive: «J'aurais préféré la décoration primitive qui rappelait le tableau de Decamps, et laissait à la scène toute son épouvante. [...] Mais les habiles et les prudens ont prétendu que le ballet ne se prêtait pas à de telles violences, et peut-être ont-ils

¹⁸⁷ È interessante notare come Shahrazàd faccia immediatamente ricordare al protagonista del racconto le danzatrici orientali arrivate a Parigi qualche anno prima, nel 1838, che tanto avevano affascinato Gautier (cfr. Théophile Gautier, «La Presse», 20 août 1838, pp. 1-3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 64-71, e Théophile Gautier, «La Presse», 27 août 1838, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 72-75).

¹⁸⁸ Léïla è il nome dell'eroina del poema *Medjnoun et Léïla*, opera del poeta persiano 'Abd al-Rahmān ibn Ahmad Nūr al-Dīn Ġāmī (1414-1492) piuttosto nota in epoca romantica anche perché pubblicata nel 1807 nella traduzione francese dell'orientista Antoine-Léonard de Chézy (1775-1832) e di cui Nerval rileva proprio la connessione con il libretto (lettera di Gérard de Nerval a Théophile Gautier, 14 agosto 1843, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. II, p. 55. Lo stesso nome era già stato utilizzato da George Byron in *The Giaour, a Fragment of a Turkish Tale* (1813), tradotto in francese nel 1828, e da Victor Hugo in *Les Orientales* (1929), oltre che in alcuni spettacoli.

¹⁸⁹ Il nome Nourmahal viene utilizzato da Thomas Moore nel poema *The Light of the Harem* e in *Lalla Rookh* (1817), in seguito da Victor Hugo nel poema *Nourmahal la Rousse* (*Les Orientales*, XXVII, 1829). La stessa raccolta poetica di Hugo comprende anche *Sultan Achmet* (*Les Orientales*, XXIX, 1829) e proprio Achmet è il nome dell'eroe del libretto di Gautier.

¹⁹⁰ Théophile Gautier, *Constantinople*, Paris, Michel Lévy, 1855, p. 52.

¹⁹¹ Lo stesso Gautier fa un'accurata descrizione di questo quadro, presentato al Salon del 1839 (in «La Presse», 27 mars 1839).

¹⁹² Secondo Andrew Gann, invece, la scena verrà soppressa proprio per questioni tecniche e non per il veto della censura, la quale avrebbe approvato il balletto con una nota datata 11 luglio (*La Genèse de La Péri*, cit., p. 217).

raison»¹⁹³.

Tramite l'amico fraterno Gérard de Nerval Gautier aveva conosciuto Marilhat, che aveva vissuto a lungo in Egitto ed era noto per i quadri carichi di quel colore locale tanto ricercato all'epoca. Lo stesso Gautier racconta¹⁹⁴ come, desideroso di «apporter toute l'exactitude matérielle possible» a *La Péri* e perciò di «faire provision de couleur locale», si fosse rivolto a lui e come il pittore, oltre ad avergli dato in prestito una piccola chitarra di ebano e avorio, che poi verrà effettivamente utilizzata come oggetto di scena, gli avesse messo a disposizione le proprie cartelle di disegni e permesso di copiare degli schizzi di abiti egiziani. Tuttavia, soltanto Delphine Marquet¹⁹⁵, l'interprete della parte della favorita del sultano, era stata disponibile a indossare un costume tratto da un disegno di Marilhat e quindi piuttosto insolito (a proposito del quale Gautier osserva come sia particolarmente adatto a mettere in risalto la bellezza della ballerina¹⁹⁶), mentre le altre danzatrici avevano preferito abiti più convenzionali, senza attribuire alcuna importanza all'esattezza del colore locale. I bozzetti dei costumi verranno quindi realizzati da Paul Lormier, già autore dei costumi di *Giselle*.

Le aspettative nei confronti del nuovo balletto sono particolarmente alte. Il nome di Gautier è ormai non solo quello di un letterato noto e di un giornalista influente, ma anche quello di un librettista affermato, forte del successo di *Giselle*. Il coreografo, Jean Coralli, ha alle spalle una riconosciuta carriera, svoltasi in larga parte proprio nell'ambito dell'Opéra, dove anche gli annunciati interpreti hanno una fama consolidata: Carlotta Grisi e Lucien Petipa, nei ruoli principali, danzano regolarmente in *Giselle* e nella *Jolie*

¹⁹³ «Io avrei preferito la scena originaria che ricordava il quadro di Decamps e lasciava all'evento tutto il suo terrore. [...] Magli scaltri e i prudenti hanno preteso che il balletto non si prestasse a tali violenze e forse hanno ragione» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 140).

¹⁹⁴ «Apportare tutta l'esattezza materiale possibile»; «fare provvista di colore locale» (Théophile Gautier, *L'Art moderne*, cit., pp. 101-102).

¹⁹⁵ Delphine Marquet, sorella di Louise e Mathilde, ballerine come lei, lavora all'Opéra dal 1838 al 1845, prima come membro del corpo di ballo e poi come solista. Nel 1846 è attrice presso il Théâtre des Variétés e, dal 1851, presso la Comédie française. Gautier, sollecitato da Nestor Roqueplan che gli raccomanda quella che definisce «une blonde étiquetée», «una bionda certificata» (lettera di Nestor Roqueplan a Théophile Gautier, 18 dicembre 1842, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. I, p. 350), apprezza la «jeune et jolie danseuse aux yeux bleus, aux cheveux blonds», «giovane e graziosa danzatrice dagli occhi blu e dai capelli biondi» dotata di «une intelligence remarquable et une vraie sensibilité», «un'intelligenza notevole e una sensibilità vera» (Théophile Gautier, in «La Presse», 20 décembre 1842, p. 3).

¹⁹⁶ «Elle porte à ravir un admirable costume, calqué sur un dessin de Marilhat, qui sied parfaitement à sa beauté noble et sévère», «Porta divinamente uno stupendo costume, fatto su un disegno di Marilhat, che si adatta perfettamente alla sua bellezza nobile e severa» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 142).

fille de Gand, oltre che in vari *divertissements* di opere liriche; Jean Barrez¹⁹⁷, nella parte dell'eunuco Roucem, ed Eugène Coralli¹⁹⁸, nei panni di un mercante di schiavi, sono due mimi particolarmente apprezzati. Per accrescere l'eccitazione dell'attesa, si diffonde la voce che la Grisi farà un salto stupefacente e piuttosto pericoloso¹⁹⁹ e inoltre la stampa rende noto che Petipa ha rischiato di rompersi un polso durante le prove.

Al debutto, il balletto riscuote un successo particolarmente buono: fa sette repliche consecutive, cosa che non era accaduta nemmeno per la *Sylphide* o per *Giselle*, raccoglie incassi piuttosto alti e ottiene critiche favorevoli. Una voce negativa si leva tuttavia dal «Galignani's Messenger»²⁰⁰, un quotidiano in lingua inglese pubblicato a Parigi, in cui si sostiene che l'unico apprezzamento da parte di un pubblico non foltissimo è stato riservato alla musica. Anche un anonimo critico de «L'Illustration» non è particolarmente benevolo nei confronti del librettista, a suo parere dotato della creatività propria «d'un poète fantasque et non d'un poète dramatique», e non risparmia neppure il coreografo, insinuando che le sue capacità non siano state all'altezza del compito, nonostante diverse ingegnose combinazioni di passi, lontane dalle «banalités chorégraphiques dont on est si prodigue à l'Opéra»²⁰¹. Si tratta però di voci isolate in una serie di commenti per lo più positivi. Si dice infatti che Coralli abbia «imaginé mille groupes délicieux, mille pas charmans»²⁰² e che egli «mérite les plus grands éloges pour la partie chorégraphique»²⁰³. Analogamente, vengono apprezzati anche gli interpreti, in particolare la protagonista. Suscita veri e propri entusiasmi il *pas du songe* in cui Carlotta Grisi si lancia piroettando da una piattaforma alta più di due metri, afferrata all'ultimo momento dalle braccia di Lucien Petipa²⁰⁴, esibendosi quindi in un «saut périlleux qui étonne et ravit»²⁰⁵, «un véritable tour de force, si toutefois on peut donner ce nom à une

¹⁹⁷ Jean Barrez è danzatore *demi-caractère* all'Opéra di Parigi, dove è spesso partner di Fanny Elssler.

¹⁹⁸ Eugène Coralli (1779-1854) è figlio del più celebre Jean.

¹⁹⁹ Charles Maurice, in «Le Coureur des spectacles», 16 juillet 1843.

²⁰⁰ S.a., 21 July 1843.

²⁰¹ «Di un poeta del fantastico e non di un poeta drammatico»; «banalità coreografiche di cui si è così prodighi all'Opéra» (s.a., in «L'Illustration», 22 juillet 1843, p. 551-552, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 994).

²⁰² «Immaginato mille gruppi deliziosi, mille passi affascinanti» (A., in «Le Constitutionnel», n. 200, 19 juillet 1843, p. 2).

²⁰³ «Meriti i più grandi elogi per la parte coreografica» (Hippolyte Lucas, in «Le Siècle», n. 200, 24 juillet 1843, p. 1, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 997).

²⁰⁴ Albéric Second, *Petits mystères de l'Opéra*, cit., pp. 152-153.

²⁰⁵ «Pericoloso salto che stupisce e incanta» (Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 996).

difficulté si facilement vaincue»²⁰⁶. Pare che ci fossero spettatori pronti ad assistere a una replica dopo l'altra per non mancare una possibile caduta della ballerina, cosa che in effetti si verifica almeno una volta, costringendola a ripetere tre volte il salto prima di ottenere gli applausi del pubblico, come lei stessa scrive in una lettera²⁰⁷.

Viene invece criticato il *pas de l'abeille* che, eseguito con eccessiva discrezione²⁰⁸, mitiga i toni accesi di una danza che dovrebbe essere seducente e f rimpiangere Fanny Elssler, ritenuta più adatta a interpretare un passo così piccante²⁰⁹, una sorta di *cachucha* orientale. C'è chi addirittura sostiene che la Grisi «ne comprend pas le ballet d'action, elle est inférieure à elle-même du moment où il ne s'agit pas de danser et de bondir»²¹⁰. Più frequentemente, però, di questa «péri véritable»²¹¹ si notano la «grâce enchanteresse», e, posto che la danza sia «*la poésie du corps humain*», la capacità di essere «un des plus charmants poètes de notre époque»²¹², di cui ammirare «la vigueur, l'élégance, la suavité, la perfection»²¹³: insomma, «la Carlotta a été ravissante»²¹⁴. Assieme a lei Petipa, lodato per l'eleganza²¹⁵ e per una «gracieuse agilité»²¹⁶, danza un *pas de deux* descritto come «une des créations chorégraphiques les plus délicieuses que l'on puisse imaginer»²¹⁷. I giudizi

²⁰⁶ «Una vera e propria prova di resistenza, se si può definire così una difficoltà superata così facilmente» (Hippolyte Prévost, in «La Revue Parisienne», 1843, p. 128, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 992).

²⁰⁷ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 124.

²⁰⁸ La Grisi, in seguito, sostituirà questo passo sensuale con un incongruo passo spagnolescante, criticato da Gautier (cfr. Théophile Gautier, «La Presse», 31 mars 1845, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 182).

²⁰⁹ X., in «Le National», 24 juillet 1843, e Hippolyte Prévost, in «La Revue Parisienne», 1843, p. 128, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 992.

²¹⁰ «Non capisce il balletto d'azione, è inferiore a se stessa quando non si tratta di danzare e di saltare» (in «Journal des théâtres», 23 juillet 1843, ora in Edwin Binney, cit., p. 122).

²¹¹ «Vera e propria Péri» (Hippolyte Lucas, in «Le Siècle», n. 200, 24 juillet 1843, p. 1, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 996).

²¹² «Grazia incantatrice»; «*la poesia del corpo umano*»; «uno dei più affascinanti poeti della nostra epoca» (s.a., in «L'illustration», 22 juillet 1843, pp. 551-552, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 995).

²¹³ «Il vigore, l'eleganza, la delicatezza, la perfezione» (Hippolyte Lucas, «Le Siècle», n. 200, 24 juillet 1843, p. 1, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 997).

²¹⁴ «La Carlotta è stata incantevole» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, 25 luglio 1843, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, cit., p. 145).

²¹⁵ S.a., in «L'illustration», 22 juillet 1843, pp. 551-552, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 995.

²¹⁶ «Agilità piena di grazia» (Hippolyte Lucas, «Le Siècle», n. 200, 24 juillet 1843, p. 1, ora in Théophile Gautier, *ivi*, p. 997).

²¹⁷ «Una delle creazioni più deliziose che si possano immaginare» (Hippolyte Prévost, in «La Revue Parisienne», 1843, p. 128, ora in Théophile Gautier, *ivi*, p. 992).

sulle interpreti di secondo piano sono controversi: Sophie Dumilâtre²¹⁸ viene definita da alcuni come «aux jambes courtes et au talent de même dimension»²¹⁹, da altri come dotata di una «perfection accoutumée»²²⁰ o, assieme a Pauline Leroux, «d'un ordre supérieur»²²¹; M^{lle} Robert viene descritta come una «pauvre danseuse sans tenue, sans physionomie et sans légèreté»²²² o come capace di danzare «d'une manière ravissante»²²³.

La partitura di Friedrich Burgmüller, al debutto in una intera composizione per il teatro, viene apprezzata senza entusiasmo. Il critico de «L'Illustration» scrive: «Son travail a paru un peu monotone [...] mais on y remarque beaucoup d'invention, beaucoup d'idées, des mélodies faciles, bien rythmées et toujours élégantes; ce sont des qualités devant lesquelles tous les défauts disparaissent»²²⁴. Adolphe Adam, già autore delle musiche di *Giselle*, si pronuncia in modo altrettanto tiepido: «La musique de Burgmüller a, à mes yeux, une grande qualité, c'est de n'être nullement prétentieuse. Il n'a voulu faire que de la musique de ballet, et il y a souvent réussi. Il est fâché que sa partition manque entièrement de couleur: c'est de la musique qui va à tout, mais qui n'est plus orientale que champêtre ou guerrière»²²⁵. Le scenografie e i costumi, in particolare quelli del primo atto, suscitano generalmente ampia approvazione. Se il critico de «Le Charivari» definisce le prime «suffisantes» e i secondi «médiocres»²²⁶, lo stesso «Galignani's Messenger», così poco ben disposto nei confronti del nuovo balletto, scrive che «the scenery is showy, and the costumes as glittering and various as the most inveterate lover of such matters could

²¹⁸ Sophie Dumilâtre, sorella della più nota Adèle, rispetto alla quale è meno avvenente, danza all'Opéra dal 1833 al 1846.

²¹⁹ «Dalle gambe corte e dal talento delle stesse dimensioni» (s.a., in «Journal des Théâtres», 23 juillet 1843, ora in Edwin Binney, cit. p. 120).

²²⁰ «Perfezione in lei consueta» (s.a., in «Echo français», 15me année, n. 200, 19 juillet 1843, p. 2).

²²¹ «Di un livello superiore» (Hippolyte Lucas, in «Le Siècle», n. 200, 24 juillet 1843, p. 1, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 997).

²²² «Povera danzatrice, senza tenuta, senza fisionomia e senza leggerezza» (s.a., in «Le Journal des théâtres», 25 juillet 1843, ora in Edwin Binney, cit., p.120).

²²³ «In modo incantevole» (s.a., in «L'Echo, Journal des spectacles», 22 juillet 1843, ora in Edwin Binney, cit., p. 120).

²²⁴ «Il suo lavoro è parso un po' monotono [...] ma vi si nota molta inventiva, numerose idee, melodie facili, ben ritmate e sempre eleganti; sono queste delle qualità davanti alle quali tutti i difetti scompaiono» (s.a., in «L'Illustration», 22 juillet 1843, pp. 551-552, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 995).

²²⁵ «La musica di Burgmüller ha, ai miei occhi, una grande qualità, cioè quella di non essere assolutamente pretenziosa. Egli non ha voluto fare che musica da balletto e spesso ci è riuscito. È spiacevole che la sua partitura manchi totalmente di colore: è musica che si addice a tutto, ma che non è più orientale che campestre o guerriera» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, 25 luglio 1843, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, cit., pp. 144-145).

²²⁶ «Sufficienti», «mediocri» (s.a., in «Le Charivari», 12me année, n. 200, 19 juillet 1843, p. 2).

desire»²²⁷, mentre su «L'Illustration» si osserva che lo spettacolo comprende due «décorations magnifiques» e una terza «très originale»²²⁸.

Forse è proprio l'autore del libretto a collezionare il maggior numero di critiche. Anche se il testo viene valutato come «écrit dans un style brillant, imaginé, pittoresque, qui certes, plus d'une fois, excitera l'imagination du lecteur»²²⁹, Gautier viene accusato di aver creato una copia meno felice del suo primo lavoro per il balletto, tanto da far scrivere che «*La Péri* est sœur cadette de *la Wili*; toutes deux sont filles de *la Sylphide* et ressemblent beaucoup à leur mère»²³⁰. I toni orientaleggianti suscitano gli appunti di chi lo accusa di aver imitato con «de grandes économies d'imagination»²³¹ balletti e *opéra-ballets* come *Le Dieu et la bayadère* (1830), *La Révolte au sérail* (1833), *La Fille du Danube* (1836), *Le Diable amoureux* (1840)²³², oppure opere liriche come *Les Bayadères* (1810), *Gustave III ou Le Bal masqué* (1833), *Le Lac des fées* (1839), tutti di ambientazione analoga. Viene generalmente apprezzata l'abilità di quello che sarà il cesellatore di parole di *Émaux et camées* nel tratteggiare il mondo celeste che, nel primo atto, Achmet vede sotto i fumi dell'oppio: «M. Théophile Gautier, comme chacun sait, est un joaillier, ou plutôt un ouvrier en bijouterie de la première force»²³³. Il secondo atto, invece, pare inadeguato a mantenere alta l'ammirazione degli spettatori. È di questo parere Adam, che scrive: «Le premier acte avait très favorablement disposé le public, qui attendait un pendant à *Giselle*, d'après le nom d'un des auteurs; malheureusement, le

²²⁷ «La scenografia è fastosa e i costumi sono scintillanti e vari quanto può desiderare il più inveterato appassionato di queste cose» (s.a., in «Galignani's Messenger», n. 8851, 21 July 1843, p. 4).

²²⁸ «Scenografie magnifiche» e una terza «molto originale» (s.a., in «L'Illustration», 22 juillet 1843, pp. 551-552, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 995).

²²⁹ «Scritto in uno stile brillante, immaginifico, pittoresco, che certamente stimolerà più di una volta la fantasia del lettore» (Hippolyte Prévost, in «La Revue Parisienne», 1843, p. 128, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 992).

²³⁰ «*La Péri* è sorella cadetta della *Villi*; entrambe sono figlie della *Silfide* e assomigliano molto alla loro madre» (s.a., in «L'Illustration», 22 juillet 1843, pp. 551-552, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, p. 994). Lo stesso Gautier, d'altra parte, deve sentire molto vicini i due personaggi se in una poesia del 1830 scriveva: «en Occident, Sylphide, | En Orient, Péri», «in Occidente, silfide, | in Oriente, Péri» (*La Jeune fille*, in *Poésies complètes*, cit., vol. I, p. 13).

²³¹ «Grandi economie di immaginazione» (s.a., in «Echo français», 15^{me} année, n. 200, 19 juillet 1843, p. 2).

²³² *Le Diable amoureux* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 23 settembre 1840), libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges; coreografia: Joseph Mazilier; musica: François Benoist e Napoléon-Henri Reber; interpreti: Pauline Leroux, Lise Noblet, Joseph Mazilier. La scena II del I atto di *La Péri* presenta diverse similitudini con la scena II del II atto di *Le Diable amoureux*.

²³³ «M. Théophile Gautier, come tutti sanno, è un gioielliere, o piuttosto un orafo di grande valore» (A., in «Le Constitutionnel», n. 200, 19 juillet 1843, p. 1).

deuxième acte n'a nullement tenu ce que promettait le premier: il est difficile d'imaginer quelque chose de plus commun et de plus niais»²³⁴. Il quadro del primo atto è infatti «tellement merveilleux qu'il était impossible de faire mieux dans la suite de l'ouvrage, difficile même de faire aussi bien. Il eût été à désirer que l'on ne nous ouvrît qu'un peu plus tard le royaume aérien des Péri, car on ne retourne pas volontiers à la terre quand on vient de contempler le ciel»²³⁵. E ancora, sullo stesso tono: «Il y a des détails très heureux dans le premier tableau où figurent les Péri, et surtout dans le premier pas de Léïla avec Achmet. Cela fait, l'auteur se repose, et son imagination semble complètement épuisée»²³⁶. Qualcuno, addirittura, suggerisce di eliminare decisamente la seconda parte, troppo banale rispetto alla prima²³⁷, consiglio in parte accolto quando, dopo il 1846, lo spettacolo verrà presentato in una versione ridotta a un solo atto.

La settimana dopo il debutto²³⁸ lo stesso Gautier pubblica un resoconto del balletto su «La Presse»²³⁹, dichiarando di poterlo fare «car la *Péri* est l'œuvre de Coralli et de Burgmuller [*sic*], de Carlotta et de Petipa, et je puis en parler avec éloge comme d'une chose qui m'est totalement étrangère»²⁴⁰. Valuta le scenografie del primo atto come «un intérieur vrai, bien étudié, d'une exactitude parfaite», i cui autori «semblent avoir retrouvé la vaporeuse palette du vieux Breughel, le peintre du paradis»²⁴¹. Parla della Grisi

²³⁴ «Il primo atto aveva disposto molto favorevolmente il pubblico, che si aspettava un *pendant* di *Giselle*, dal nome di uno degli autori; sfortunatamente, il secondo atto non ha per nulla mantenuto ciò che prometteva il primo: è difficile immaginare qualcosa di più comune e di più sciocco» (lettera di Adolphe Adam a Samuel Heinrich Spiker, 25 luglio 1843, ora in Adolphe Adam, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, cit., p. 144).

²³⁵ «Talmente meraviglioso che era impossibile fare meglio nel seguito dell'opera, difficile pure fare altrettanto bene. Sarebbe stato auspicabile che il regno aereo delle Péri ci venisse aperto un po' più tardi, poiché non si ritorna volentieri sulla terra quando si ha appena contemplato il cielo» (A., «Revue et Gazette des théâtres», 20 juillet 1843, ora in Edwin Binney, cit., p. 122).

²³⁶ «Ci sono dettagli molto felici nel primo quadro dove compaiono le Péri, e soprattutto nel primo passo di Léïla con Achmet. Dopodiché, l'autore si riposa, e la sua immaginazione sembra completamente esaurita» (in «L'Illustration», 22 juillet 1843, pp. 551-552, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 994).

²³⁷ S.a., in «Galignani's Messenger», n. 8851, 21 July 1843, p. 4.

²³⁸ I *feuilletons* sugli spettacoli dell'Opéra apparivano infatti abitualmente il martedì. Avendo debuttato lo spettacolo il lunedì sera, Gautier non può avere il tempo di scriverne immediatamente, prima della chiusura del giornale, e lo stesso accade ad altri critici.

²³⁹ Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, pp. 1-3, ora in *Écrits sur la danse*, pp. 134-145.

²⁴⁰ «Poiché *La Péri* è l'opera di Coralli e di Burgmüller, di Carlotta e di Petipa, e posso commentarla con parole di elogio come se parlassi di qualcosa che mi è completamente estraneo» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, pp. 138).

²⁴¹ «Un interno vero, ben studiato, di un'esattezza perfetta»; «sembrano aver ritrovato la tavolozza di Bruegel il Vecchio, il pittore del paradiso» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, pp. 139).

con toni accesi: «Comme elle rase le sol sans le toucher! On dirait une feuille de rose que la brise promène: et pourtant, quels nerfs d'acier dans cette frêle jambe, quelle force dans ce pied [...]; comme elle retombe sur le bout de ce mince orteil ainsi qu'une flèche sur sa pointe! À la fois correcte et hardie, la danse de Carlotta Grisi a un cachet tout particulier»²⁴². Anche Petipa è apprezzato: «Mime plein d'intelligence, il remplit toujours la scène et ne dédaigne pas les plus minces détails; aussi son succès a-t-il été complet»²⁴³. Gautier loda poi «sans restriction les arrangements et les groupes de Coralli, qui n'a jamais été plus frais, plus gracieux, plus jeune»²⁴⁴ e definisce la musica come «élégante, délicate, distinguée, pleine des motifs heureux et chantans qui se fixent dans la mémoire comme la valse de *Giselle*»²⁴⁵.

In definitiva, nonostante alcune critiche negative, il balletto ha un considerevole successo di pubblico, tanto che negli otto mesi successivi al debutto oltrepassa le cinquanta repliche, traguardo raramente raggiunto, in quell'epoca, all'Opéra. *La Péri* porta quindi ricchi diritti d'autore a Gautier, Coralli e Burgmüller, consolida la fama di Carlotta Grisi e, soprattutto, quella di Gautier, ormai riconosciuto in tutta Parigi come autorevole librettista per il balletto. Una conferma del favore ottenuto arriva dalle parodie, immancabile appendice di ogni spettacolo di grido. La prima viene messa in scena pochi giorni dopo il debutto presso il Théâtre de la Porte Saint-Martin dal *maître de ballet* Francisque Berthier²⁴⁶, mentre successivamente, nel dicembre 1848, ne verrà realizzata un'altra al Royal Theatre di Londra²⁴⁷. Viene anche pubblicata, sullo «Charivari», una satira del balletto scritta sotto forma di una lettera spedita da un

²⁴² «Come sfiora il suolo senza toccarlo! La si direbbe un petalo di rosa che la brezza muove: e tuttavia, che nervi d'acciaio in questa gamba delicata, che forza in questo piede [...]; in quale modo ricade sull'estremità di questo sottile alluce come una freccia sulla sua punta! Corretta e nello stesso tempo audace, la danza di Carlotta Grisi ha un'impronta tutta particolare» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, pp. 140-141).

²⁴³ «Mimo pieno di intelligenza, egli riempie sempre la scena e non trascura i dettagli più insignificanti per cui il suo successo è stato totale» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, p. 141).

²⁴⁴ «Senza riserve gli arrangiamenti e i gruppi di Coralli, che mai è stato più fresco, più gradevole, più giovane» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, p. 142).

²⁴⁵ «Elegante, delicata, raffinata, piena di motivi felici e cantabili che si fissano nella memoria come il valzer di *Giselle*» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 3, ora in *Écrits sur la danse*, p. 143).

²⁴⁶ S. a., *Les Théâtres de Paris. Notices et portraits*, Paris 1855, p. 92, cit. in Edwin Binney, *ivi*, p. 124 nota. Francisque Garnier Berthier (1813-1875) lavora brevemente presso il Théâtre de la Porte Saint-Martin, quindi viene ingaggiato dal Théâtre de l'Opéra dove danza dal 1847 al 1867 e dal 1871 al 1874, specializzandosi in ruoli comici, ricoprendo anche il ruolo di *maître de ballet*. Nel 1851 crea il personaggio di Bridoux in *Pâquerette*.

²⁴⁷ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 124 nota.

fantomatico inviato in Turchia che dovrebbe occuparsi di fare un resoconto sulla situazione della flotta di quel paese ma trascura il proprio incarico per montare *La Péri*²⁴⁸.

Il balletto viene replicato a Londra nel novembre 1843, a San Pietroburgo e a Mosca tra il gennaio e il febbraio 1844, a Vienna nel marzo del 1844 e in altre capitali europee. Nel 1847 la Grisi lo rappresenterà a Roma nella versione completa²⁴⁹, anche se dall'anno precedente viene abitualmente presentato nella riduzione a un solo atto, adatta ad integrare opere liriche non eccessivamente lunghe. In questa veste verrà portato in America, nel 1855. Carlotta Grisi continua per tutto il 1844 a interpretarlo sul palcoscenico dell'Opéra alternandolo a *Giselle*, ma in alcune repliche viene sostituita da Adeline Plunkett²⁵⁰, che lo aveva già danzato a Londra e lo sceglie per il proprio debutto parigino nel 1845. Gautier giudica la nuova protagonista con tono ironico ma non malevolo, convinto che «danser la Péri [*sic*] après Carlotta c'est de la hardiesse», e notando che il celebre e pericoloso salto «a paru inquiéter la débutante qui s'est retenue au col de Petitpa [*sic*] d'une façon un peu terrestre au moyen de deux petites mains assez visiblement crispées»²⁵¹. Nello stesso articolo, critica con forza l'arbitrario inserimento di un passo che la Plunkett danza sui ritmi convulsi di un bolero solo per mettere in mostra la propria agilità e la propria avvenenza, senza tenere minimamente conto di una verosimiglianza necessaria «sinon pour l'esprit du moins pour les yeux!».

Il 21 dicembre 1849 Carlotta Grisi danza per l'ultima volta all'Opéra, dopo aver interpretato alcuni balletti di relativo successo, mentre il pubblico parigino assiste all'ascesa di Fanny Cerrito, protagonista della *Fille de marbre* (1847)²⁵² e del *Violon du diable* (1849)²⁵³. *La Péri* viene rappresentato a Parigi fino al 2 febbraio 1853, ma prosegue la propria esistenza fuori dalla Francia fino al 12 febbraio 1898, a Mosca, data dell'ultima

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 124-125.

²⁴⁹ Théophile Gautier, in «La Presse», 21 décembre 1846, p. 2; 11 janvier 1847, p. 1; e 8 mars 1847, p. 1, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 130.

²⁵⁰ Adeline Plunkett (1824-1910), di origine belga, è allieva di Jean Barrez. Dopo aver debuttato a Milano nel 1841, danza a Londra e quindi, dal 1845 al 1857, all'Opéra, dove interpreta ruoli di primo piano in *Ozaï ou L'Insulaire* (1847); *Nisida ou Les Amazones des Açores* (1848), *Vert-Vert* (1851).

²⁵¹ «Danzare la Péri dopo Carlotta dimostra audacia»; «è sembrato che inquietasse la debuttante, che si è aggrappata al collo di Petipa in modo piuttosto terrestre con due manine visibilmente contratte»; verosimiglianza necessaria «se non per lo spirito almeno per gli occhi!» (Théophile Gautier, in «La Presse», 31 mars 1845, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 182-183).

²⁵² *La Fille de marbre* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 20 ottobre 1847), libretto e coreografia: Arthur Saint-Léon; musica: Cesare Pugni; interpreti: Fanny Cerrito, Arthur Saint-Léon.

²⁵³ *Le Violon du diable* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 19 gennaio 1849), libretto e coreografia: Arthur Saint-Léon; musica: Cesare Pugni; interpreti: Fanny Cerrito, Arthur Saint-Léon.

replica della versione originale, poi andata perduta²⁵⁴.

«Moi, je suis Turc, non de Constantinople, mais d’Egypte»²⁵⁵. Così Gautier dichiara le proprie origini ideali, mostrando di condividere appieno un modo piuttosto diffuso nella prima metà dell’Ottocento, in Francia, di intendere la cultura proveniente da un Oriente i cui confini non sono netti e definiti²⁵⁶. «L’Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations une sorte de préoccupation générale»²⁵⁷, scrive Victor Hugo nella prefazione alla raccolta di poesie *Les Orientales* (1929), tanto che – continua Hugo – i suoi stessi pensieri «se sont trouvées tour-à-tour, et presque sans l’avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même»²⁵⁸.

Il Vicino Oriente costituito da Egitto, impero ottomano e Persia esercita un fascino intenso, stimolato dalle spedizioni archeologiche realizzate dai francesi in Egitto già a partire dal XVII secolo e culminate con la decifrazione della scrittura geroglifica da parte di Jean-François Champollion, dalla campagna d’Egitto di Napoleone (1798), svoltasi con un ampio seguito di studiosi, pittori e scienziati, da importanti mutamenti politici come l’indipendenza dell’Egitto, la liberazione della Grecia, la conquista dell’Algeria. La conoscenza della Persia, paese raggiungibile meno facilmente, è prevalentemente letteraria. La traduzione di *Le Mille e una notte* fatta da Antoine Galland all’inizio del XVIII secolo impressiona tanti letterati, da Montesquieu, che scrive le *Lettres persanes* (1721), a Voltaire, autore di *Zadig* (1747), fino all’esplosione, nell’Ottocento, di una molteplicità di poesie, romanzi e racconti di ambientazione orientaleggiante a cui aprono

²⁵⁴ Non si basano sul libretto di Gautier alcuni omonimi balletti, tra cui quelli coreografati da Léo Staats su musica di Paul Dukas (Théâtre du Châtelet di Parigi, 22 aprile 1912, interprete Natasha Trouhanova), da Ivan Clustine sulla stessa partitura di Dukas (Opéra di Parigi, giugno 1921), da Frederick Ashton per il Ballet Club di Londra nel 1931 e per il Royal Ballet nel 1956, da Serge Lifar per il Nouveau Ballet de Monte-Carlo nel 1946 e da Loris Gai, con la regia di Beppe Menegatti e l’interpretazione di Carla Fracci (Teatro alla Scala di Milano, 1972). Nel 1976 Alberto Mendez ha coreografato per il Ballet Nacional de Cuba un *pas de deux* dal titolo *La Péri*, sulla musica originale di Friedrich Burgmüller e con costumi creati a partire da stampe ottocentesche.

²⁵⁵ «Io sono Turco non di Costantinopoli ma dell’Egitto» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 135).

²⁵⁶ Per un approfondimento di alcuni temi legati al rapporto tra Gautier e l’Oriente, cfr. gli atti del convegno *L’Orient de Théophile Gautier*, pubblicati nel «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 12, 1990.

²⁵⁷ «L’Oriente, sia come immagine, sia come pensiero, è diventato, tanto per l’intelligenza quanto per l’immaginazione, una sorta di preoccupazione comune» (Victor Hugo, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Poésie. II*, J. Hetzel & Cie – A. Quentin & Cie, Paris [1882], p. 7).

²⁵⁸ «Si sono trovati di volta in volta, e quasi senza averlo voluto, ebraici, turchi, greci, persiani, arabi, anche spagnoli» (*ivi*, p. 8).

la strada *Les Orientales* (1829) di Victor Hugo. La produzione pittorica di artisti come Eugène Delacroix (1798-1863), Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1806) e Prosper Marilhat (1837-1887), oltre a quella di Théodore Chassériau (1819-1856), Eugène Fromentin (1820-1876) e Adrien Dauzats (1804-1868), rende più concreto un immaginario soltanto vagheggiato o ritrae luoghi e situazioni effettivamente visti in Egitto, in Marocco, in Siria. Delacroix, che visita il Marocco e l'Algeria, con il suo drammatico e potente *Massacres de Scio* (1824) esercita un'importante influenza su Victor Hugo, ma segna Gautier con forza minore rispetto a quanto fanno artisti più giovani e meno celebri quasi completamente dediti a illustrare l'Oriente. Decamps, a giudizio di Gautier capace di dipingere «de main de maître, spirituellement et librement, malgré l'extrême fini»²⁵⁹, soggiorna vari anni in Turchia: con *La Petrouille turque* (1828), *La Halte des Arabes* (1832 circa), *Le Supplice des crochets* (1837) «Au dix-neuvième siècle, [...] a découvert l'Orient. L'on peut bien dire qu'avant lui ces splendides contrées, bien-aimées du soleil, n'existaient pas pour l'art»²⁶⁰. Marilhat soggiorna in Egitto per due anni, realizzando, tra l'altro, due scenografie per il teatro di Alessandria. Rientrato a Parigi, espone al Salon del 1834 alcune immagini egiziane tra cui la *Vue de la Place de l'Esbekieh et du quartier copte au Caire* (1833) di cui Gautier dice: «Aucun tableau ne fit sur moi une impression plus profonde et plus longtemps vibrant»²⁶¹. Dauzats collabora con il barone Taylor²⁶² a partire dal 1828, soggiorna al Cairo e nella valle del Nilo, viaggia in Sinai, in Palestina e in Siria, segue il duca d'Orléans in Algeria.

L'esotismo segna con decisione *La Péri* e il più tardo *Sacountalâ*, tratto da un

²⁵⁹ «Con mano da maestro, in modo ispirato e libero malgrado l'estrema cura dei particolari» (in «Le Moniteur universel», n. 221, 9 août 1855, p. 878).

²⁶⁰ «Nel diciannovesimo secolo, [...] ha scoperto l'Oriente. Si può ben dire che prima di lui queste splendide contrade, baciata dal sole, non esistessero per l'arte» (cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 148).

²⁶¹ «Nessun quadro fece su di me una impressione più profonda e più a lungo vibrante» (Théophile Gautier, *L'Art moderne*, cit., p. 100; Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 149). Gautier alloggerà proprio in un Hotel della Piazza dell'Esbekieh quando si recherà al Cairo, nel 1869.

²⁶² Isidore Justin Séverin Taylor (1789-1879), di origine belga, nel 1818 concepisce, assieme a Charles Nodier, i *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1825-1868), una monumentale serie di pubblicazioni che costituiranno una delle grandi imprese della sua vita. Dirige il Panorama Dramatique e nel 1822 lancia il Diorama, assieme a Daguerre e Bouton. *Commissaire royal* presso il Théâtre-Français fino al 1840, favorisce il movimento romantico e in particolare il debutto di *Hernani* (1830). Nel 1830 fa parte della commissione incaricata dal governo di recarsi in Egitto al fine di negoziare la cessione degli obelischi di Luxor e nel 1835 è incaricato da Louis-Philippe di recarsi in Spagna per acquistare i quadri che formeranno la Galleria spagnola del Louvre. Crea e sostiene diverse Associazioni di mutuo soccorso tra cui, nel 1840, quella degli artisti drammatici.

capolavoro della letteratura indiana, mentre si limita a lasciare qualche traccia leggera in *Giselle*, il cui secondo atto, nella versione originale, prevede che il gruppo delle bianche ed eterree Villi comprenda «Moyna, l'odalisque, exécutant un pas oriental»²⁶³ e «Zulmé, la Bayadère, qui vient développer ses poses indiennes»²⁶⁴. Si tratta evidentemente di un espediente utilizzato per inserire danze di carattere completamente avulse dal contesto narrativo ma capaci di mettere in risalto le doti di determinate interpreti e di suscitare in tal modo l'attenzione del pubblico, abituato a trovare questo tipo di inserto in ogni balletto²⁶⁵. *La Péri* si pone invece come uno dei grandi balletti orientalizzanti dell'Opéra, tra *La Révolte au sérail*, ambientato in una Spagna moresca, in repertorio dal 1833 al 1840, e *Le Corsaire*, che debutta nel 1856²⁶⁶. Il balletto dipinge ovviamente un Oriente immaginario, che non viene ricostruito filologicamente, ma che risulta dalla sommatoria di suggestioni e visioni disparate²⁶⁷. Nel libretto Gautier delinea con cura l'esotismo degli ambienti in cui i personaggi si muoveranno. Nel primo atto Achmet si annoia nella «riche architecture arabe. De chaque côté retombent des portières en tapisserie. Des fleurs sont placées dans de grands vases du Japon. Au fond, un jet d'eau pousse vers la voûte son filet de cristal. Sur le devant, à gauche du spectateur, est disposé un divan couvert d'une peau de lion. La scène est au Caire»²⁶⁸. Il mondo celeste in cui abitano le Péri è «un espace immense, plein d'azur et de soleil, une oasis féerique avec des lacs de cristal, des palmiers d'émeraude, des arbres aux fleurs de pierreries, des montagnes de lapislazzuli et de nacre de perle, éclairé par une lumière transparente et surnaturelle»²⁶⁹. Nel secondo atto, il Cairo

²⁶³ «Moyna, l'odalisca, che esegue un passo di danza orientale» (Théophile Gautier, *Giselle*, atto II, scena IV, ora in *Théâtre et ballets*, cit., p. 599).

²⁶⁴ «Zulma, la Baiadera, che viene a sviluppare le sue pose indiane» (*ibidem*).

²⁶⁵ Le versioni di *Giselle* che vediamo oggi sulle scene si basano abitualmente su quella di Marius Petipa. La prassi instauratasi nel rimontare il balletto ha eliminato le danze di carattere del secondo atto e quindi la Villi-baiadera e la Villi-odalisca. Esistono però versioni «filologiche» che le ripropongono.

²⁶⁶ *Le Corsaire* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 23 gennaio 1856), libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges e Joseph Mazilier; coreografia: Joseph Mazilier; musica: Adolphe Adam; interpreti: Carolina Rosati (Medora), Domenico Segarelli (Conrad). Il balletto è oggi noto in versioni che riprendono quella di Marius Petipa risalente al 1899, il cui celebre passo a due viene d'abitudine rappresentato indipendentemente dal resto del balletto.

²⁶⁷ Le Péri, ad esempio, fanno parte del pantheon persiano, ma la protagonista del balletto di Gautier è egiziana.

²⁶⁸ «Ricca architettura araba di un harem. Da ogni lato ricadono a terra gli arazzi che nascondono le porte. Dentro a grandi vasi giapponesi sono sistemati dei fiori. In fondo alla scena, un getto d'acqua si innalza verso la volta come un filo di cristallo. Sul davanti, a sinistra dello spettatore, c'è un divano coperto da una pelle di leone. La scena si svolge al Cairo» (Théophile Gautier, *La Péri*, atto I, ora in *Théâtre et ballets*, cit., p. 605).

²⁶⁹ «Uno spazio immenso, pieno di azzurro e di sole, un'oasi fatata con laghi di cristallo, palme di smeraldo,

è descritto come costituito da una «multitude de plates-formes coupées de ruelles étroites, comme dans toutes les villes orientales. Çà et là, quelques touffes de caroubier, de palmier. Dômes, tours, coupoles, minarets. Dans le lointain, tout au fond, l'on aperçoit vaguement les trois grandes pyramides de Giseh et les sables du désert»²⁷⁰.

Il colto e salottiero Gautier, intellettuale aggiornato sui fatti del proprio tempo, attento lettore dei propri contemporanei, assiduo frequentatore degli annuali Salons di pittura, entusiasta spettatore della scena parigina è «il vero e proprio fondatore dell'estetismo esotico – direi quasi: della scuola dell'estetismo esotico, poiché vedremo gli esotici in tutto il corso del secolo rifarsi, direttamente o indirettamente, da lui»²⁷¹. Sensibile alle suggestioni provenienti da quei mondi lontani e filtrate nella cosmopolita Parigi, appassionato viaggiatore, visita la Spagna (1840), l'Algeria (1845), l'Egitto (1869) e ogni volta rientra a Parigi portando con sé babbucce alla turca, scialli decorati e bizzarri copricapo che indossa per le strade della città suscitando lo stupore, l'ammirazione o l'indignazione dei propri concittadini. L'attrazione per gli oggetti, le atmosfere e le genti di paesi lontani non è solo desiderio di fuga e di spaesamento, ma anche ricerca di sé e della propria “vera” natura: poiché «on n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et alors, on cherche à travers tout sa vraie patrie; ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs foyers, et tourmentés de nostalgies inverses. – C'est une bizarre maladie. – L'on est comme des oiseaux de passage encagés»²⁷². L'insoddisfazione nei confronti del luogo e del tempo in cui si vive, l'anelito verso ciò che è lontano, la nostalgia di un altrove che viene sentito come consono al proprio essere più profondo, sono davvero acuti, e non si tratta soltanto delle «tante e varie cose, rare e strane, di cui avevano bisogno i Gautier, i Goncourt, i des Esseintes, i Dorian Gray, i Lorrain, in quel secolo che ebbe tutti gli esotismi e gli eclettismi a distrarre l'irrequietudine dei sensi esasperati e a compensare della mancanza di una profonda fede e di un autentico stile»²⁷³.

alberi i cui fiori sono pietre preziose, montagne fatte di lapislazzuli e madreperla, illuminato da una luce trasparente e soprannaturale» (*ivi*, p. 607).

²⁷⁰ «Una moltitudine di terrazzi tagliati da stradine strette, come in tutte le città orientali. Qua e là un gruppetto di carrubi, di palme. – Tetti, cupole, torri e minareti. In lontananza, sul fondo, si vedono appena le tre grandi piramidi di Giza e le sabbie del deserto» (*ivi*, p. 609).

²⁷¹ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni Editore, Firenze 1988 (prima ed. 1930), p. 179.

²⁷² «Non si è sempre del paese che ci ha visto nascere, e allora, si cerca con ogni mezzo la propria vera patria; coloro che sono fatti così si sentono in esilio nella propria città, stranieri nel proprio paese natale, e tormentati da nostalgie opposte. – È una bizzarra malattia. – Si è come uccelli di passaggio ingabbiati» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 134-135).

²⁷³ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 359.

«Il me semble que j'ai vécu en Orient; et lorsque pendant le carnaval je me déguise avec quelque caftan et quelque tarbouch authentique, je crois reprendre mes vrais habits. J'ai toujours été surpris de ne pas entendre l'arabe couramment; il faut que je l'aie oublié»²⁷⁴, scrive Gautier. Le ambientazioni esotiche in cui egli fa muovere i protagonisti di tanti racconti²⁷⁵ e di alcuni libretti sono descrizioni di una patria sognata, abitata in un immaginario passato: «j'aimerais mieux me promener [...] au bord du Nil [...] que de polir de la semelle de mes bottes les différentes espèces de bitumes et d'asphaltes, qui s'étendent depuis la rue Grange-Batelière jusqu'à la rue du Mont-Blanc»²⁷⁶. Il balletto è per Gautier uno strumento capace di rendere tangibili le proprie fantasie: non potendo realizzarle negli irraggiungibili luoghi davvero confacenti alla propria natura, trova comunque una più agevole soluzione che lo soddisfa: «je me suis fait construire un Orient et un Caire, rue Lepelletier, à l'Académie royale de musique et de danse, à dix minutes de chemin de chez moi»²⁷⁷.

Con *La Péri*, attraverso l'esotismo, Gautier riprende il tema già alla base di *Giselle*, quello dell'eroe che si dibatte tra un amore troppo terreno e l'amore ideale e trascendente incarnato in una creatura soprannaturale. Secondo Hippolyte Prévost, infatti, «*La Sylphide, Giselle et la Péri* constituent à l'Opéra une espèce de trinité fantastique. Ce sont les trois personnes, les trois transfigurations d'une même abstraction physique»²⁷⁸.

La ricerca di una bellezza ideale e il contrasto tra sogno e realtà sono i temi portanti del libretto di Gautier, temi che d'altra parte percorrono larga parte della sua opera narrativa, a partire da *La Cafetière* (1831), passando dalla già citata *La Mille et Deuxième nuit* (1842), fino a *Spirite* (1865). Nonostante Achmet abbia tutto ciò che può rendere felice un uomo, una profonda insoddisfazione lo rode ed egli cerca di superarla inseguendo

²⁷⁴ «Mi sembra di essere vissuto in Oriente; e quando durante il carnevale mi maschero con qualche caffettano e qualche fez autentico, ho la sensazione di riprendere i miei veri abiti. Mi sono sempre meravigliato di non capire correntemente l'arabo; devo averlo dimenticato» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 135).

²⁷⁵ Citiamo, limitatamente all'Egitto, *Une Nuit de Cléopâtre* (1838), *Le Pied de momie* (1840), il già ricordato *La Mille et Deuxième nuit* (1842) e *Le Roman de la momie* (1857).

²⁷⁶ «Preferirei passeggiare [...] sulla riva del Nilo [...] piuttosto che togliere dalla suola dei miei stivali le diverse specie di bitume e di asfalto, che si estendono dalla via Grange-Batelière fino alla via del Mont-Blanc» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 134).

²⁷⁷ «Mi sono fatto costruire un Oriente e un Cairo, in rue Lepelletier, all'Accademia reale di musica e di danza, a dieci minuti di strada da casa mia» (*ibidem*).

²⁷⁸ «*La Sylphide, Giselle e La Péri* costituiscono all'Opéra una specie di trinità fantastica. Sono le tre persone, le tre trasfigurazioni di una stessa astrazione fisica» (Hippolyte Prévost, in «La Revue Parisienne», 1843, p. 128, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 992).

l'amore ideale, l'amore di una creatura celeste, di una fata alata. Si tratta di un amore evidentemente impossibile, contrastato dalla crudele realtà e realizzabile, infatti, solo dopo la morte, in un'altra vita, nel paradisiaco cielo abitato dalle Péri²⁷⁹: «Achmet et la Péri, c'est-à-dire la matière et l'esprit, le désir et l'amour, se rencontrent dans l'extase d'un rêve, comme dans un champ neutre; ce n'est que lorsque les yeux du corps sont endormis que les yeux de l'âme [*sic*] s'éveillent»²⁸⁰. D'altra parte, «la terre est le rêve du ciel, le ciel le rêve de la terre, telle est l'idée fondamentale de ce poème tourné en ronds de jambe»²⁸¹.

Gli scorci immaginari, i luoghi della fantasia e della fuga dalla realtà tratteggiati da Gautier, sono raggiungibili anche grazie all'ebbrezza e all'alterazione procurate da droghe quali l'oppio e l'hashish, come si verifica in *La Péri* e in diversi balletti coevi²⁸². Achmet cade addormentato dopo aver fumato dell'oppio: «Les contours des objets se confondent dans la chambre; des vapeurs bleuâtres et rosées s'élèvent dans le fond, et en se dissipant, laissent apercevoir un espace immense»²⁸³. Si tratta di esperienze che per tanti intellettuali e *bobémiens* dell'epoca sono abituali e che entrano anche nella produzione artistica di alcuni di loro, tra cui Baudelaire²⁸⁴. Gautier scrive due racconti ricchi di tratti

²⁷⁹ Nel racconto *La Mille et Deuxième nuit*, invece, l'unione degli amanti avviene sulla terra. Certamente l'apoteosi finale è più adatta alla richiesta di una forte presenza di ambientazioni visivamente seducenti e sorprendenti da parte degli spettatori del balletto.

²⁸⁰ «Achmet e la Péri, cioè la materia e lo spirito, il desiderio e l'amore, si incontrano nell'estasi di un sogno, come in un campo neutro; non è che quando gli occhi del corpo sono assopiti che gli occhi dell'anima si svegliano» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 137).

²⁸¹ «La terra è il sogno del cielo, il cielo il sogno della terra: questa è l'idea fondamentale di questo poema recitato in *ronds de jambe*» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 juillet 1843, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 138).

²⁸² Anche nell'intrigo di *La Bayadère* e di *La Fille du Pharaon*, per non fare che due esempi, i fumi dell'oppio costituiscono l'espedito che permette l'ingresso del fantastico nella narrazione.

²⁸³ «I contorni degli oggetti si confondono nella stanza. Vapori bluastri e rosati si alzano dal fondo e nel dissolversi lasciano intravedere uno spazio immenso» (Théophile Gautier, *La Péri*, ora in *Théâtre et ballets*, cit., p. 607).

²⁸⁴ Baudelaire traduce alcuni estratti di *Confessions of an English Opium-Eater* (1822), di Thomas De Quincey, noto oppiomane, già tradotto e fatto pubblicare da Alfred de Musset nel 1828 con il titolo *L'Anglais mangeur d'opium*; scrive inoltre *Du vin et du hashish* (1851) e *Les Paradis artificiels* (1860). In quest'ultimo testo si occupa prevalentemente dell'hashish, oltre che dell'oppio, e compie una «analisi degli effetti misteriosi e dei piaceri morbosi che queste droghe possono generare, dei castighi inevitabili che risultano dal loro uso prolungato e infine dalla stessa immoralità connessa a questo proseguimento di un falso ideale» (Charles Baudelaire, *I paradisi artificiali*, in Id., *Opere*, cit., p. 552). Diversi sono gli studi, più o meno scientifici, che in quel periodo si concentrano sull'esperienza delle droghe, come quelli di Jacques-Joseph Moreau de Tours (*Du hashish et de l'alienation mentale. Études psychologiques*, Fortin Masson et Cie, Paris 1845) e di Brierre de Boismont (*Des Hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, G. Baillière, Paris 1845).

autobiografici²⁸⁵ e dal titolo eloquente, *La Pipe d'opium* (1838) e *Le Club des hachichins* (1846), in cui descrive con un piacere da conoscitore i piccoli strumenti di ambra, porcellana e legno di ciliegio maneggiati per aspirare fumi inebrianti o gustare tocchetti di confettura verdastra dagli effetti visionari; dedica una parte di un *feuilleton* teatrale alla descrizione della sua prima esperienza con l'hashish, dicendo di avere approfittato dello spazio lasciato da una settimana piuttosto avara di spettacoli da recensire²⁸⁶, secondo quanto riportano Edmond e Jules de Goncourt, scrive il racconto *Militona* (1847) in dieci giorni, sotto l'influsso dell'hashish che, assunto regolarmente alla mattina e alla sera, gli dà una straordinaria lucidità²⁸⁷.

Per Gautier l'hashish è «une cuillerée de paradis sous la forme d'une pâte verte»²⁸⁸ che permette di comprendere «le plaisir qu'éprouvent, suivant leur degré de perfection, les esprits et les anges en traversant les éthers et les cieux»²⁸⁹, anche se coloro che la assumono trovano, «au réveil de leur ivresse, la vie réelle si triste et décolorée»²⁹⁰. Se la droga permette di aprirsi a mondi ideali, come accade anche ad Achmet in *La Péri*, non travolge assolutamente Gautier, che la vive quasi come un'esperienza pittoresca, fatta per curiosità. Dopo una decina di “sedute”, ne interromperà definitivamente la frequentazione, anche perché, afferma, «le vrai littérateur n'a besoin que de ses rêves naturels, et il n'aime pas que sa pensée subisse l'influence d'un agent quelconque»²⁹¹.

²⁸⁵ Gautier partecipa realmente alle riunioni del “club des hachichins” animato dal pittore Fernand Boissard de Boisdénier, che si svolgono presso l'Hôtel Pimodan in cui, tra l'altro, abita per qualche tempo, come anche Baudelaire. Invita ed è invitato diverse volte a serate durante le quali si prende dell'hashish (cfr. le lettere di Jules Hetzel a Gautier, marzo-aprile 1846, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. III, pp. 35-36; di Alice Ozy a Gautier, 14 marzo 1847, *ivi*, pp. 171-172; di Gautier a James Pradier, luglio-agosto 1848, *ivi*, pp. 363-364; di Alice Ozy a Gautier, 1848, *ivi*, p. 384).

²⁸⁶ In «La Presse», 10 juillet 1843, poi in *L'Orient*, G. Charpentier, vol. II, Paris 1882, pp. 47-56.

²⁸⁷ Edmond e Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris 1851-1869, vol. III, p. 221.

²⁸⁸ «Una cucchiata di paradiso sotto forma di una pasta verde» (Théophile Gautier, in «La Presse», 10 décembre 1843, p. 3, poi in *Zigzags*, Victor Magen Éditeur, Paris 1845, p. 228).

²⁸⁹ «Il piacere che provano, seguendo il proprio grado di perfezione, gli spiriti e gli angeli attraversando gli eteri e i cieli» (*Le Club des hachichins*, in Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 1017).

²⁹⁰ «Al risveglio dalla loro ebbrezza, la vita reale così triste e così sbiadita» (*ivi*, p. 1008).

²⁹¹ «Il vero letterato non ha bisogno che dei suoi sogni naturali, e non vuole che il suo pensiero subisca l'influenza di un qualsiasi agente esterno» (*Portraits et souvenirs littéraires*, G. Charpentier, Paris 1881, p. 269).

*Pâquerette*²⁹²

L'imminente debutto di *Pâquerette* viene anticipato da Gautier sulle pagine de «La Presse» il 9 dicembre 1850 e il 6 gennaio 1851 e il balletto va in scena al Théâtre de l'Opéra il 15 dello stesso mese. Per Gautier si tratta del ritorno a un mondo da cui si è temporaneamente allontanato, preso dagli abituali *feuilletons*, dalla redazione di romanzi e racconti, dai viaggi (Algeria, Paesi Bassi, Londra, Spagna), ma anche dal teatro di prosa, con numerose *pièces* create per il Théâtre des Variétés, il Théâtre du Vaudeville e il Théâtre de la Porte Saint-Martin²⁹³.

Su richiesta degli allora direttori dell'Opéra, Nestor Roqueplan e Henri Duponchel, nel 1851 Gautier scrive il libretto per *Pâquerette* pensando a una produzione che deve avere come protagonista la già celebre coppia formata da Arthur Saint-Léon²⁹⁴ e Fanny Cerrito²⁹⁵. I due danzatori, reduci da alcune stagioni trionfali a Londra, arrivano a Parigi nel settembre 1847, proprio quando l'astro di Carlotta Grisi sta tramontando. Segnano l'ingresso di una nuova fase della danza all'Opéra, come nota lo stesso Gautier recensendo il balletto con cui debuttano, *La Fille de marbre* (1847), che egli definisce come «une espèce de ballet, à la manière italo-anglaise», ovvero una serie di sequenze di movimento e di pose ben eseguite e seducenti, inserite in una cornice pittoresca, incuranti della

²⁹² *Pâquerette. Ballet-pantomime en trois actes et cinq tableaux* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 15 gennaio 1851), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Arthur Saint-Léon; musica: François Benoist; scene: Édouard Despléchin, Charles Cambon, Joseph Thierry; costumi: Paul Lormier; interpreti: Fanny Cerrito (*Pâquerette*), Arthur Saint-Léon (François), Jean Coralli (Job).

²⁹³ In realtà Gautier si era riavvicinato alla danza già nel 1847, quando si era ventilata l'ipotesi di un libretto per il Drury Lane di Londra (cfr. *infra*, pp. 217-218).

²⁹⁴ Arthur Saint-Léon (1821-1870) studia col padre come violinista e come danzatore. Dopo ulteriori studi di danza a Parigi con François Decombe (detto Allbert), si esibisce a Torino, Milano, Vienna e Londra, dove lavora con Fanny Cerrito, poi sua compagna di vita, in *Ondine* (1843).

All'Opéra di Parigi realizza la coreografia di *La Fille de marbre* (1847), *Le Violon du diable* (1849) e *Stella ou Les Contrebandiers* (1850). Succede a Perrot come *maître de ballet* del Teatro Imperiale di San Pietroburgo (1859-1869), ma continua a collaborare con l'Opéra, dove crea *La Source* (1866) e *Coppélia* (1870). È l'ideatore di un sistema di notazione della coreografia che rende noto pubblicando il manuale *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse* (1852).

²⁹⁵ Fanny Cerrito (1817-1909), di origini napoletane, si forma con Perrot, Blasis e Saint-Léon, suo compagno dal 1845 al 1851. Debutta a Napoli nel 1832, poi si esibisce a Vienna (1836), Milano (1838), Londra (1840), Parigi (1847), San Pietroburgo (1855) e Mosca (1856).

All'Opéra danza i ruoli principali in *Alma ou La Fille du feu* (1842), *Ondine* (1843), *La Vivandière* (1844), *Lalla Roukh* (1846) e *Gemma* (1854); a Londra è una delle interpreti del *Pas de quatre* (1845), assieme a Lucile Grahn, Carlotta Grisi e Marie Taglioni.

complessità e della logica dell'intrigo nonché della realizzazione teatrale²⁹⁶: insomma, «un cadre à danse et à divertissemens» poco accettabile in Francia, dove «l'on exige un sens, même dans la danse»²⁹⁷. Il successo di Saint-Léon e Cerrito si rinnova per tre stagioni, anche se Gautier continua a commentare con severità i balletti da loro creati, «composés de fragmens de divertissemens fondus ensemble»²⁹⁸. La direzione dell'Opéra, forse proprio perché preoccupata a causa dei frequenti attacchi di un critico influente come Gautier, decide di commissionargli un nuovo balletto²⁹⁹.

Pâquerette si sviluppa intorno all'amore tra la graziosa e birichina giovinetta del titolo, amante della danza, e il suo onesto e bell'innamorato, François. In un sereno giorno festivo, François deve lavorare per riscattare il padre dai debiti, mentre intorno a lui gli abitanti dell'amenissimo villaggio in cui vive, nel nord della Francia, si dedicano a danze spensierate e allegri giochi da fiera. Con la propria civetteria, Pâquerette riesce a trascinarlo a danzare e a tirare al bersaglio, ma l'allegria atmosfera viene interrotta dall'arrivo di un gruppo di ufficiali in cerca di nuove reclute. François sceglie di partire al posto del goffo figlio dell'usuraio del paese, Job, ottenendo in cambio la libertà del padre dai debiti. Pâquerette, vivace e testarda, vuole stargli vicino a tutti i costi: travestita da uomo, si presenta in caserma e, dopo una serie di divertenti fraintendimenti, riesce a ingannare Bridoux, il ridicolo sergente invaghitosi di lei, e a sottrargli la chiave della prigione in cui nel frattempo è stato rinchiuso François. Gli amanti si danno appuntamento in una locanda dove François, travestito da musicista tirolese, vede in sogno un luminoso e dorato mondo paradisiaco in cui la propria amata gli appare circondata da creature ultraterrene, ondine e silfidi vestite di abiti di organza bianca e luccicanti di gocce di rugiada. Risvegliatosi dal sogno, viene scoperto da Bridoux e dai suoi soldati, nel frattempo sopraggiunti, ma riesce a fuggire con Pâquerette e a rifugiarsi in una remota città ungherese dove la coppia vivrà felice.

Le parti degli interpreti principali nascono su misura per le doti di Fanny Cerrito e di Arthur Saint-Léon e l'ultimo atto, quello del sogno, viene aggiunto a una vicenda altrimenti già conclusa per offrire ai protagonisti la possibilità di esibirsi ancora in un passo a due, tanto più che il quadro finale è ambientato in Ungheria proprio per accogliere

²⁹⁶ «Una specie di balletto, alla maniera italo-inglese» (Théophile Gautier, «La Presse», 25 octobre 1847, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 203-209).

²⁹⁷ «Un contenitore per danza e *divertissemens*»; «si esige un senso, anche nella danza» (Théophile Gautier, in «La Presse», 25 février 1850, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 242-244).

²⁹⁸ «Composti da frammenti di *divertissemens* fusi insieme» (*ibidem*).

²⁹⁹ Di questo parere si dice Edwin Binney in *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 172.

le richieste di Fanny Cerrito, desiderosa di mostrarsi in una danza di carattere. Gautier, nel resoconto che dedica al proprio balletto, dichiara infatti di aver scritto «sous la dictée des jambes de Cerrito ce feuilletton prématuré, qu'on appelle un livret de ballet»³⁰⁰.

Con *Pâquerette* Gautier «donna à l'Opéra le meilleur exemple de paysannerie dix-huitième siècle depuis la *Fille mal gardée*»³⁰¹. Racconto, ambientazione e personaggi si distaccano in modo deciso dalle atmosfere di sogno di *Giselle* e della *Péri*, espressione piena di un immaginario e di un gusto che aveva raggiunto il proprio apice nel corso della prima metà del secolo e che, dopo la rivoluzione del 1848, era stata in larga misura superata. Probabilmente le ondine, le silfidi, le Villi e le *Péri* che a partire dal 1830, in corrispondenza dell'inizio della Monarchia di Luglio e del regno di Louis-Philippe, avevano abitato ultraterreni mondi di sogno assieme a nobili e cortigiani, all'inizio della vita di una repubblica che nasceva dopo quasi cinquant'anni di monarchia sono invece diventate anacronistiche: in *Pâquerette*, quindi, vengono relegate in un breve passaggio, in un sogno sentito come posticcio addirittura dallo stesso autore, e i personaggi che Gautier sceglie come protagonisti sono semplice gente del popolo.

Il contrasto tra reale e ideale proprio dei balletti precedenti si inserisce come un inciso, quasi come una citazione che fa di *Pâquerette* «une œuvre de transition, située entre les premiers ballets, nettement ancrés dans le surnaturel, et les œuvres à venir, plus tournées vers le monde réel»³⁰².

Lo spettacolo nasce con buone premesse, frutto delle capacità di un librettista di fama consolidata, di due interpreti acclamati e di un coreografo affermato, lo stesso Saint-Léon. I costumi vengono creati da un professionista con una lunga e apprezzata esperienza all'interno dell'Opéra, Paul Lormier, grazie a mezzi sostanziosi anche se non eccessivi, utilizzati prevalentemente per realizzare gli abiti dei protagonisti³⁰³. Le scenografie sono opera dei rodati laboratori dell'Opéra (anche se in parte riciclate da spettacoli allestiti in

³⁰⁰ «Sotto la dettatura delle gambe di Cerrito questo *feuilletton* prematuro, che chiamano libretto per balletto» (Théophile Gautier, in «La Presse», 20 janvier 1851, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 245-246).

³⁰¹ «Diede all'Opéra il miglior esempio di *paysannerie* settecentesca dopo la *Fille mal gardée*» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 173).

³⁰² «Un'opera di transizione, tra i primi balletti, nettamente ancorati al soprannaturale, e le opere successive, maggiormente rivolte al mondo reale», Hélène Laplace-Claverie, *Introduction*, in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 53.

³⁰³ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 176, dove viene citato un commento riportato sul «Journal pour rire» del 24 gennaio 1851 in cui si dice che è più costoso vestire un contadino all'Opéra che un uomo abbigliato all'ultima moda.

precedenza³⁰⁴) e la musica viene composta da un artista già vincitore del prestigioso *Prix de Rome*, François Benoist³⁰⁵.

Il risultato finale, tuttavia, non è completamente felice, come emerge nettamente dal resoconto che Gautier scrive dopo le prime tre rappresentazioni dello spettacolo³⁰⁶. È un *feuilleton* pacato, privo di entusiasmi e stranamente breve, contrariamente a quanto l'autore aveva già fatto per *Giselle* e per *La Péri* e farà in seguito per gli altri suoi balletti, forse proprio perché si è reso conto del fatto che non si tratterà di un successo. Dopo alcune righe in cui afferma la liceità, per l'autore di un libretto, di commentare il balletto che ne viene tratto, in quanto non si è occupato della danza, della musica o delle scenografie di cui scrive, Gautier non fa altro che lodare le doti ben note di Fanny Cerrito e i costumi che indossa, capaci di mettere in risalto «sa taille mince», e «ses petits pieds», l'abilità e l'intelligenza «rares», di Saint-Léon, la capacità di Benoist nel creare una partitura «nette, vive, rythmée, comme il faut que soit la musique de ballet». Le riserve nei confronti di un'opera che, nonostante le affermazioni di modestia, è anche sua, vengono messe in risalto da osservazioni ironiche e disincantate che sembrano rivelare la consapevolezza di alcuni errori insiti nel libretto, anche se ritenuti nella sostanza poco significativi. Il costume di Cerrito, tutto pizzi e sete, «a le mérite d'être de la plus adorable fausseté»; la scelta dell'ambientazione ungherese finale è priva di motivazioni logiche, ma d'altra parte «quand on a vu ce pas étincelant comme une valse de libellule sous un rayon de soleil, qui peut dire que nous ayons eu tort de suivre Cerrito jusqu'à une ville d'ortographe difficile [...]: elle nous aurait demandé Lima ou Tombouctou que nous lui aurions accordé le site de son pas»³⁰⁷; quanto all'illogicità del momento del sogno, essendo scritto, invece che in esametri, con stoffe trasparenti, morbide braccia e sorprendenti effetti di luce, è senz'altro più accettabile dei passaggi onirici di tanti

³⁰⁴ Ad esempio, da *Lady Henriette* (1844) e da *Griseldis ou Les Cinq sens* (1848), coreografati entrambi da Joseph Mazilier.

³⁰⁵ François Benoist (1794-1878), vincitore del Prix de Rome nel 1815 ma compositore di non eccelsa fama, è uno dei direttori del coro dell'Opéra e professore d'organo presso il Conservatorio di Parigi. Tra le sue opere più note, due atti del balletto *La Gipsy* (1839), due atti di *Le Diable amoureux* (1840), il balletto *Nisida* (1848) e l'opera *L'Apparition* (1848).

³⁰⁶ Théophile Gautier, in «La Presse», 20 janvier 1851, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 245-246.

³⁰⁷ «La sua vita sottile»; «i suoi piedini»; l'abilità e l'intelligenza «rare»; «netta, viva, ritmata, come deve essere la musica per balletto»; il costume «ha il merito di essere della più adorabile falsità»; «dopo aver visto questo passo scintillante come la danza di una libellula sotto un raggio di sole, chi può dire che abbiamo avuto torto nel seguire Cerrito fino a una città dalla difficile ortografia [...]: anche se ci avesse chiesto di ambientare il suo passo a Lima o a Timbuctù, glielo avremmo accordato» (Théophile Gautier, in «La Presse», 20 janvier 1851, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 246).

componimenti poetici.

La critica si mostra generalmente favorevole, forse impressionata dalla compresenza di tanti talenti, seppure non felicemente uniti. «Le Moniteur universel», ad esempio, loda il librettista, il cui «style imaginé, original, phosphorescent qui distingue ses feuillets de *la Presse*» è tale da mettere in ombra gli altri autori. La Cerrito è una «femme séduisante dont les pieds font frémir la terre d'angoisses amoureuses», capace di suscitare addirittura «un culte fervent et passionné»; Saint-Léon «a triomphé» come danzatore e come coreografo; la musica è «gracieuse, bien faite». Per l'Opéra si tratterebbe, insomma, di «un grand succès de plus»³⁰⁸.

In realtà il balletto non ottiene una decisa approvazione da parte del pubblico, provato da una durata ritenuta eccessiva³⁰⁹. Viene replicato nove volte soltanto, in parte a causa delle vicende private dei due protagonisti: al ritorno dalla tournée spagnola intrapresa alla chiusura della stagione parigina, Saint-Léon e la Cerrito si separano e da quel momento non danzeranno mai più insieme³¹⁰, segnando la sorte di una creazione cucita sulle loro particolari qualità. *Pâquerette* non verrà più rimontato all'Opéra, ma Saint-Léon lo riproporrà negli anni seguenti in varie città europee, pur apportando tagli e modifiche, facendo scomparire dalle locandine il nome di Gautier, in modo da risultare unico autore dell'opera³¹¹.

*Gemma*³¹²

Dopo l'insuccesso di *Pâquerette*, Gautier continua a dedicarsi all'abituale attività di critico, ai viaggi (Costantinopoli, Grecia, Italia) e alla letteratura: è del 1852 la celebre

³⁰⁸ «Stile immaginifico, originale, fosforescente che distingue i suoi *feuillets* su *la Presse*»; Cerrito «donna seducente, i cui piedi fanno fremere la terra di angosce amorose»; «un culto fervente e appassionato»; Saint-Léon «ha trionfato»; musica «graziosa, ben fatta»; «un grande successo in più» (s.a., in «Le Moniteur universel», n. 19, 19 janvier 1851, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 998-1000).

³⁰⁹ Si tratta, in effetti, dell'unico balletto di Gautier articolato in più di due atti.

³¹⁰ Fa eccezione un'esibizione del settembre 1852, su espressa richiesta di Louis-Napoléon che voleva far ammirare ad un ospite illustre le maggiori *étoiles* dell'Opéra (cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 187).

³¹¹ Secondo Binney Saint-Léon porta *Pâquerette* a Bordeaux (1852), Vienna (1854), Lisbona (1855), Torino (1858), San Pietroburgo (1860) (*ivi*, pp. 180-181).

³¹² *Gemma. Ballet en deux actes et cinq tableaux* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 31 maggio 1854), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Fanny Cerrito; musica: Nicolò Gabrielli; scene: Auguste-Alfred Rubé, François-Joseph Nollau; interpreti: Fanny Cerrito (Gemma), Lucien Petipa (Massimo), Louis Mérante (Santa Croce).

raccolta di poesie *Emaux et camées*. Nel 1853 scrive *La Statue amoureuse*, un libretto per balletto che non verrà realizzato e sarà pubblicato solo dopo la sua morte. Il 31 gennaio 1854 debutta una sua nuova creazione per l'Opéra, *Gemma*, fortemente voluto da Fanny Cerrito, già interprete di *Pâquerette*.

Il libretto si ispira dichiaratamente a *Joseph Balsamo* (1850), un romanzo storico sulla vita di Cagliostro scritto da Alexandre Dumas, e Gautier stesso lo dichiara ai propri lettori de «La Presse» nel resoconto che pubblica qualche giorno dopo il debutto dello spettacolo³¹³. L'analogia più evidente tra le due opere risiede nella presenza di un triangolo amoroso costituito dalla giovane e bella eroina, dal “mago” dotato di un potente fluido magnetico e dal giovane e onesto innamorato della fanciulla, che tenta di strapparla dall'influsso malefico.

Gemma è ambientato in Italia, nei paraggi di Taranto, all'inizio del XVII secolo. Il primo atto si svolge nel palazzo della giovane e facoltosa contessa protagonista del balletto, còlta mentre, circondata dalle proprie cameriere, sceglie la toilette da indossare al ballo organizzato per festeggiare la propria uscita dal convento. Rimasta sola, Gemma viene sorpresa dall'ingresso di Santa-Croce, un alchimista adepto del magnetismo che intende ricostruire la propria fortuna perduta costringendola a sposarlo. Grazie ai propri poteri, Santa-Croce immerge la fanciulla in un sonno estatico, da cui può risvegliarla a propria discrezione, che la priva della volontà e anzi la fa muovere come una inconsapevole sonnambula. Riesce così a costringerla a comportarsi come se fosse innamorata di lui, anche se, quando è sveglia, la repulsione che prova nei confronti dell'alchimista è acutissima ed evidente. L'amore sincero e profondo esistente tra Gemma e il giovane pittore Massimo viene così messo a dura prova: a tratti riesce a vincere il maleficio, ma sembra soccombere quando, durante la splendida festa da ballo, Santa-Croce rapisce la giovane, in apparenza consenziente. Il secondo atto si apre nel castello in rovina di Santa-Croce. Gemma, ormai completamente succube del proprio aguzzino, ha firmato un contratto di matrimonio in cui promette di sposarlo e resta insensibile agli sguardi sofferenti di Massimo, accorso per salvarla. Ma, in un momento di lucidità e disperazione, si getta dalla finestra e, raccolta da un fedele servitore, si rifugia nello studio di Massimo, che, prima impazzito di dolore, rinsavisce vedendola uscire in carne ed ossa dal dipinto incompiuto in cui la stava ritraendo. Lo scontro risolutivo avviene durante un'ulteriore fuga, in un aspro luogo montagnoso: Santa-Croce precipita da una rupe e nulla può più

³¹³ Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 281.

frapporsi all'amore di Gemma e Massimo, nonostante la differenza di classe e fortuna.

Fanny Cerrito è alla ricerca di una parte capace di rilanciarla sulle scene parigine, dove l'età³¹⁴, un breve periodo di ritiro durante il quale ha dato alla luce un figlio e la presenza di una più giovane e temibile rivale, Carolina Rosati, la collocano nella fase discendente di una carriera fino a quel momento ai più alti livelli. Jules Janin, facendo il resoconto dello spettacolo, ironizza con arguzia sul piegarsi di Gautier ai voleri della prima ballerina, poiché la loro realizzazione determina inevitabilmente un affastellarsi di situazioni il cui unico scopo è di mettere in luce le doti e le grazie dell'interprete, non certo di giovare alla compattezza dello spettacolo. Il critico immagina infatti un dialogo tra librettista e danzatrice in cui il primo dice: «Avez-vous des ordres à me donner pour le second acte, ou bien me ferez-vous cette fois la faveur de me laisser la bride sur le cou?»³¹⁵.

Gautier deve sottostare ad altre scelte non sue. L'epoca in cui la vicenda viene ambientata è, infatti, dettata dalla direzione dell'Opéra, desiderosa di riciclare le scenografie e i costumi seminuovi di una recente opera di scarso successo, *La Fronde*³¹⁶. Lo stile Louis XVI scelto da Gautier deve cedere il posto a un'ambientazione plausibilmente adattata all'inizio del XVII secolo. Le modifiche al libretto che è costretto ad apportare sono evidenti se si confronta la versione a stampa del libretto con quella manoscritta e completa conservata presso la Collection Lovenjoul³¹⁷.

Il 4 aprile 1854 Gautier segnala ai propri lettori de «La Presse» che la preparazione del suo nuovo balletto è a buon punto e che l'argomento toccherà il magnetismo. Le prove vengono complicate dall'improvvisa defezione di quello che doveva essere l'interprete di Santa-Croce, il mimo italiano Girolamo Di Mattia, amico della Cerrito, sulle cui abilità di saltatore era stato impostato il finale. Viene però agevolmente sostituito da Louis Mérante³¹⁸, futuro primo ballerino dell'Opéra, che trova un personaggio adatto a mettere

³¹⁴ Cerrito ha infatti trentaquattro anni, all'epoca un'età considerata come già piuttosto avanzata per una ballerina.

³¹⁵ «Avete degli ordini da darmi per il secondo atto oppure mi farete questa volta il favore di allentarmi la briglia?» (Jules Janin, in «Le Journal des débats», 12 juin 1854, p. 2, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 189-190).

³¹⁶ Opera in cinque atti di Louis Niedermeyer che aveva debuttato all'Opéra nel maggio 1853 ed era stata replicata otto volte soltanto.

³¹⁷ Coll. Lovenjoul, C 427, ora in *Théâtre et ballets*, cit., pp. 886-890. Del libretto esistono altre versioni manoscritte, incomplete, che presentano varie differenze rispetto a quella definitiva (ad esempio, il nome della protagonista, Corilla).

³¹⁸ Louis Mérante (1828-1887), appartenente a una famiglia di danzatori italiani, debutta in giovanissima età. All'Opéra dal 1848, qui, oltre a quello di *Sacountalâ*, interpreta il ruolo principale in *Marco Spada* (1857),

in risalto capacità drammatiche fino ad allora celate in quello che pareva essere soltanto un danzatore «gracieux et léger»³¹⁹. Il 22 maggio l'«Entr'acte» annuncia che il debutto è ormai prossimo, il 28 maggio il libretto viene approvato dal Ministero dell'Interno e il 30 maggio dal Ministero di Stato. Il 31 maggio è in cartellone, dopo l'opera *Le Comte Ory* (1828), di Gioachino Rossini.

Probabilmente a causa della presenza di due nomi noti come quelli di Gautier e Cerrito, la critica commenta il nuovo balletto con attenzione e rispetto, ma non mostra particolari entusiasmi.

La Cerrito, nelle vesti di coreografa, viene apprezzata per la generosità nell'offrire agli altri artisti la possibilità di esprimere al meglio le proprie doti³²⁰ e, piena di una «*énergique persévérance*», mostra di riunire in sé, «*de façon à surprendre ceux qui doutaient le moins de son talent*», le varie qualità che un coreografo deve possedere³²¹. Non manca, però, qualche riserva relativa al suo essere donna che si cimenta in un'arte abitualmente appannaggio degli uomini: certo si impegna con un'applicazione lodevole, anche se «*Eh! mon Dieu, à quoi bon, quand on est jolie, adorable et adorée, avoir d'autre ambition?*»³²².

Rimane comunque una danzatrice «*charmante*», dotata di «*une poésie et une puissance mimiques qu'on ne lui connaissait pas encore à ce degré*»³²³. Suscita entusiasmi anche Luisa Taglioni³²⁴: «*si vive, si preste, si fine, elle tourbillonne avec une rapidité si éblouissante, elle s'enlève si aisément, que c'est un plaisir de la suivre dans ses gracieux méandres*»³²⁵.

Le Papillon (1860), *La Source* (1866). *Maître de ballet* dal 1853, crea le coreografie per *Gretna Green* (1873), *Sylvia* (1876), *La Korrigane* (1880), *Les Deux pigeons* (1886).

³¹⁹ «Grazioso e leggero» (Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 284).

³²⁰ Gustave Desnoiresterres, in «La Mode», 15 juin 1854, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 196.

³²¹ «Energica perseveranza»; «in modo tale da sorprendere quelli che dubitavano del suo talento» (Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 281).

³²² «Eh! mio Dio, perché poi avere altre ambizioni, quando si è carina, adorabile e adorata» (s.a., «La Patrie», 14^{me} année, n. 158, 7 juin 1854, p. 3, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 197).

³²³ «Affascinante»; «una poesia e una capacità mimiche che non le si conosceva ancora a un grado così alto» (Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1, ora *Écrits sur la danse*, cit., p. 282).

³²⁴ Luisa Taglioni (1823-1893), figlia di Salvatore, ottiene buoni successi all'Opéra di Parigi tra gli interpreti di *Lalla Roukh* (1846) e *Gemma* (1854), anche se non eguaglia assolutamente i vertici raggiunti dalla zia, Marie.

³²⁵ «Così vivace, rapida, sottile, volteggia con una rapidità così abbagliante, e si solleva così agevolmente, che è un piacere seguirla nelle suoi graziosi meandri» (Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1; ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 284).

Della partitura musicale³²⁶, composta da Nicolò Gabrielli³²⁷, vengono apprezzati alcuni brani, in particolare i valzer e le vivaci tarantelle, anche se si tratta di melodie provenienti da fonti disparate o «disons mieux, de tous les robinets»³²⁸. Qualcuno ironizza sull'utilizzo, da parte del compositore, del titolo nobiliare di conte, commentando che se si sa bene che la musica ha i propri principi, ovvero autori come Beethoven e Rossini, non si sapeva ancora che avesse anche dei conti³²⁹. Certo la composizione non è memorabile, pur rimanendo al livello di tante partiture per balletto create in quegli anni all'Opéra, tanto che c'è chi scrive: «Il n'y a pas grand' [sic] chose à dire de la musique de M. le comte Gabrielli, c'est est pourquoi je n'en dirai rien»³³⁰.

Gautier, certo più ispirato nello scrivere *Giselle* e *La Péri*³³¹, viene criticato per aver affastellato una sovrabbondanza di elementi³³² e, soprattutto, per essersi abbassato a scrivere un «libretto italien!» rischiando in tal modo di danneggiare il proprio gusto e il proprio talento, dato che «Il est bien difficile et bien rare de marcher dans la boue sans se crotter»³³³. L'argomento del magnetismo, di gran moda ma nuovo per la danza, non basta a trasformare in successo uno spettacolo troppo carico di continui rimaneggiamenti e aggiunte voluti dalla prima ballerina, tanto che «Au lieu de s'appeler *Gemma*, le nouveau ballet devrait avoir pour titre: *Les tribulations de Fanny Cerrito*»³³⁴.

Gemma «se laisse voir sans fatigue et j'ajouterais même avec plaisir»³³⁵, ma risulta essere una sommatoria di diverse componenti, ognuna interessante di per sé, poco riuscita

³²⁶ Dato che il balletto non ha successo, la partitura non viene stampata e sembra che l'unica copia oggi esistente sia il manoscritto conservato presso la Bibliothèque de l'Opéra.

³²⁷ Nicolò Gabrielli (1841-1891) è un fecondo compositore di musica per opera e balletto. *Gemma* è la sua prima creazione per le scene parigine, dove creerà poi i balletti *Les Elfes* (1856) e *L'Étoile de Messine* (1861), l'opéra-comique *Don Gregorio* (1859).

³²⁸ «Diciamo meglio, da tutti i rubinetti» (Jules Lovy, «Le Ménestrel», 21^{me} année, n. 27, 4 juin 1854, p. 1, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 197).

³²⁹ B. [Benoît] Jouvin, in «Le Figaro», n. 10, 4 juin 1854, p. 4, ora in Edwin Binney, *ivi*, pp. 197-198.

³³⁰ «Non c'è molto da dire della musica del conte Gabrielli, è per questo che non ne dirò nulla» (Taxile Delord, in «Le Charivari», 23^{me} année, 2 juin 1854, p. 4, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 1002).

³³¹ *Ibidem*.

³³² Jules Janin, in «Le Journal des débats», 12 juin 1854, p. 2, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 196.

³³³ «È ben difficile e raro camminare nella melma senza infangarsi» (Delaforest, in «Gazette de France», 5-6 juin 1854, p. 2, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 196).

³³⁴ «Invece di chiamarsi *Gemma*, il nuovo balletto dovrebbe avere per titolo: *LE TRIBOLAZIONI DI FANNY CERRITO*» (Pier-Angelo Fiorentino, in «Le Constitutionnel», n. 158, 7 juin 1854, p.1, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 199).

³³⁵ «Si lascia vedere senza fatica e aggiungerò persino con piacere» (Taxile Delord, in «Le Charivari», 23^{me} année, 2 juin 1854, p. 4, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1000-1002).

quando inserita nell'insieme complessivo. In definitiva, «*Gemma* était un cliché du commencement à la fin. C'était un mélodrame courant, un roman noir typique, et un parfait exemple de l'intérêt qu'on éprouvait pour Cagliostro entre 1840 et 1860, tout cela situé dans l'Italie telle que la connaissent les contemporains de Gautier. Ce qui fait aujourd'hui son principal intérêt, c'est justement la banalité»³³⁶. Il pubblico sembra accogliere con calore la protagonista, almeno stando alla cascata di fiori riversata sul palcoscenico in sua lode, abituale segno di apprezzamento che in questa occasione rischia di sfiorare il ridicolo, dato il numero spropositato di bouquets e il fatto che, secondo alcuni, vengano lanciati tutti dallo stesso palco³³⁷. Infatti «les applaudissements, les rappels, les pluies de bouquets et les couronnes ne lui ont pas manqué. Un instant, la scène a été tellement encombrée de fleurs que la danse s'est presque trouvée arrêtée»³³⁸. Spetta ai borderò, tuttavia, dare il giudizio più significativo: gli incassi diminuiscono a ogni rappresentazione, tanto che lo spettacolo viene replicato sei volte soltanto prima della chiusura della stagione e una volta, l'8 settembre, alla ripresa autunnale: si tratta, insomma, del secondo insuccesso di Gautier. Per Fanny Cerrito questo fallimento segna la fine della carriera: danzerà ancora qualche volta a Parigi, poi in Russia e a Londra, dove il 18 giugno 1857 apparirà per l'ultima volta sulle scene. Per Gautier si tratta di un forte ammonimento che non gli impedisce di proseguire la carriera di librettista.

Gemma è connotato da due elementi forti: il fascino ambiguo e misterioso che un tema come il magnetismo porta con sé e l'ambientazione in un paese non proprio esotico, ma certo ricco di colore locale come l'Italia.

Nell'epoca in cui Gautier scrive il libretto, l'Italia è da tempo un paese alla moda, una meta classica per il *grand tour*, una fonte sicura da cui trarre ambientazioni pittoresche utili a fare apprezzare romanzi e dipinti, ma anche *pièces* teatrali, opere e balletti. Gautier, prima conoscitore dell'Italia da semplice lettore e spettatore, dal 1843 al 1866 ha come compagna un'italiana, la cantante Ernesta Grisi, sorella di Carlotta, da cui ha due figlie,

³³⁶ «*Gemma* era un *cliché* dall'inizio alla fine. Era un melodramma ordinario, un tipico romanzo nero, e un perfetto esempio dell'interesse che si provava per Cagliostro fra il 1840 e il 1860, il tutto collocato nell'Italia come la conoscevano i contemporanei di Gautier. Ciò che costituisce oggi il suo principale interesse è proprio la sua banalità» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 231).

³³⁷ B. [Benoit] Jouvin, in «Le Figaro», n. 10, 4 juin 1854, p. 4, ora in Edwin Binney, *ivi*, p. 200.

³³⁸ «Gli applausi, le chiamate, le piogge di mazzi di fiori e le corone non le sono mancate. A un certo punto, la scena era talmente ingombra di fiori che la danza si è quasi dovuta fermare» (Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 283).

Judith ed Estelle. Nel giugno 1849 conosce “la bella italiana” Maria Mattei³³⁹, in realtà una francese che ha vissuto a lungo in Corsica, con cui, a partire dall'autunno successivo, ha una delle relazioni sentimentali più importanti. Con lei passa l'estate del 1850 a Venezia, per spostarsi poi a Firenze, Roma e Napoli, città di cui scrive per i lettori di «La Presse» e «Le Pays»³⁴⁰. Mentre altri luoghi sono patria della fantasia e del desiderio e vengono visitati non dallo scrittore, ma dai personaggi da lui inventati, Gautier utilizza l'Italia come ambientazione delle sue opere solo dopo avervi soggiornato davvero. La penisola entra così nei racconti *Arria Marcella* (1852), ambientato tra le rovine di Pompei, *Jettatura* (1856), che si svolge in una luminosa Napoli, e *Mademoiselle Dafné* (1866), tutto chiuso in una villa romana e nei suoi sotterranei. Nei balletti, la sceglie come ambientazione, oltre che di *Gemma*, anche di un libretto mai andato in scena, *La Statue amoureuse* (1852-1853), in cui parte del secondo atto si svolge in un Colosseo notturno abitato da antichi dei.

Gemma è il primo balletto apparso sulle scene parigine che pone al proprio centro il tema del magnetismo³⁴¹. Intorno alla metà dell'Ottocento si tratta di un fenomeno che dilaga a Parigi, come attestano il numero elevato e l'ampia diffusione di periodici e studi specialistici, ad esempio «Le Journal du magnétisme» o *Pnéumatologie: des esprits et de leurs manifestations fluidiques* (1853)³⁴², un testo ben noto a Gautier. L'interesse per il magnetismo è connesso a quello per altre pseudoscienze che cercano delle vie per accostarsi ad un mondo che si suppone esistere oltre il reale. Si tratta di percorsi frequentati volentieri anche da tanti intellettuali, non solo da quelli di ambito romantico, che spesso si intersecano con un'altra supposta via di conoscenza, quella aperta dalla frequentazione delle droghe. In teatro vengono realizzate innumerevoli *pièces* di ambientazione gotica, terrificata, spiritistica, ma anche parodie degli eccessi in cui cade chi

³³⁹ Maria Mattei (1818-1902), nata Louise Herckenroth, sposa Dominique Mattei, da cui si separa per condurre un'agiata vita di viaggi e incontri stimolanti. È una delle donne più amate da Gautier, come fanno intuire le appassionate lettere di lei, le uniche rimaste dato che quelle di Gautier sono state da lei stessa distrutte (cfr. Théophile Gautier, *Correspondance*, cit., voll. IV e V). Amanti dall'ottobre 1849 al giugno 1852, continueranno a frequentarsi anche dopo la rottura.

³⁴⁰ Questi articoli verranno poi riuniti in *Voyage en Italie*, Charpentier, Paris 1875.

³⁴¹ Si erano però già visti balletti con scene di ipnotismo, come in *Griseldis ou Les Cinq sens* (1848), la cui protagonista, interpretata da Carlotta Grisi, veniva ipnotizzata.

³⁴² Jules-Eudes de Mirville, *Pneumatologie. Des esprits et de leurs manifestations fluidiques. Mémoire adressé à MM. les membres de l'Académie des sciences morales et politiques, sur un grand nombre de phénomènes merveilleux intéressant également la religion, la science et les hommes du monde*, H. Vrayet de Surcy, Paris 1853.

vive con ardore eccessivo queste suggestioni³⁴³. Sono numerosi i balletti riguardanti temi che sfiorano gli aspetti più cupi della religione cattolica, come *Le Diable boiteux* (1836), *Le Diable amoureux* (1840), *Le Diable à quatre* (1845). Lo stesso Gautier, pur dichiarandosi preoccupato ma non convinto, recensisce le esibizioni di prestigiatori come Robert Houdin³⁴⁴ (distinguendolo, però, dagli adepti del magnetismo) e di donne che danzano in stato di sonnambulismo³⁴⁵, definisce «magnétique», l'ispirata pianista Madame Pleyel, tanto immersa nella propria arte che «son propre jeu la fascine et la plonge dans le somnambulisme»³⁴⁶. Così, «En homme d'esprit et d'instinct qu'il est, l'auteur de *Gisèle*[sic] a vu tout de suite que le moment d'abuser du magnétisme était venu, il s'est mis aussitôt à magnétiser M^{me} Cerrito»³⁴⁷, che d'altra parte «a exprimé admirablement dans cette danse de fantôme l'absence de vie et de volonté propre; [...] on ne saurait mieux comprendre et rendre l'allure surnaturelle du somnambulisme»³⁴⁸. *Gemma* tratta un tema alla moda, di sicuro interesse per tanti parigini, e infatti «Une foule d'adeptes du mesmérisme, de magnétistes et de magnétophiles des deux sexes, assistait à la première représentation»³⁴⁹ dello spettacolo.

Quella di Gautier non è però solo una scelta dettata da opportunismo o da un interesse intellettualistico. Egli è notoriamente superstizioso, tanto che il genero, Émile Bergerat, scriverà che «il était la superstition même»³⁵⁰. È solito indossare amuleti e tenere vicino a sé oggetti presumibilmente capaci di contrastare le forze malefiche e non recensirà mai lavori di Offenbach, nonostante il loro largo successo, fingendo di essere fuori Parigi nel momento delle prime dei suoi spettacoli, poiché corre voce che il compositore abbia il

³⁴³ Ad esempio, *Les Extases de M. Hochenetz* (1850), di Marc Michel.

³⁴⁴ In «La Presse», 1 décembre 1845, p. 2, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, pp. 163-165.

³⁴⁵ In «La Presse», 7 septembre 1847, p. 1, e 22 mai 1848, p. 2.

³⁴⁶ «Magnetica»; «la propria interpretazione l'affascina e la fa cadere nel sonnambulismo» (Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. IV, pp. 73-74).

³⁴⁷ «Da uomo di spirito e di istinto quale è, l'autore di *Giselle* ha visto subito che il momento di abusare del magnetismo era venuto e si è messo immediatamente a magnetizzare M^{me} Cerrito» (Taxile Delord, in «Le Charivari», 23^{me} année, 2 juin 1854, p. 2, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1000-1002).

³⁴⁸ «Ha espresso mirabilmente in questa danza da fantasma l'assenza di vita e di volontà propria; [...] non si saprebbe capire e rendere meglio l'incedere soprannaturale del sonnambulismo» (Théophile Gautier, in «La Presse», 13 juin 1854, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 283).

³⁴⁹ «Una folla di seguaci del mesmerismo, di magnetisti e di magnetofili dei due sessi assisteva alla prima» (Jules Lovy, in «Le Ménestrel», 21^{me} année, n. 27, 4 juin 1854, p. 1, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 228).

³⁵⁰ «Egli era la superstizione in persona» (Émile Bergerat, *Théophile Gautier. Entretiens souvenirs et correspondance*, G. Charpentier, Paris 1879, p. 166).

malocchio³⁵¹. È interessato allo spiritismo, come il caro amico Nerval, che esplora i confini tra reale e irreale, come Victor Hugo, che, persa la figlia Léopoldine, tenta di mettersi in contatto con lei, o ancora come l'amica Madame de Girardin, moglie dell'editore de «La Presse», attenta ai messaggi che crede di ricevere dall'aldilà³⁵². Quando Gautier scrive *Gemma*, l'attrazione per le scienze occulte ha già segnato racconti come *La Cafetière* (1831) o *La Morte amoureuse* (1836); in seguito, sarà fortemente presente in altri scritti, come *Partie carrée* (1848), *Spirite* (1865) e, soprattutto, *Jettatura* (1856), completamente dedicato al malocchio.

*Yanko le bandit*³⁵³

Nel 1858 Marc Fournier, direttore del Théâtre de la Porte Saint-Martin, dà a Gautier l'incarico di scrivere un nuovo balletto. Il teatro è il secondo, a Parigi, per dimensioni³⁵⁴, e, fondato nel 1781, è stato nel tempo aperto a programmazioni di diverso taglio: tragedie e melodrammi (tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta accoglie i grandi titoli della rivoluzione romantica), ma anche parodie di spettacoli rappresentati in altri teatri ed esibizioni di artisti stranieri di passaggio a Parigi³⁵⁵ e possiede l'ambito privilegio di poter mettere in scena dei balletti. Sotto la guida di Marc Fournier vengono montati spettacoli sontuosi e di largo successo, capaci di rimanere in cartellone fino a sei mesi di seguito, che danno quindi al direttore l'agio di ospitare anche creazioni di minor risultato al botteghino, come sono spesso, in quel teatro, i balletti.

Purtroppo non esiste una versione manoscritta autografa del libretto, poiché quella

³⁵¹ Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 219-221.

³⁵² *Ivi*, p. 228.

³⁵³ *Yanko le bandit. Ballet-pantomime en deux actes* (Paris, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 22 aprile 1858), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Charles Honoré; musica: Ernest Deldevez; interpreti: Marie Guichard (Vassilia), Charles Honoré (Yanko).

³⁵⁴ Il Théâtre de la Porte Saint-Martin è inferiore, per numero di posti, soltanto al Théâtre National. Viene costruito rapidamente per dare una sede al Théâtre de l'Opéra, bruciato in un incendio nel giugno 1761. Nel 1794 l'Opéra si trasferisce presso la Salle Montansier e il Théâtre de la Porte Saint-Martin, dopo alterne vicende e dopo la chiusura subita in epoca napoleonica, torna ad essere un teatro la cui programmazione viene seguita da un pubblico folto e popolare, interessato a *pièces* di successo ma anche di una certa qualità. Ha un proprio corpo di ballo, comprendente *maîtres de ballet* e solisti. Diversi danzatori e coreografi diventano celebri all'Opéra dopo aver cominciato la propria carriera in questo teatro.

³⁵⁵ Ospita, ad esempio, l'acrobata americano Risley (1844 e 1845), Lola Montez (1845), la seconda tournée delle Petites danseuses viennoises (1849) (cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 235).

conservata presso la Bibliothèque de l'Opéra³⁵⁶, che d'altra parte differisce da quella a stampa solo per particolari di scarso rilievo, non è di pugno dell'autore. Mancano quindi informazioni sulla genesi del libretto, come scarse sono pure quelle relative allo spettacolo, su cui Gautier non scrive e che viene commentato dal resto della stampa solo brevemente.

La redazione di *Yanko le bandit* non gli richiede, probabilmente, troppo impegno, data la brevità e la relativa semplicità della vicenda. Yanko è l'ardito e generoso capo di un gruppo di banditi che sostano in una locanda in cui sopraggiunge un gruppo di zingari tra cui spiccano la seducente regina, Yamini, e la bionda e leale Vassilia. Il bel Yanko, conteso tra le due donne, preferisce Vassilia, scatenando le ire di Yamini, che lo consegna ai gendarmi. Riuscito a fuggire grazie all'aiuto della propria innamorata, il giovane trova rifugio presso un campo di zingari, nella puszta ungherese. Qui, nuovamente scoperto, riesce comunque ad avere la meglio sui gendarmi, ancora una volta con l'aiuto di Vassilia, nel frattempo scelta come nuova regina degli zingari grazie all'abilità dimostrata nella celebre "danza delle uova". Sopraggiunto l'ufficiale superiore, Yanko decide infine di rinunciare alla vita da bandito, perdona Yamini e sposa Vassilia, con una conclusione moralizzatrice tipica degli spettacoli presentati nei teatri di Boulevard e rivolti a un pubblico in attesa di questo genere di conclusione.

Si tratta dell'unico balletto di Gautier interamente realistico: neanche uno squarcio onirico, come in *Pâquerette*, spezza lo svolgersi piano di vicende radicate nella realtà. Solo l'ambientazione in un paese straniero sottolinea l'extra-quotidianità della vicenda, anche se l'Ungheria scelta da Gautier viene tratteggiata attraverso l'utilizzo di una terminologia evocativa, non con descrizioni dettagliate. Termini come *pusta*, *pandour*, *serrachaner*, probabilmente letti in resoconti di viaggio³⁵⁷, o come i più abituali *bohémien* e *bruyère*, uniti agli esotici nomi dei protagonisti – Yanko, Vassilia, Yamini – sono infatti sufficienti a collocare i fatti e a fare intravedere scenari che verranno poi resi visibili dalla scenografia. Il fatto di scegliere un bandito come protagonista di un balletto non è certo inusuale. Negli anni immediatamente precedenti il debutto di *Yanko le bandit*, sulle scene parigine

³⁵⁶ LIV M. 165.

³⁵⁷ Una colta viaggiatrice descrive i *Serresâners* come «des garde-frontière dont l'activité en temps ordinaire se déploie surtout contre les Turcs. Chaque régiment-frontière possède un de ce corps d'élite», «delle *guardie di confine* la cui attività, in tempi normali, si concentra contro i Turchi. Ogni reggimento di frontiera possiede uno di questi corpi specializzati» (Rose Blaze de Bury, *Voyage en Autriche, en Hongrie et en Allemagne pendant les événements de 1848 et 1849*, Charpentier, Paris 1851, p. 342, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 267). I *pandours*, invece, erano soldati ungheresi di stanza in Croazia appartenenti all'armata austriaca nel XVII e XVIII secolo. Il loro appellativo viene dalla città di Pandur, situata nella regione montuosa da cui provenivano.

si erano succeduti contrabbandieri, bucanieri e corsari, spesso onesti e generosi: sono i protagonisti di *Stella ou Les Contrebandiers* (1850), *Anita ou Les Contrebandiers* (1851), *Jovita ou Les Boucaniers*³⁵⁸ (1853) e del celebre *Le Corsaire* (1856).

Il 9 aprile 1858 la rubrica “Bulletin des spectacles” del «Moniteur universel» annuncia l'imminente debutto di un nuovo balletto in due atti di Théophile Gautier, abbinato al dramma *Les Mères repenties*, di Félicien Mallefille, che però va in scena quando il balletto non è ancora pronto, il 15 aprile. Il 17 dello stesso mese il “Bulletin des spectacles” dà ulteriori informazioni sul balletto, il cui debutto è ora previsto per il 22, annunciandone il titolo – *Yanko le bandit* – e i nomi delle interpreti principali. Si tratta dell'unico balletto di Gautier a non debuttare al Théâtre de l'Opéra. Viene montato dalla compagnia del Théâtre de la Porte Saint-Martin, formata da un gruppo di danzatori abili anche se non eccelsi, con un'orchestra piccola e inesperta, stando a quanto ricorda il compositore della partitura, Ernest Deldevez³⁵⁹, che descrive anche la prova generale: presentata alla fine di una replica de *Les Mères repenties*, non va certo bene, se lo stridere di due violini sottopone gli spettatori a «une douche d'eau glacée»³⁶⁰.

La «salle comble»³⁶¹, che assiste alle prime repliche testimonia un buon successo dello spettacolo che, secondo Jules Janin, «luttera de plain pied avec le ballet de l'Opéra»³⁶². I critici apprezzano la nuova produzione, anche se lo spazio che le dedicano è decisamente inferiore a quello abitualmente riservato ai balletti dell'Opéra. Lo stesso Gautier, purtroppo, non scrive alcun resoconto del proprio lavoro: vengono a mancare, quindi, le preziose informazioni offerte in altre analoghe occasioni.

Le due interpreti principali, la bionda Marie Guichard³⁶³, paragonata alla «grâce du

³⁵⁸ *Jovita ou Les Boucaniers* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 11 novembre 1853), libretto e coreografia: Joseph Mazilier; musica: Théodore Labarre; interpreti: Carolina Rosati, Louis Mérante, Lucien Petipa.

³⁵⁹ Ernest Deldevez (1817-1897), violinista *enfant prodige*, fa parte dell'orchestra dell'Opéra di Parigi per oltre quarant'anni, dove diventa primo direttore d'orchestra e compone parte delle musiche di alcuni balletti, come *Lady Henriette* (1844), *Paquita* (1846), *Vert-Vert* (1851). Scrive *Mes Mémoires* (1890), oltre che alcuni manuali dedicati alla direzione d'orchestra e all'esecuzione d'ensemble.

³⁶⁰ «Una doccia d'acqua gelata» (Ernest Deldevez, *Mes Mémoires*, Le Puy, Marchessou Fils, 1890, pp. 41-42, ora in in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit, p. 250).

³⁶¹ «Sala piena» (s.a, in «Le Siècle», 26 avril 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit, p. 405).

³⁶² «Lotterà a pieno titolo con il balletto dell'Opéra» (Jules Janin, in «Journal des débats», 3 mai 1858, p. 2, ora in Edwin Binney, *ivi*, p. 250).

³⁶³ Marie Guichard (1834 o 1835-?) entra all'Opéra in giovane età con un ruolo di bambina in *La Gipsy* e viene in seguito notata da Gautier, che ne scrive su «La Presse» (21 mars 1854). Passata al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, dove rimane per alcune stagioni come *première danseuse*, interpretando noti balletti

Nord»³⁶⁴, e la bruna Battaglini, già nota agli spettatori del teatro, hanno numerosi ammiratori, come anche la Costou, che ricorda la «lascivité du Midi»³⁶⁵; le tre danzatrici, però, sono «étoiles qui brillent au milieu d'astres assez ternes»³⁶⁶. Il coreografo, Charles Honoré³⁶⁷, ottiene infatti brevi e poco lusinghieri commenti. Una certa ammirazione suscitano le scenografie, descritte tanto lungamente da sacrificare le considerazioni sugli interpreti, e il pubblico femminile si rammarica di non potere più copiare i costumi, dato che la stagione dei balli in maschera è ormai alla fine³⁶⁸. Insomma, «les costumes et les décors sont les plus beaux du monde»³⁶⁹ e il balletto, «tout pétillant [*sic*] de danses charmantes, est venu apporter à la masse des spectateurs le spectacle des yeux dont on est si friand à Paris»³⁷⁰. Il libretto viene lodato, tanto da far rimpiangere di non avere affiancato a «un poète comme Théophile Gautier»³⁷¹ un compositore di maggiore statura rispetto a Deldevez.

Gli incassi del botteghino sono inizialmente apprezzabili, ma quando cominciano a calare, *Yanko le bandit* viene sospeso, assieme a *Les Mères repenties*. Nonostante le iniziali e ottimistiche previsioni di una cinquantina di repliche³⁷², il balletto non supera la ventiduesima consecutiva. Dopo l'ultima, il 13 maggio, lascia rapidamente il posto a un nuovo spettacolo che debutta il 15 maggio. Si tratta di un discreto successo per un balletto che, secondo Binney³⁷³ avrebbe potuto proseguire più a lungo il proprio percorso se non

come *La Sylphide*, *Le Diable à quatre*, *Jovita*, *La Fille mal gardée* e *Giselle*, rientra a Parigi proprio con il ruolo di Vassilia in *Yanko le bandit*.

³⁶⁴ «Grazia del nord» (Aurélien Scholl, in «L'Artiste», 2 mai 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 251).

³⁶⁵ «Lascivia del sud» (*ibidem*).

³⁶⁶ «Stelle che brillano in mezzo ad astri alquanto spenti» (Dollingen, in «Gazette de Paris», 25 avril 1858, p. 6, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1002-1003).

³⁶⁷ Charles Honoré danza all'Opéra dal 1830 al 1840, poi al Grand Théâtre di Bordeaux e al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, rivestendo ruoli non di primo piano. Nel 1858 viene nominato *maître de ballet* presso il Théâtre de la Porte Saint-Martin.

³⁶⁸ Pier-Angelo Fiorentino, in «Le Moniteur universel», n. 115, 25 avril 1858, p. 517, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 251.

³⁶⁹ «I costumi e le scene sono i più belli del mondo» (Tiengou, in «Gazette de France», 228me année, 3 mai 1858, p. 3, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 251).

³⁷⁰ «Tutto spumeggiante di danze seducenti, è venuto ad offrire agli spettatori lo spettacolo degli occhi di cui a Parigi si è così ghiotti» (Albert Monnier, in «Le Journal amusant», n. 123, 8 mai 1858, p. 6, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 252).

³⁷¹ «Un poeta come Théophile Gautier» (Paul de Saint-Victor, in «La Presse», 25 avril 1858, p. 2, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 252).

³⁷² Dollingen, in «Gazette de Paris», 25 avril 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 251-252.

³⁷³ *Ivi*, p. 252.

fosse stato legato a *Les Mères repenties*, una *pièce* di scarso valore, poco apprezzata dal pubblico. Al Théâtre de la Porte Saint-Martin i balletti vanno in scena soltanto se uniti ad un altro spettacolo e non è in uso la prassi, abituale all'Opéra, di sostituire solo una delle due opere che eventualmente deluda il pubblico. Il destino di *Yanko le bandit* è quindi sfortunatamente segnato.

L'attenzione per il colore locale, una delle note caratteristiche di certo Romanticismo, caratterizza con decisione *Yanko le bandit*, che trova la propria fonte in un'Ungheria mai visitata da Gautier ma da lui facilmente conosciuta attraverso letture e quadri piuttosto diffusi, a Parigi, soprattutto dopo la rivolta degli ungheresi contro la dominazione austriaca, nel 1848, la rapida repressione che la stronca e la conseguente emigrazione di tanti ribelli anche in Francia.

Negli anni Quaranta dell'Ottocento le danze nazionali provenienti dall'Europa dell'est sono piuttosto in voga, entrano in diversi balletti e animano le feste danzanti. Fanny Elssler danza una *cracovienne* in *La Gipsy* (1839); la polka invade Parigi nella stagione 1843-1844 e Gautier ne parla definendola «*cancan hongrois*»³⁷⁴; la *czarda*, chiamata *hongroise* e davvero proveniente dall'Ungheria, fa parte del repertorio delle piccole danzatrici viennesi che animano le repliche di *La Jolie fille de Gand* presentate all'Opéra nel 1845; nel 1847 una troupe di autentici danzatori ungheresi si esibisce a Parigi, e Gautier li recensisce³⁷⁵. Vari balletti, poi, presentano scene ambientate in Ungheria, come *Pâquerette* o *La Vivandière* (Londra, 1844-Parigi, 1848).

Gautier costruisce la propria Ungheria attraverso diverse visioni e suggestioni, ma soprattutto grazie all'*Album ethnographique de la monarchie autrichienne* di Théodore Valerio³⁷⁶, una raccolta degli acquerelli dipinti dall'artista durante i viaggi in Europa orientale, dal 1851 al 1853. Gautier l'ammira e ne scrive su «*Le Moniteur universel*»³⁷⁷, colpito dalla riproduzione di paesaggi e genti che suonano come una novità, tratteggiati con gusto e veridicità da un artista che «*rapporte toute la Hongrie dans son portefeuille [...] cette Hongrie pittoresque et sauvage*»³⁷⁸. Tra le opere dell'*Album*, Gautier commenta

³⁷⁴ «*Cancan ungherese*» (in «*La Presse*», 18 mars 1844, p. 1, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 264).

³⁷⁵ In «*La Presse*», 8 novembre 1847, p. 2, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 265.

³⁷⁶ Théodore Valerio (1819-?) è un pittore noto ai suoi contemporanei soprattutto per i disegni e gli acquerelli ricchi di colore locale fatti durante lunghi viaggi nell'Europa orientale e in Italia.

³⁷⁷ In «*Le Moniteur universel*», n. 70, 11 mars 1854, p. 277, e n. 77, 18 mars 1854, p. 305, ora in *Les Beaux-arts en Europe*, M. Lévy frères, Paris 1857, vol. II, pp. 287-303.

³⁷⁸ «*Porta tutta l'Ungheria nel suo portafoglio [...] questa Ungheria pittoresca e selvaggia*» (Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, cit., p. 288).

*Pêcheurs des bords de la Theiss*³⁷⁹, *Berger hongrois sur la pusta*, *Bohémien faisant de la musique*, i cui titoli sono sufficienti per dimostrare come l'autore del libretto possa aver attinto alle immagini dipinte per costruire i luoghi e i personaggi di *Yanko le bandit*. Binney afferma che i costumi e le scenografie del balletto sono di mano dello stesso Valerio³⁸⁰, anche se, secondo la critica dell'epoca, queste ultime sono opera dello scenografo abitualmente attivo al Théâtre de la Porte Saint-Martin, Poisson.

Un'altra importante nota di colore locale è data dalla presenza degli zingari presso i quali Yanko si rifugia. Gli zingari sono ben noti nella letteratura francese dopo la Esmeralda protagonista di *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo, la *Carmen* (1845) di Prosper Mérimée o anche la piccola Chiquita del gautieriano *Le Capitaine Fracasse*. Prima di *Yanko le bandit*, all'Opéra erano stati replicati a lungo i balletti *La Gipsy* (1839), di cui Gautier scrive a più riprese³⁸¹, interpretato da Fanny Elssler nei panni di una fanciulla cresciuta presso un gruppo di zingari che l'hanno rapita in tenera età, come la protagonista di *Paquita* (1846), in cui Carlotta Grisi è una finta zingara spagnola di cui si innamora un ufficiale francese, anch'esso commentato da Gautier, il quale non manca di notare con ironia che «les Bohémiens sont grands voleurs d'enfants, surtout à théâtre»³⁸². Per lui, comunque, gli esotici e poco civilizzati zingari sono, oltre che occasione di vivace confusione, una delle tante incarnazioni di un sé ideale, altro da quello che abita la banale quotidianità. Incontrandone un gruppo durante un viaggio in Turchia, Gautier afferma infatti: «J'ai rarement vu un camp de bohémiens sans avoir l'envie de me joindre à eux et de partager leur existence vagabonde; l'homme sauvage vit toujours dans la peau du civilisé, et il ne faut qu'une légère circonstance pour éveiller ce désir secret de se soustraire aux lois et aux conventions sociales»³⁸³. In chiusura, però, commenta sornione che forse, dopo una settimana di notti passate all'addiaccio, non mancherebbe di sentire la mancanza delle pantofole, di una poltrona imbottita e, addirittura, dell'edizione serale di «La Presse».

³⁷⁹ Il Tibisco (Theiss) è un affluente del Danubio citato nel secondo atto del libretto di Gautier.

³⁸⁰ Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 268-270.

³⁸¹ In «La Presse», 4 février 1839, pp. 1-2; 9 juin 1839, p. 1; 9 mars 1840, p. 2; 7 mars 1841, p. 2.

³⁸² «Gli Zingari sono grandi ladri di bambini, soprattutto in teatro» (in «La Presse», 6 avril 1846, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 188).

³⁸³ «Raramente ho visto un campo di zingari senza aver avuto voglia di unirmi a loro e condividere la loro esistenza vagabonda; l'uomo selvaggio vive sempre nella pelle di quello civilizzato e basta una piccola circostanza per risvegliare questo desiderio segreto di sottrarsi alla leggi e alle convenzioni sociali» (Théophile Gautier, *Constantinople*, cit., p. 338).

*Sacountalâ*³⁸⁴

Sacountalâ, l'ultimo libretto di Gautier a essere effettivamente realizzato, va in scena il 14 luglio 1858 all'Opéra. Già nel dicembre precedente, ancora prima del debutto di *Yanko le bandit*, Gautier racconta di essere alle prese con il progetto di un «balletto indiano»³⁸⁵, che nel gennaio seguente ha una forma quasi definitiva e in aprile viene letto agli artisti dell'Opéra³⁸⁶. Per la redazione ricorre sicuramente all'aiuto del figlio Théophile, a cui, quando il testo è già presso la casa editrice per la stampa, affida il compito di modificare alcune frasi non particolarmente riuscite³⁸⁷.

Con *Sacountalâ* Gautier si trova per la prima volta ad adattare per la scena un'intera opera letteraria già esistente. Si tratta di *Il Riconoscimento di Sakuntalâ*, il celebre poema di Kālidāsa³⁸⁸ ben noto in Francia dall'inizio dell'Ottocento, prima grazie a una traduzione in francese della versione inglese di William Jones, la prima in una lingua europea, risalente al 1789, poi nella successiva traduzione fatta direttamente dal sanscrito dall'orientalista Antoine-Léonard de Chézy³⁸⁹, conosciuta da Gautier grazie all'amico Maxime Du Camp³⁹⁰. Gautier dichiara apertamente la fonte del libretto³⁹¹, anche se

³⁸⁴ *Sacountalâ. Ballet-pantomime en deux actes tiré du drame indien de Calidasâ* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 14 luglio 1858), libretto: Théophile Gautier; coreografia: Lucien Petipa; musica: Ernest Reyer; scene: Hugues Martin, Joseph Nollau, Auguste Rubé; costumi: Alfred Albert; interpreti: Amalia Ferraris (*Sacountalâ*), Lucien Petipa (*Douchmanta*).

³⁸⁵ Eugénie Fort scrive nel proprio diario, in data 18 dicembre 1857: «T. G. a raconté un projet de ballet Indien», «T. G. ha raccontato un progetto di balletto indiano» (*Journal d'Eugénie Fort*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 4, 1983, p. 147).

³⁸⁶ La «Gazette de Paris» dell'11 avril 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 284, riporta: «Théophile Gautier a lu, aux artistes de L'Opéra, son ballet intitulé: *Sacountalâ*, et tiré d'un drame sanscrit», «Théophile Gautier ha letto, agli artisti dell'Opéra, il suo balletto intitolato: *Sacountalâ*, tratto da un testo sanscrito». Almeno altri due critici accennano al nuovo lavoro di Gautier prossimo al debutto: Thierry, in «Le Pays», 26 avril 1858, e Aurélien Scholl, in «L'Artiste», 2 mai 1858.

³⁸⁷ Cfr. la lettera di Théophile Gautier a Théophile Gautier figlio precedente il 14 luglio 1858 e ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VII, pp. 52-53: «Dans la scène avec le roi Douchmanta Sacountalâ explique qu'elle a perdu la bague en se lavant les pattes, cela ne va pas. Fourre une phrase assortie», «Nella scena con il re Douchmanta Sacountalâ spiega di aver perduto l'anello lavandosi le mani, ma non funziona. Infilaci una frase assortita».

³⁸⁸ Kālidāsa, vissuto in India attorno al V secolo d.C., è autore di componimenti poetici e drammi tra i più noti e apprezzati della letteratura classica sanscrita.

³⁸⁹ Calidasa [sic], *La Reconnaissance de Sacountalâ*, Dondey-Dupré père et fils, Paris 1830. Antoine-Léonard de Chézy (1773-1832), esperto di botanica e di mineralogia, oltre che orientista, è il primo professore di sanscrito all'Università di Parigi.

³⁹⁰ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Hachette, Paris 1882-1883, vol. I, pp. 418-419.

³⁹¹ Lo stesso titolo del libretto a stampa include la frase «tiré du drame indien de Calidasâ», «tratto dal

aggiunge integrazioni originali alla vicenda raccontata dal poema di Kālidāsa, di cui elimina alcune sezioni³⁹². Se altri balletti celebri erano stati tratti da fonti letterarie – *La Sylphide* da Charles Nodier, *Le Diable amoureux* da Jacques Cazotte, *Ondine* da Friedrich de La Motte-Fouqué, *Le Corsaire* da George Byron, e in qualche modo *Giselle*, il cui tema era stato dettato da alcune pagine di Heinrich Heine – nessuno si era ispirato interamente ad un capolavoro della letteratura orientale. Per Gautier si tratta anche di un'occasione per costruire un'ambientazione e delle atmosfere con cui si sente da tempo in profonda sintonia, per lasciarsi avvolgersi da «cet enivrement, cette infatuation que nous cause l'idée seule de L'Inde. Depuis notre enfance, nous avons regardé avec une curiosité avide et superstitieuse toutes les gravures, tous les dessins, tous les recueils qui se rapportent à cette mystérieuse contrée»³⁹³.

Sacountalâ, la bella e mite figlia di un uomo e di una ninfa, vive presso un tempio immerso in una lussureggiante foresta sacra. Sopraggiunge il re Douchmanta, impegnato in una partita di caccia: sedotto dalle grazie della fanciulla, le cela la propria identità³⁹⁴ e la corteggia, ricambiato. Un malvagio eremita, infastidito dalla scarsa attenzione che gli dedicano i due teneri e appassionati innamorati, lancia contro di loro una maledizione e getta nel fiume l'anello reale appena ricevuto dalla fanciulla come pegno d'amore. Douchmanta perde la memoria, abbandona la propria amata e torna nel sontuoso palazzo reale, dove Sacountalâ decide di recarsi per tentare di farlo rinsavire. Deliziosamente abbigliata e ingioiellata dalle ninfe e dalle fronde animate del bosco sacro, cerca invano di farsi riconoscere dall'infelice Douchmanta, osteggiata dalla regina Hamsati. Un provvido

dramma indiano di Calidasâ» e nel breve prologo al testo Gautier attribuisce all'autore indiano il dramma in sette atti che narra gli amori di Douchmanta e di Sacountalâ e dichiara che «C'est à ce drame qu'est empruntée la fable de ce ballet», «è da questo dramma che è tratta la vicenda di questo balletto» (Théophile Gautier, *Sacountalâ. Ballet-pantomime en deux actes tiré du drame indien de Calidasâ*, M^{me} Vve Jonas, Paris 1858, ora in *Théâtre et ballets*, cit., pp. 647-657).

³⁹² Oltre a quella definitiva, stampata in occasione del debutto del balletto all'Opéra, esistono altre due versioni del libretto, ovvero due manoscritti autografi conservati presso la Collection Lovenjoul, uno datato 12 gennaio 1858 (C 453, foll. 1-12), l'altro, senza data (C 453, foll. 14-23), pubblicato poi nella seconda (1877) e nella terza (1882) edizione di *Théâtre. Mystère, comédies et ballet*; nella terza edizione il testo è datato «janvier 1858».

³⁹³ «Questa ebbrezza, questa infatuazione che ci provoca la sola idea dell'India. Dalla nostra infanzia abbiamo guardato con curiosità avida e superstiziosa tutte le stampe, tutti i disegni, tutte le raccolte che si collegano a questo misterioso paese» (Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, cit., p. 236).

³⁹⁴ È facile affiancare il protagonista di *Giselle*, Albert, a Douchmanta: entrambi celano le proprie nobili origini alla semplice e incantevole fanciulla di cui sono innamorati, ma se il primo lo fa con consapevolezza, per rendere brevemente possibile un amore comunque senza futuro, il secondo lo fa d'impulso, per non intimorire la giovane di cui si è appena innamorato.

pescatore giunge al momento opportuno per portare al re l'anello un tempo donato a Sacountalâ e fare così rivivere al re le languide immagini del passato. La fanciulla viene salvata da una crudele condanna a morte e, tra torrenti di luce e benevole creature celesti, può così coronare il proprio amore con Douchmanta.

Gautier adatta il poema di Kālidāsa alle esigenze del teatro del proprio tempo, al gusto e alla morale dei parigini. Asciuga il testo portandolo a un libretto diviso in due atti, con due sole scene, anche se davvero sontuose, una nel bosco sacro e una nel palazzo reale. Moltiplica i personaggi, avendo a disposizione il considerevole corpo di ballo dell'Opéra, anche se sopprime una figura fondamentale nel dramma originario, il figlio frutto dell'amore tra Sacountalâ e Douchmanta. Nel testo di Kālidāsa, infatti, Douchmanta allontana Sacountalâ quando questa è incinta e, in seguito, la riconosce anche grazie alla presenza del figlio, nel frattempo cresciuto e già in grado di parlare; eliminando il personaggio del figlio, Gautier rende più edulcorati gli amori tra i due giovani e rende maggiormente apprezzabile il personaggio del re, che altrimenti sarebbe apparso agli occhi del pubblico dell'Opéra poco sensibile e quindi non completamente positivo. Ancora, mentre nel testo di partenza Douchmanta è un guerriero preoccupato della propria unione con una giovane appartenente a una casta superiore, nel libretto Sacountalâ è una fanciulla di origini semidivine, ma umile e ritrosa di fronte al sovrano di cui si innamora. Gautier aggiunge poi alcune scene ritenendole adatte alle caratteristiche tecniche del teatro e visivamente accattivanti, come le immagini premonitrici, una negativa e una positiva, del futuro di Sacountalâ. Crea inoltre due personaggi malvagi, l'eremita, Dervasas, che dà la possibilità di realizzare momenti d'effetto, e Hamsati, la regina, adatta a un'interprete dalle spiccate doti mimiche.

Il 6 aprile 1858 Gautier dà lettura del libretto agli artisti del teatro e a partire dall'inizio di luglio la stampa comincia a comunicare ai lettori qualche notizia sullo spettacolo per incuriosirli in vista della prima: inizialmente un riassunto del soggetto, poi una descrizione delle scenografie, poi una lista dei personaggi³⁹⁵. Il 10 luglio ha luogo la prova generale e il 14 luglio lo spettacolo debutta, in un teatro immerso in una «température au moins aussi indienne que son sujet»³⁹⁶.

La coreografia è affidata a Lucien Petipa, già interprete di Albert in *Giselle*, di Achmet

³⁹⁵ S.a., in «L'Entr'acte», 2, 5, 7, 8 juillet 1858, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 288.

³⁹⁶ «Temperatura indiana almeno quanto il suo soggetto» (Léon Gatayes, in «La Gazette de Paris», 18 juillet 1858, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1008-1009).

in *La Péri* e di Massimo in *Gemma*, che ancora una volta ricopre la parte maschile principale, quello di Douchmanta. La protagonista femminile è Amalia Ferraris, già nota per la tecnica eccezionale, fatta di punte d'acciaio e spiccata capacità di elevazione, rappresentante di primo piano, assieme a Carolina Rosati, della nuova generazione di stelle dell'Opéra³⁹⁷.

La partitura musicale viene affidata a Ernest Reyer³⁹⁸, che consegna il proprio lavoro in ritardo, mentre le prove sono già in atto, completandolo forse grazie all'aiuto di qualche collaboratore anonimo³⁹⁹. Gautier e Reyer avevano stretto un'amicizia nata sui comuni ricordi legati all'Algeria, dove Reyer aveva vissuto per nove anni e che Gautier aveva visitato nel 1845, e avevano già lavorato insieme, prima all'ode sinfonica *Le Sélam*, che aveva debuttato presso la Salle Ventadour il 5 aprile 1850 ricevendo critiche piuttosto fredde, poi all'opéra-comique *Maître Wolfram*⁴⁰⁰, andata in scena presso il Théâtre Lyrique il 20 maggio 1854 con un discreto successo.

Il libretto richiede soltanto due fondali: l'esotica foresta sacra del primo atto viene creata da Hugues Martin⁴⁰¹ che, avendo vissuto a lungo in India, sembra particolarmente adatto all'incarico; il palazzo reale di Douchmanta viene dipinto invece da François-

³⁹⁷ Carolina Rosati (1826-1925), interprete di *Le Corsaire*, ha particolari doti espressive, mentre Amalia Ferraris viene considerata tecnicamente più forte: «La Rosati est une danseuse d'expression; la Ferraris est une danseuse à roulades», «La Rosati è una danzatrice di sentimento; la Ferraris è una danzatrice da prodezze tecniche» (B. [Benoit] Jouvin, «Le Figaro», 5me année, n. 358, 22 juillet 1858, p. 3, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1003-1008). Ferraris viene scelta dal direttore dell'Opéra, Alphonse Royer, anche per contrapporre a Rosati una diversa tipologia di danzatrice, in modo da mettere in risalto differenze che potevano favorire una rivalità tra i rispettivi ammiratori, sempre cercata per accendere gli entusiasmi del pubblico e aumentare la vendita di biglietti. Nel 1857, infatti, le due prime ballerine compaiono nello stesso balletto, *Marco Spada*.

³⁹⁸ Ernest Reyer, pseudonimo di Ernest Rey (1823-1909), è abbastanza noto in Francia per aver composto la partitura delle opere liriche *Sigurd* (Bruxelles, 1884) e *Salammbô* (1890), basata sull'omonimo romanzo di Gustave Flaubert, oltre che per l'ode sinfonica *Le Sélam* (1850) e il balletto *Sacountalâ* (1858). Succede a Hector Berlioz come critico musicale del «Journal des débats» ed è bibliotecario presso la Bibliothèque de l'Opéra.

³⁹⁹ Cfr. la lettera in cui Gautier sollecita caldamente Reyer a completare tutta la partitura: «Allons, sacrebleu, par Mahomet et par Tervagant, pioche, buche, passe les nuits, fais toi aider [...] et arrive ou crève», «Andiamo, santi numi, per Maometto e per Tervagant, sgobba, sgobba, fa le notti, fatti aiutare [...] e finisci o crepa» (lettera del 2 giugno 1858, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VII, pp. 49-50).

⁴⁰⁰ L'autore ufficiale del testo è Joseph Méry, ma secondo lo stesso Reyer Gautier ha ideato «alcune battute» (Ernest Reyer, *Notes de musique*, Charpentier, Paris 1875, pp. 430-431).

⁴⁰¹ Hugues Martin (1809-?) espone al Salon del 1850-1851 alcuni quadri che vengono commentati da Gautier sulle pagine de «La Presse» e, dopo aver creato delle scenografie per il Cirque-Olympique, dal 1853 al 1862 lavora come scenografo presso l'Opéra, creando, prima di *Sacountalâ*, le scene di balletti di successo come *La Fonti* (1855), *Le Corsaire* (1856), *Les Elfes* (1856).

Joseph Nolau e Auguste-Alfred Rubé⁴⁰². La scenografia così ridotta permette di non lesinare sui mezzi necessari alla sua realizzazione. Analogamente, non si risparmia sui costumi e Alfred Albert⁴⁰³ si occupa dell'immane compito di disegnare gli abiti necessari agli oltre trecentocinquanta personaggi previsti – indicati genericamente da Gautier come «Courtisans, Écuyers, Jongleurs [...] Bayadères, Prêtresses, Nymphes, Déesses, Génies, Apsaras⁴⁰⁴, etc.»⁴⁰⁵, oltre a quelli dei sedici solisti. Il libretto prevedeva inoltre otto cavalli sontuosamente addobbati, che però vengono eliminati dopo la prova generale, durante la quale gli animali si sdraiano in mezzo al palcoscenico e si rifiutano di spostarsi, rivelandosi difficilmente governabili⁴⁰⁶. Durante la generale, inoltre, Amalia Ferraris cade e si fa male a un ginocchio: il debutto, previsto per il giorno 12, slitta così al 14 per dare alla protagonista il tempo di ristabilirsi completamente.

L'accoglienza riservata dal pubblico al nuovo balletto è davvero lusinghiera: *Sacountalâ* è uno dei successi della stagione e risolve Gautier dalla delusione causata dagli ultimi lavori.

Il libretto, seppure apprezzato per la semplicità e la chiarezza dell'intrigo e per il suo appoggiarsi a un testo di alto livello della letteratura orientale, viene commentato con un'ironia non sempre benevola. C'è chi critica l'inaspettato volgersi di Gautier verso una direzione eccessivamente sentimentale, capace di svilire la sua originalità⁴⁰⁷, e chi ironizza sulla difficile pronuncia dei nomi propri dei personaggi, «noms [...] aussi hérissés de difficultés et de consonnes que la forêt sacrée qui borde le Malini est couverte d'amras et

⁴⁰² François-Joseph Nolau (1804?-1883) e Auguste-Alfred Rubé (1815-1899), scenografi, a partire dal 1851 lavorano insieme all'Opéra, dove nel 1854 creano le scene di *Gemma*.

⁴⁰³ Alfred Albert comincia a lavorare come aiuto-disegnatore presso l'Opéra nel 1855. È autore dei costumi di *Le Corsaire* e *Les Elfes*. Presso la Bibliothèque de l'Opéra sono conservati soltanto dieci dei bozzetti originali da lui disegnati per i costumi di *Sacountalâ*. Probabilmente i bozzetti non rientrarono all'Opéra dopo essere stati dati in prestito, dietro intercessione dello stesso Gautier, al pittore inglese Tony Dury, che voleva trarne ispirazione per decorare il padiglione di George IV a Brighton, in Gran Bretagna. Il prestito è attestato dalla corrispondenza tra lo stesso Tony Dury, Gautier ed Emile Perrin, allora direttore dell'Opéra (lettera di Tony Dury a Théophile Gautier, 10 maggio 1864, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VIII, pp. 292-293; lettera di Théophile Gautier a Emile Perrin, 15 maggio 1864, ora in *ivi*, pp. 294-295; lettera di Tony Dury a Théophile Gautier, 27 maggio 1864, ora in *ivi*, p. 303).

⁴⁰⁴ Le *apsaras* appartengono al pantheon della mitologia indiana. Sono esseri femminili di singolare bellezza che allietano gli dei con la danza e la musica.

⁴⁰⁵ «Cortigiani, Scudieri, Giocolieri, [...] Baiadere, Sacerdotesse, Ninfe, Dee, Genii, Apsaras, ecc.», Théophile Gautier, *Sacountalâ*, ora in *Théâtre et ballets*, cit., p. 648.

⁴⁰⁶ Gustave Chadeuil, in «Le Siècle», 23me année, n. 8511, 20 juillet 1858, p. 2, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 289.

⁴⁰⁷ B. [Benoît] Jouvin, in «Le Figaro», 5me année, n. 358, 22 juillet 1858, p. 2, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1004.

de malicâs»⁴⁰⁸. I giochi di parole basati sulla loro presunta ridicolaggine si sprecano: se Douchmanta «a besoin de douches»⁴⁰⁹, Durvasas ha «la tête dure comme un pot»⁴¹⁰ e Jules Janin parla di «*Gautierhabhârata*»⁴¹¹. Insomma, «The ancient Eastern names [...] give an air of ridicule to the *affiche* which the ballet does not merit»⁴¹².

La coreografia di Petipa viene tiepidamente lodata, apprezzando lo sforzo di un danzatore che debutta in un'arte difficile con una prima prova che mostra «du goût, de la mémoire, peu d'invention»⁴¹³, mentre Gautier afferma che «il a la grâce, la nouveauté, la fraîcheur, l'instinct plastique du groupe et le maniement facile des masses»⁴¹⁴.

La partitura si distingue per «un coloris de style particulier, une sonorité nouvelle»⁴¹⁵, oltre che «par une remarquable entente du mélange des timbres, par d'heureuses oppositions dont l'effet est en harmonie avec les scènes fantastiques de la légende indienne»⁴¹⁶: «L'honneur du succès revient de droit et tout entier au musicien»⁴¹⁷, anche se qualcuno nota che il tono orientaleggiante della musica «plutôt reproduit le caractère arabe que le caractère indien»⁴¹⁸.

Gli interpreti vengono tutti apprezzati, in particolare Quéniaux e Claudina Cucchi,

⁴⁰⁸ «Nomi [...] così irti di difficoltà e di consonanti quanto la foresta sacra che costeggia il Malini è coperta di *amras* e *malicâs*» (B. [Benoit] Jouvin, in «Le Figaro», 5me année, n. 358, 22 juillet 1858, p. 1, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1003). *Amras* e *mâlicas* sono piante esotiche.

⁴⁰⁹ «Ha bisogno di docce» (B. [Benoit] Jouvin, in «Le Figaro», 5me année, n. 358, 22 juillet 1858, p. 1, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 1004).

⁴¹⁰ «La testa dura come un vaso» (Albert Monnier, in «Journal pour rire», 24 juillet 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 292).

⁴¹¹ Jules Janin, in «Journal des débats», 19 juillet 1858, p.1, citato da Edwin Binney, *ivi*, p. 293.

⁴¹² «Questi nomi orientali antichi [...] danno alla locandina un'aria ridicola, che il balletto non merita» (s.a., in «Galignani's messenger», n. 13566, 25 July 1858, p. 3, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 293).

⁴¹³ «Del gusto, della memoria, poca inventiva» (B. [Benoit] Jouvin, in «Le Figaro», 5me année, n. 358, 22 juillet 1858, p. 3).

⁴¹⁴ «Egli ha la grazia, l'originalità, la freschezza, l'istinto plastico del gruppo e la facile capacità di manovrare le masse» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 19 juillet 1858, p. 901, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 297-302).

⁴¹⁵ «Una particolare colorazione di stile, una sonorità nuova» (Hector Berlioz, in «Journal des Débats», 15 septembre 1858, cit. in Michel Fontaine, *Théo et Goulatromba*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, p. 133).

⁴¹⁶ «Per un notevole senso della mescolanza dei timbri, per delle felici opposizioni il cui effetto è in armonia con le scene fantastiche della leggenda indiana» (Léon Gatayes, in «La Gazette de Paris», 18 juillet 1858, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 1009).

⁴¹⁷ «L'onore del successo spetta di diritto e tutto intero al musicista» (B. [Benoit] Jouvin, in «Le Figaro», 5me année, n. 358, 22 juillet 1858, p. 3, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 1007).

⁴¹⁸ «Riproduce il carattere arabo più di quello indiano» (Héquet, in «L'Illustration», 24 juillet 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 295).

«couvertes d'applaudissements»⁴¹⁹ in un duetto, ma «La cause la plus importante»⁴²⁰ del successo di *Sacountalâ* è Amalia Ferraris. Anche nel nuovo balletto dà prova di una «prodigieuse exécution [...], d'une vigueur, d'une audace, d'une variété d'effets qui semblent toujours choses imprévues»⁴²¹, esibendosi in prodezze tecniche messe in luce da un *pas de deux* in ogni atto e da un ammirato *pas de l'abeille*⁴²²: «Prenez une plume, une flèche, une fusée, un ressort, du vif argent et de l'acier, et vous aurez une moitié de ces variations. L'autre moitié résiste à toute analyse, elle s'admire et ne s'explique pas»⁴²³.

Lo stesso Gautier commenta il balletto su «Le Moniteur universel», sostituendo temporaneamente l'abituale commentatore degli spettacoli dell'Opéra per quella testata, Pier Angelo Fiorentino, in quei giorni fuori Parigi. Si tratta di un resoconto pacato in cui l'autore, dopo l'introduzione in cui, come sempre, giustifica il proprio occuparsi di un balletto di cui egli stesso è in parte artefice, si limita a riassumere la vicenda con grazia e dovizia di particolari, lodando tutti gli elementi che hanno contribuito alla messa in scena, a partire dalla scenografia «une des plus belles qu'on ait vues depuis longtemps à l'Opéra», fino ad Amalia Ferraris, che ha «dansé ses cinq pas avec une légèreté, un moelleux, une souplesse inimaginables», al corpo di ballo, particolarmente abile quando i «corps endormis» delle cortigiane «se réveillent, étirent leurs membres souples, cambrent leurs tailles minces, et commencent une de ces danses orientales énervées, désossées, où les femmes ondulent comme des serpents et semblent à chaque pas mourir de lassitude et d'amour»⁴²⁴.

Sacountalâ è un balletto di successo, come confermano le ventiquattro repliche che

⁴¹⁹ «Coperte di applausi» (Léon Gatayes, in «La Gazette de Paris», 18 juillet 1858, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 1009).

⁴²⁰ «La principale causa» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 294).

⁴²¹ «Prodigiosa esecuzione [...], di un vigore, di un'audacia, di una vitalità, di una varietà di effetti che sembrano sempre cose imprevedute» (B. [Benoît] Jouvin, in «Le Figaro», 5me année, n. 358, 22 juillet 1858, p. 3, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 1007).

⁴²² Il *pas de l'abeille* è citato proprio nel testo di Kālidāsa. Non si tratta, quindi, della semplice riproposizione di un momento di grande effetto utilizzato in *La Péri*, in cui già compare questa danza seducente.

⁴²³ «Prendete una penna, una freccia, un razzo, una molla, dell'argento vivo e dell'acciaio, e avrete metà di queste variazioni. L'altra metà resiste a ogni analisi, la si ammira e non si spiega» (Aldini, in «La France musicale», 18 juillet 1858, ora in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 298).

⁴²⁴ «Una delle più belle che si siano viste da molto tempo in qua all'Opéra»; «danzato i suoi cinque passi con una leggerezza, una morbidezza, un'agilità inimmaginabili»; «corpi dormienti» delle cortigiane «si risvegliano, stendono le loro membra flessuose, inarcano la loro vita sottile e cominciano una di quelle danze orientali snervanti, snodate, in cui le donne ondeggiavano come serpenti e ad ogni passo sembrano morire di spossatezza e d'amore» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 19 juillet 1858, p. 901, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 297-302).

ne vengono fatte – un risultato considerevole all’Opéra – gli incassi sempre elevati⁴²⁵ e la nomina di Gautier a ufficiale della Légion d’Honneur, dichiarata il 15 agosto 1858, giorno del compleanno di Napoléon III e festa nazionale negli anni del Secondo Impero, dovuta probabilmente anche all’interessamento dell’imperatrice, entusiasta spettatrice del balletto⁴²⁶. Non manca, però, qualche ombra. Il pubblico viene favorevolmente colpito più dal sontuoso aspetto visivo che dall’intrigo. La foresta sacra ricca di piante esotiche, la reggia maestosa e la folla di interpreti che invade il palcoscenico riescono a creare quel mondo colorato e rutilante che tanti spettatori desiderano trovare varcando le soglie dell’Opéra. Il balletto, tuttavia, non riesce a raggiungere la perfezione toccata da *Giselle*: «pour *Sacountalâ* tout ce qu’on pouvait faire c’était admirer, on n’était pas touché d’assez près pour aimer»⁴²⁷.

Nel settembre 1858 Amalia Ferraris lascia Parigi per danzare in Russia, a San Pietroburgo, durante la stagione invernale. Proprio pochi giorni prima, Gautier parte per un viaggio di sei mesi nello stesso paese. Le rappresentazioni del balletto riprendono al rientro della prima ballerina, nel maggio seguente, e proseguono fino all’inizio del 1860. Dopo il primo febbraio di quell’anno vengono interrotte definitivamente e la Ferraris si esibisce in nuovi balletti, alla ricerca di personaggi con cui arginare i trionfi di una nuova e giovanissima stella in luminosa ascesa, Emma Livry. *Sacountalâ* non verrà più ripreso.

«On s’occupe aujourd’hui [...] beaucoup plus de l’Orient qu’on ne l’a jamais fait. [...] Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. [...] Nous avons aujourd’hui un savant cantonné dans chacun des idiomes de l’Orient, depuis la Chine jusqu’à l’Égypte»⁴²⁸. Le immagini dell’Oriente permeano quasi inevitabilmente il pensiero degli intellettuali dell’epoca, come spiega molto bene, ancora una volta, Victor Hugo, che dice di avere «obéi peut-être à son insu» a questo potente richiamo, tanto che «Les couleurs orientales sont venues comme d’elles mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries»⁴²⁹. In Gautier i «couleurs orientales» di cui parla Hugo sono davvero

⁴²⁵ Cfr. Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 298-299.

⁴²⁶ Claude-Marie Senninger, *Théophile Gautier. Une vie, une œuvre*, SEDES, Paris 1994, p. 388.

⁴²⁷ «Per *Sacountalâ* tutto quello che si poteva fare era ammirare, non si era toccati abbastanza da vicino per amare» (Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., p. 292).

⁴²⁸ «Oggi ci si occupa [...] dell’Oriente molto più di quanto non si sia mai fatto. [...] Nel secolo di Louis XIV si era ellenisti, adesso siamo orientalisti. [...] Oggi abbiamo un esperto acquaretario, concentrato per ogni idioma dell’Oriente, dalla Cina fino all’Egitto» (Victor Hugo, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Poésie. II*, J. Hetzel & Cie – A. Quentin & Cie, Paris [1882], p. 7).

⁴²⁹ «Obbedito forse a propria insaputa»; «i colori orientali sono arrivati come da sé a imprimeri su tutti i suoi pensieri, tutte le sue fantasterie» (*ivi*, p. 8).

molteplici e non mancano quelli provenienti dalla Cina e dall'India, paesi che Gautier non visiterà mai: non riesce a farsi inviare da «Le Moniteur universel»⁴³⁰ come storiografo in Cina⁴³¹ e anche se «Voir l'Inde est un désir qui nous travaille depuis notre plus tendre enfance, et bien qu'il y ait un proverbe, menteur comme tous les proverbes, qui dise: 'Vouloir c'est pouvoir,' nous n'avons pas encore pu le réaliser»⁴³². Nonostante questo, «il mondo cinese e quello indiano lo affascinarono e lo condizionarono al punto che sarà addirittura considerato come il vero fondatore dell'estetismo esotico»⁴³³. Il giudizio di Gautier sulla Cina, comunque, non è dei più lusinghieri, se egli afferma che i cinesi «ne sont pas des barbares, mais des civilisés au dernier degré de décrépitude [...] ils restent inférieurs, à nos yeux, aux Indiens, aux Orientaux et même aux sauvages. Au fond, ils sont affreusement bourgeois»⁴³⁴. La Cina non segna in modo particolare le sue opere, ma entra nella sua vita soprattutto grazie a Judith Gautier (1845-1917). La brillante figlia maggiore studia la lingua dei mandarini sotto la guida di Ting-Tun-Ling, un cinese accolto in casa Gautier a partire dai primi mesi del 1863⁴³⁵; sarà poi autrice di traduzioni di poemi cinesi raccolti in *Le Livre de jade* (1867) e di testi come *Le Dragon impérial* (1893), *Fleurs d'Orient* (1893), *En Chine* (1911) (oltre che di storie persiane⁴³⁶ e testi drammaturgici giapponesi⁴³⁷).

L'India, a detta di Gautier «ce pays étrange, qui pour nous restera à l'état de chimère»⁴³⁸, si insinua invece in modo importante nella sua produzione artistica e *Sacountalâ* ne è un esempio significativo. Se la fonte più evidente del libretto va rintracciata nel poema di Kālidāsa, certo non bisogna tralasciare il fatto che l'interesse di

⁴³⁰ Per questo giornale scrive alcuni articoli su temi cinesi, tra cui un commento a un libro su una spedizione in Estremo Oriente (26 febbraio 1863) e un commento a uno spettacolo di acrobati cinesi presentato al Cirque Napoléon di Parigi (18 gennaio 1864).

⁴³¹ In *En Chine*, pubblicato in *Caprices et zigzags*, cit., pp. 218-231, Gautier descrive l'aspetto e le abitudini di alcuni cinesi che vivono in giunche ormeggiate lungo il Tamigi, a Londra.

⁴³² «Vedere l'India è un desiderio che ci tormenta dalla nostra più tenera infanzia e, benché ci sia un proverbio, menzognero come tutti i proverbi, che dice: 'Volere è potere', non abbiamo ancora potuto realizzarlo» (*Caprices et zigzags*, cit., p. 232).

⁴³³ Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma – Bari 1992, p. 154.

⁴³⁴ «Non sono dei barbari, ma individui civili al massimo livello di decrepitezza [...]. Ai nostri occhi essi restano inferiori agli Indiani, agli Orientali e perfino ai selvaggi. In sostanza essi sono terribilmente borghesi» (*Caprices et zigzags*, cit., p. 270).

⁴³⁵ Per una biografia di Ting-Tun-Ling e un'analisi dei suoi rapporti con la famiglia Gautier, cfr. Stephan Von Minden, *Une expérience d'exotisme vécu: "Le chinois de Théophile Gautier"*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 12, 1990, pp. 35–53.

⁴³⁶ *Iskender, histoire persane*, L. Frinzine, Paris 1886.

⁴³⁷ *La Marchande de sourires, pièce japonaise*, G. Charpentier, Paris 1888.

⁴³⁸ «Questo strano paese che rimarrà per noi una chimera» (*Caprices et zigzags*, cit., p. 237).

Gautier per questo componimento poetico nasca in un periodo in cui in Francia si diffonde la conoscenza dell'arte e dei costumi dell'India, già oggetto di studio e di curiosità durante l'Illuminismo ma sempre più adesso, in tempi di commerci facili e frequenti oltre che di viaggiatori più o meno professionisti che, al ritorno in patria, portano con sé sapori, profumi e abitudini intrise di nostalgia. Questa attrazione si manifesta in segni visibili che coinvolgono la moda e la vita quotidiana, grazie ad abiti e oggetti importati o semplicemente imitati, ma anche nell'ampliarsi degli studi accademici di orientalistica, con la nascita di cattedre universitarie specializzate in questo settore della ricerca.

Inevitabilmente i letterati non sono immuni da un'influenza così forte e piena di attrattive. Joseph Méry⁴³⁹ pubblica a puntate, su «La Presse», tre romanzi "indiani" letti e apprezzati, ben noti anche all'amico Gautier: *Heva* esce tra il 1842 e il 1843, *La Floride* e *La Guerre du Nizam* nel 1844. Dipingono un'India immaginaria, mai realmente visitata dall'autore⁴⁴⁰, ma non per questo meno suggestiva, ricca di vegetazione lussureggiante, di architetture complicate, di fanciulle dai nomi bizzarri, ricca, insomma, di colore locale. Lo stesso Méry, assieme a Gérard de Nerval⁴⁴¹, mette in versi il testo sanscrito *Śūdraka*, contemporaneo del *Riconoscimento di Sacountalâ*, che nel 1850 va in scena all'Odéon di Parigi con il titolo *Le Chariot d'enfant* e viene commentato da Gautier⁴⁴². Maxime Du Camp⁴⁴³, amico intimo di Gautier, pubblica romanzi indianeggianti, come *Tagahor*

⁴³⁹ Joseph Méry (1797-1866), scrittore, drammaturgo e librettista autore, tra l'altro, del libretto di *Don Carlos*, di Giuseppe Verdi, è amico di Gautier, che è suo ospite a Marsiglia per vari giorni, nel 1845, prima di imbarcarsi per l'Algeria.

⁴⁴⁰ «Si l'Inde n'existait pas, Méry l'aurait inventée: il la sait à un tel point, que les Anglais revenant de Calcutta ne veulent pas croire qu'il n'y soit pas allé. Les capitaines au long cours lui demandent des détails sur Ceylan, la côte de Coromandel et le Malabar. C'est Méry qui corrige leurs cartes marines [...]; dans une existence antérieure et dont il se souvient, il a dû être pandit ou brahme à la pagode de Jaggernat», «Se l'India non esistesse, Méry l'avrebbe inventata: la conosce a tal punto che gli Inglesi che tornano da Calcutta non possono credere che non ci sia andato e i capitani di lungo corso gli chiedono dettagli su Ceylon, la costa di Coromandel e il Malabar. È Méry che corregge le loro carte nautiche [...]; in un'esistenza anteriore, di cui egli ha memoria, deve essere stato *pandit* o bramino alla pagoda di Jaggernat» (Théophile Gautier, in «La Presse», 20 mai 1850, p. 1, poi in *Historie de l'art dramatique*, cit., vol. VI, p. 178).

⁴⁴¹ Gérard de Nerval «lui, n'est pas tout à fait aussi Indou, mais il n'est pas moins oriental; il a vu l'Egypte, la Palestine, l'Asie mineure, la Turquie; il connaît toutes les religions et tous les mythes, il en fait lui-même; il a eu pour esclave une indienne de Ceylan, espèce de Sacountalâ ou de Vasantasena, couleur d'or», «non è affatto così Indù, ma non è meno orientale; ha visto l'Egitto, la Palestina, l'Asia minore e la Turchia; conosce tutte le religioni e tutti i miti, e ne crea lui stesso; ha avuto un'indiana di Ceylon come schiava, una specie di Sacountalâ o di Vasantasena, color dell'oro» (Théophile Gautier, in «La Presse», 20 mai 1850, p. 1, ora in *Historie de l'art dramatique*, cit., vol. VI, p. 178).

⁴⁴² In «La Presse», 21 mai 1850, pp. 1-2, poi in *Historie de l'art dramatique*, cit., vol. VI, pp. 176-178.

⁴⁴³ Maxime Du Camp (1822-1894), scrittore e giornalista, è un attivo viaggiatore e, in compagnia di Gustave

(1851), secondo le parole di Gautier un «conte indien coloré comme un poème de Calidâsa»⁴⁴⁴. Alphonse de Lamartine, nel suo monumentale *Cours familier de littérature* in ventotto volumi pubblicato tra il 1856 e il 1863, apre ai francesi la conoscenza di alcuni aspetti della letteratura indiana dilungandosi proprio sul poema di Kālidāsa, definito come «un chef-d'œuvre de poésie à la fois épique et dramatique»⁴⁴⁵. Lo stesso Gautier, anche prima di scrivere *Sacountalâ*, ama sedurre i propri lettori con opulente atmosfere indiane. Fortunio, protagonista dell'omonimo romanzo del 1837, è un misterioso giovane che vive a Parigi una doppia vita, in parte seguendo le abitudini occidentali della città, in parte fra le mura di un sontuoso palazzo protetto da una campana di vetro che permette di ricreare un indolente clima tropicale in cui, assieme ad amanti e servitori, vive secondo i costumi in uso a Benares o a Madras (anche se, in modo certo scarsamente filologico, i suoi abiti sono di foggia turca e beve vino della persiana Shiraz). Qualche anno dopo, l'India ritorna in *Partie carrée* (1851), in cui uno dei personaggi è discendente di Douchmanta, eroe del *Mahabharata* e quindi di *Sacountalâ*, e in *Avatar* (1856), che ha per titolo un termine sanscrito diventato solo successivamente di uso comune.

Nella prima metà dell'Ottocento a Parigi è possibile vedere davvero paesaggi indiani in cui si muovono personaggi variamente abbigliati all'orientale. Nei teatri non mancano infatti gli spettacoli di ambientazione esotica e l'India è uno dei luoghi di sogno scelti più volentieri per far volteggiare le ballerine dell'Opéra, tra veli colorati e gioielli luccicanti. L'opera *Les Bayadères* (1810), che prevedeva la presenza di diverse ballerine, l'opéra-ballet *Le Dieu et la bayadère* (1830), la cui protagonista è una baiadera muta e quindi danzante, interpretata dall'acclamata Marie Taglioni, e il balletto *Lalla Roukh* (Londra, 1844-Parigi, 1846), interamente ispirato all'India e commentato da Gautier su «La Presse»⁴⁴⁶, propongono un'immagine della danzatrice indiana, vista di volta in volta come cortigiana spesso redenta o come danzatrice sacra dedita al tempio. Tuttavia le baiadere⁴⁴⁷ che calcano il palcoscenico dell'Opéra non hanno molto in comune con le autentiche *devadāsī*

Flaubert, si reca anche in Oriente e visita Egitto, Palestina e Siria. Nel 1851 fonda, assieme a Théophile Gautier e Arsène Houssaye, la seconda «Revue de Paris».

⁴⁴⁴ «Racconto indiano colorato come un poema di Calidâsa» (in «La Presse», 20 octobre 1851, p. 3, cit. in Edwin Binney, *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 313-314).

⁴⁴⁵ «Un capolavoro della poesia epica e al tempo stesso di quella drammatica» (Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, L'auteur, Paris 1856, vol. I, p. 330-331).

⁴⁴⁶ 30 juillet 1846, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 192-195.

⁴⁴⁷ Il termine *bayadère*, derivante dal portoghese *bailadeira* (ballerina), era già utilizzato in Francia nel Settecento e entra ora nell'uso comune, anche grazie all'enorme successo degli spettacoli citati, per indicare indistintamente tutte le danzatrici indiane.

indiane a cui si ispirano, nascendo da testi della letteratura occidentale come la ballata di Johann Wolfgang Goethe *Der Gott und die Bajadere. Indische Legende* (1798) o da racconti di viaggio non sempre capaci di cogliere le sfumature di una realtà così lontana da quella europea per morale e abitudini⁴⁴⁸.

Nel 1838 giunge a Parigi una troupe di vere e proprie danzatrici indiane che, dopo una prima esibizione alle Tuileries, danzano al Théâtre des Variétés, dal 22 agosto al 18 settembre, destando tanto scalpore e interesse che il teatro registra il tutto esaurito per varie repliche ancora prima del debutto. Per Théophile Gautier si tratta della prima occasione di entrare in contatto con l'India senza il filtro degli occhi o della fantasia altrui. Ne scrive subito diffusamente, ma anche a distanza di tempo il ricordo di un incontro così diretto e conturbante sarà pronto a riemergere più volte: prima nel racconto *La Mille et Deuxième nuit* (1842)⁴⁴⁹, poi vedendo *Le Dieu et la bayadère* nell'interpretazione di Marie Taglioni, nel 1844⁴⁵⁰, e in una tarda ripresa del 1866⁴⁵¹ e, ancora più tardi, assistendo all'esibizione di due acrobati indiani al Cirque d'Hiver, nel 1871⁴⁵².

Nel suo primo articolo sulle danzatrici indiane⁴⁵³, Gautier racconta della propria visita all'abitazione parigina della troupe, dove era stato invitato per assistere a una rappresentazione riservata a pochi giornalisti. L'emozione dello scrittore è palpabile nell'avvicinarsi alla concretizzazione di un'idea, all'intuizione di luoghi soleggiati e percorsi da profumi avvolgenti, carichi di una bellezza sontuosa e colorata che a Parigi viene un po' tradita dalla «bayadère très peu Indoue de l'Opéra» del celebre opéra-ballet *Le Dieu et la bayadère* (1830), interpretato da Marie Taglioni tra candide nuvole di mussola e tenere calzamaglie rosa. Quando si dischiude la porta che separa Gautier «d'un des rêves de notre vie, d'une de nos dernières illusions poétiques» e appaiono gli artisti,

⁴⁴⁸ Cfr. l'ampio studio di Tiziana Leucci, *Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna 2005.

⁴⁴⁹ Théophile Gautier, *La Mille et Deuxième nuit*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 884.

⁴⁵⁰ In «La Presse», 10 juin 1844, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 156-158.

⁴⁵¹ In «Le Moniteur universel», n. 29, 29 janvier 1866, pp. 98-99, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 327-328.

⁴⁵² S.a., in «La Gazette de Paris», 4 décembre 1871, poi in Théophile Gautier, *L'Orient*, G. Charpentier, Paris 1877, tomo II, pp. 15-26.

⁴⁵³ «Baidera ben poco Indù dell'Opéra»; «da uno dei sogni della nostra vita, da una delle nostre massime illusioni poetiche»; «selvaggio»; «bizzarro»; «gusto barbaro»; «una grazia corrotta e piccante»; «non ha niente in comune con la nostra»; «è una pantomima molto accentuata più che un vero e proprio passo regolato»; «la cui esecuzione resta per noi incomprensibile»; «di una straordinaria morbidezza»; «poesia profumata, che per noi non esisteva che allo stato di sogno, come tutte le poesie»; «per quanto selvaggia e per quanto lontana sia, non può non curarsi dell'opinione di Parigi» (in «La Presse», 20 août 1838, p. 1-3, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 64-71).

l'attento visitatore non è certo deluso. La bella Amany⁴⁵⁴, le sue compagne e i musicisti che le seguono sono portatori di un fascino «sauvage» e «bizarre», di un «goût barbare» in cui è insita «une grâce dépravée et piquante». Il languore degli occhi lucenti e morbidi come il velluto, la pelle liscia e dorata del ventre nudo, le gengive tinte di nero e la fronte solcata da segni gialli, le anelle tintinnanti alle caviglie e i pendenti che forano le narici, sono elementi dal fascino brutale e profondo, che aprono squarci inusuali, fino ad allora soltanto intuiti. La danza delle baiadere, poi, «n'a rien de commun avec la nôtre». «C'est plutôt une pantomime très accentuée qu'un véritable pas réglé», farcita di graziosi movimenti della testa «dont l'exécution reste incompréhensible pour nous», incredibili rotazioni degli occhi e ondeggiamenti di anche e braccia «d'une souplesse extraordinaire», accompagnata da una musica semplice e antica, che ricorda le ninnananne che le balie cantano ai bambini. Una «poésie parfumée, qui n'existait pour nous qu'à l'état de rêve, comme toutes les poésies» viene resa tangibile dalle danzatrici indiane, che, terminata la breve esibizione, si ritirano oltre la porta da cui erano comparse, lasciando dietro di sé sentori di ambra e sandalo. Gautier, turbato ma non soggiogato, come quasi sempre davanti alla poesia dei corpi in movimento, nota che Parigi, pigra come la montagna di Maometto, ha fatto muovere a sé l'India che «toute sauvage, toute lointaine qu'elle soit, ne peut se passer de l'opinion de Paris» e lamenta il fatto che l'Opéra, luogo ideale per ospitare le vere baiadere, si sia lasciata sfuggire l'occasione di farle danzare sul proprio palcoscenico.

Scrive poi il resoconto dello spettacolo⁴⁵⁵, ironizzando sull'incredulità di tanti parigini, che, nell'eccitazione dell'attesa, temono di trovarsi di fronte a modiste di Lyon tinte di succo di liquirizia o comunque dalla carnagione neanche lontanamente bianca e rosa come quella della Taglioni. Il pubblico, impaziente di vedere «quelque chose d'étrange, de mystérieux et de charmant, quelque chose de tout-à-fait inconnu à l'Europe, quelque chose de nouveau!!», in un primo momento rimane «plus surpris que charmé», ma presto si lascia travolgere da un «prodigieux» *pas des colombes* e copre di applausi la bella e malinconica Amany. Gautier paragona i bizzarri movimenti visti a passi più familiarmente europei, come il *pas de châte* o la *jota* aragonese, ma il confronto non fa che

⁴⁵⁴ Amany, la danzatrice principale della troupe indiana, viene ritratta da Jean-Auguste Barre (1811-1896), scultore apprezzato per i ritratti di noti uomini di Stato, conosciuto anche come autore di piccoli bronzi raffiguranti ballerine come Marie Taglioni, Fanny Elssler o Emma Livry.

⁴⁵⁵ «Qualche cosa di strano, di misterioso e di affascinante, qualche cosa di assolutamente sconosciuto all'Europa, qualche cosa di nuovo!!»; «più sorpreso che affascinato»; «prodigioso» (in «La Presse», 27 août 1838, pp. 1-2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 72-75).

mettere in risalto la novità sorprendente delle danze indiane eseguite dalle baiadere, «les vraies *lionnes*⁴⁵⁶ de la saison».

Gautier ha in seguito un altro incontro ravvicinato con la cultura indiana, quando, nel 1851, visita la grandiosa Grande Esposizione di Londra, per poi scrivere tre articoli che sorvolano, pur ammirandone i prodigi, sulle sezioni dedicate alle meraviglie della tecnologia occidentale⁴⁵⁷. L'Esposizione attira visitatori provenienti da tutta l'Europa anche grazie alla presenza di padiglioni dedicati a vari paesi extra-europei, tra cui non manca l'India, allora colonia britannica, alla quale viene riservata una delle sezioni più estese. La ricchezza e la varietà degli oggetti raccolti – splendide pietre preziose, spezie profumate, pelli di tigre, elefanti impagliati e sontuosamente bardati, tessuti ricamati d'oro e d'argento, mobili istoriati d'avorio e di smalto, tazze finemente decorate di filigrana, pipe cesellate in cui si fuma tabacco profumato di benzoino e petali di rosa, morbidi tessuti di cachemire, stoffe «couleur du temps, couleur du soleil, couleur de la lune»⁴⁵⁸ – fanno riconoscere a Gautier che, «En fait de couleur et de goût, les Barbares l'emportent infiniment sur les civilisés. – Leurs armes, leurs étoffes, leurs selles, leurs nattes, leurs tapis, leur poterie, leur joaillerie dépassent de beaucoup les nôtres en *beauté*. L'Exposition leur donne pleine victoire sur ce point»⁴⁵⁹. Non solo, la visione degli oggetti causa nel visitatore un certo turbamento, dato che «dans ce chiffon de gaze indienne, dans cette broderie turque, dans cette natte d'Afrique, il y a une ame [*sic*]»⁴⁶⁰ che non si può trovare nella fredda efficienza delle macchine prodotte in Europa con una avanzata tecnologia.

Tante suggestioni, provenienti da visioni dirette, racconti e intuizioni, vanno a

⁴⁵⁶ «Le vere *lionnes* della stagione». Negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento il termine "lionne", come il corrispondente maschile "lion", è utilizzato in Francia, e quindi in altri paesi europei come l'Italia, per indicare «jeunes gens riches, élégants, libres dans leurs mœurs, et qui affectent une certaine originalité, et particulièrement font de grandes dépenses», «giovani ricchi, eleganti e liberi nei costumi, che ostentano una certa originalità e fanno delle grandi spese» (*Lion*, in Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, L. Hachette, Paris 1873-1874, vol. III, 1874, *ad vocem*, p. 316).

⁴⁵⁷ In «La Presse», 5 settembre 1851, pp. 1-2, 7 settembre 1851, pp. 1-2, 11 settembre 1851, pp. 1-2, poi in *Caprices et Zigzags*, cit., pp. 232-271.

⁴⁵⁸ «Color del tempo, color del sole, color della luna» (in «La Presse», 7 settembre, p. 2, poi in *Caprices et Zigzags*, cit., p. 252).

⁴⁵⁹ «In fatto di colore e di gusto, i barbari hanno ampiamente la meglio sui civilizzati. Le loro armi, le loro stoffe, le loro selle, le loro stuoie, i loro tappeti, le loro ceramiche, i loro gioielli superano di molto le nostre in bellezza. Su questo punto l'esposizione dà loro piena vittoria» (in «La Presse», 11 settembre 1851, p. 2, poi in *Caprices et Zigzags*, cit., p. 271).

⁴⁶⁰ «In questo vestito di organza indiana, in questo ricamo turco, in questa stuoia d'Africa c'è un'anima», (in «La Presse», 11 settembre 1851, p. 2, poi in *Caprices et Zigzags*, cit., p. 271).

comporre l'India di *Sacountalâ*, in definitiva una fiaba orientale che colpisce più che altro per il rigoglio dei colori e dei profumi piuttosto che per il tema trattato, che non lancia stimoli capaci di toccare lo spettatore, come si era verificato per *La Péri*, la cui gradevole veste esotica lasciava intuire un tema importante come l'insoddisfazione nei confronti della quotidianità e la ricerca dell'ideale. Certo anche *Sacountalâ*, come *La Péri*, non pretende l'esattezza filologica dei particolari, se è vero che lo stesso Gautier, facendo il resoconto del balletto, loda Ernest Reyer dicendo che il musicista «sait faire danser les almées, tourner les derviches et rêver l'Arabe au seuil de sa tente»⁴⁶¹. Se in effetti anche l'esotismo di Gautier suona «preciso solo nei quadri d'insieme, nei grandi sfondi»⁴⁶², l'aderenza a un testo autentico lo tutela almeno in parte dalle eccessive approssimazioni, indirizzandolo verso la creazione, attraverso le parole, di un mondo capace di fare arrivare nella nordica Parigi una ventata di tepore profumato.

I libretti rimasti sulla carta

Alcuni libretti scritti da Théophile Gautier non sono stati mai realizzati e di essi rimane oggi soltanto qualche notizia, il semplice soggetto o l'intero testo.

Il primo, *La Nuit de Cléopâtre*, è oggi completamente perduto. Gautier lo redige per l'Opéra nel 1837⁴⁶³, quando già è un noto letterato, oltre che un apprezzato *feuilletoniste* per «La Presse» e «La Charte de 1830». È previsto che l'amico Xavier Boisselot si occupi della partitura e la direzione del teatro sollecita la presenza dell'abile Eugène Scribe per affiancare il librettista alle prime armi. Nel maggio 1838 sembra che la realizzazione del balletto, che dovrà salutare il rientro a Parigi di Fanny Elssler, in congedo per esibirsi a Londra, sia ormai imminente, ma l'interprete designata si dedica ad altri ruoli, il progetto viene rimandato e in definitiva non va in porto⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ «Sa far danzare le almee, volteggiare i dervisci e sognare l'Arabo sulla soglia della sua tenda» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 19 juillet 1858, p. 901, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 297-302).

⁴⁶² Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 160.

⁴⁶³ Cfr. Charles Spœlberch de Lovenjoul, *Les Lundis d'un chercheur*, cit., pp. 18-24.

⁴⁶⁴ «[...] Je t'écris afin que tu saches que mon Ballet a reparu sur l'eau. Ayant échiné ces messieurs de L'Opéra ils ont senti le besoin de m'être agréable; on m'a donné Scribe pour collaborateur; et l'on jouera mon affaire pour la rentrée d'Elssler qui va partir en congé», «[...] ti scrivo affinché tu sappia che il mio balletto è riemerso. Dato che li ho strapazzati, questi signori dell'Opéra hanno sentito il bisogno di rendersi simpatici; mi hanno dato Scribe come collaboratore; e si darà il mio lavoro per la *rentrée* di Elssler, che sta per partire in congedo» (lettera di Théophile Gautier ad Adèle Gautier, fine maggio 1838?, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. I, p. 113).

Cleopatra è «una delle prime incarnazioni della donna fatale»⁴⁶⁵ e certo la figura della *belle dame sans merci* si era già delineata tra le pagine di Gautier, ad esempio in *Mademoiselle de Maupin* (1835) e *La Morte amoureuse* (1836); in seguito riapparirà in *Fortunio* (1938) e in *Le Roi Candaule* (1844). È inevitabile supporre che il racconto *Une Nuit de Cléopâtre*, pubblicato su «La Presse» tra il novembre e il dicembre 1838, sia frutto di una rielaborazione del libretto perduto, che altrimenti sarebbe rimasto inutilizzato⁴⁶⁶. Diversi anni dopo, nel 1847 Gautier chiede all'Opéra di inviare a Boisselot il manoscritto del libretto, probabilmente rimasto presso gli archivi del teatro, dato che egli ha in proprio possesso solo un brogliaccio illeggibile a causa delle fitte correzioni⁴⁶⁷ e nel 1872 spera di poterlo recuperare presso lo stesso Boisselot per includerlo nella raccolta *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, di imminente pubblicazione⁴⁶⁸, ma questi tentativi cadono nel vuoto e del libretto non si hanno più notizie.

Dopo *La Nuit de Cléopâtre*, Gautier si dedica nuovamente a scrivere per la danza nel 1841, quando, con *Giselle*, diventa rapidamente un librettista di fama, e nel 1843, con *La Péri*.

Nel 1847 l'English Opera House di Londra gli commissiona un nuovo testo per il balletto. L'impresario Louis-Antoine Jullien, tramite Hector Berlioz, allora direttore dell'orchestra dello stesso teatro, gli chiede «un livret de Ballet, joli, gracieux, brillant et anti-bourgeois»⁴⁶⁹ da far rappresentare a Londra per la chiusura della stagione, il 1° febbraio dell'anno seguente. Il progetto prevede musiche dello stesso compositore e coreografie di Jean Coralli, già collaboratore di Gautier per *Giselle* e *La Péri*. Gautier accetta la proposta dettando le proprie condizioni economiche⁴⁷⁰; Coralli, invece, rifiuta, non essendo libero nel periodo designato. Berlioz, valutando i coreografi d'oltre Manica incapaci di lavorare ad alto livello, chiede a Gautier di contattare Joseph Mazilier⁴⁷¹ o

⁴⁶⁵ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p.181.

⁴⁶⁶ Cfr. Spoelbrech de Lovenjoul, *Les lundis d'un chercheur*, cit., pp. 21-22 e Hélène Laplace-Clavierie, *Introduction*, in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 41.

⁴⁶⁷ Cfr. la lettera di Théophile Gautier a Henri Duponchel, novembre 1847?, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. III, pp. 270-271.

⁴⁶⁸ Cfr. la lettera di Théophile Gautier a Xavier Boisselot, Parigi, inverno 1872, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. XII, pp. 22-23.

⁴⁶⁹ «Un libretto per balletto carino, grazioso, brillante e antiborghese», cfr. la lettera di Hector Berlioz a Théophile Gautier, Londra, 12 novembre 1847, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. III, pp. 262-263.

⁴⁷⁰ Lettera di Hector Berlioz a Théophile Gautier, Londra, 13 dicembre 1847, *ivi*, p. 274, e in «La Presse», 2 août 1847, p. 1.

⁴⁷¹ Joseph Mazilier, pseudonimo di Giulio Mazarini (1801-1868), debutta al Théâtre de la Porte Saint-Martin

Auguste Mabile⁴⁷² per verificare la loro disponibilità ad allontanarsi temporaneamente dall'Opéra; lo stesso Jullien lo prega inoltre di trovare due ballerine disposte ad accettare un cachet modesto, «deux petites filles... disons deux rats plus ou moins savants»⁴⁷³ da affiancare a Sofia Fuoco⁴⁷⁴, destinata a un ruolo di primo piano⁴⁷⁵. Nel gennaio 1848 Gautier invia a Berlioz il testo, il cui soggetto è tratto da *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) di Johann Wolfgang Goethe. Nelle intenzioni dell'autore il libretto deve presentare quadri variati e mantenere il colore del romanzo⁴⁷⁶ e il balletto deve risultare non troppo lungo, in modo da potersi inserire agevolmente in una serata che prevede l'esecuzione dell'opera *Iphigénie en Tauride* (1779) di Christoph Gluck. In realtà, anche se non verrà mai dichiarato ufficialmente, il testo viene scritto in collaborazione con Gérard de Nerval, che ben conosce Goethe e che mostra di essersi occupato in prima persona della redazione, inviando a Gautier degli scritti affinché egli li ricopi di suo pugno per poi inviarli a Berlioz⁴⁷⁷. Il progetto, comunque, rimarrà inattuato, senz'altro a causa dei tempi di produzione stretti e dell'esplosione della rivoluzione del 1848. Il libretto è andato perduto, anche se è stato conservato un manoscritto senza titolo che sembra un abbozzo destinato a un balletto ed è tratto da *Wilhelm Meisters Lehrjahre*⁴⁷⁸: con tutta probabilità si tratta proprio del testo, non ancora completo, da cui doveva essere tratto il balletto commissionato dall'English Opera House.

È rimasto anche un altro libretto inedito, intitolato *Mina*, un «ballet-pantomime en

di Parigi nel 1822. Passato all'Opéra, interpreta ruoli importanti in *La Sylphide* (1832), *La Fille du Danube* (1836), *Le Diable boiteux* (1836), *La Tarentule* (1839), *Les Mobicans* (1837). Dal 1839 *maitre de ballet* presso lo stesso teatro, crea *La Gipsy* (1839), *Le Diable amoureux* (1840), *Lady Henriette ou La Servante de Greenwich* (1844), *Le Diable à quatre* (1845), *Paquita* (1846), *Griseldis ou Les Cinq sens* (1848), *Vert-Vert* (1851), *Jovita ou Les Boucaniers* (1853), *Le Corsaire* (1856), *Marco Spada* (1857).

⁴⁷² Auguste Mabile (1815-?) è danzatore e coreografo. Autore delle coreografie del balletto *Le Prophète* (1849), è noto per aver danzato con Nathalie Fitzjames il *pas de deux* dei contadini nella prima produzione di *Giselle*. Figlio del fondatore del "Bal Mabile", ne avvia il rinnovamento assieme ai fratelli Victor e Charles nel 1844, rendendolo uno dei luoghi più alla moda di Parigi fino alla chiusura nel 1872.

⁴⁷³ «Due fanciulle... diciamo due *rats* più o meno sapienti» (lettera di Louis-Antoine Jullien a Théophile Gautier, Edimburgo, 21 gennaio 1848, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. III, pp. 305-306).

⁴⁷⁴ Sofia Fuoco, pseudonimo di Maria Brambilla (1830-1916), studia con Blasis e nel 1839 debutta alla Scala, dove nel 1843 è la prima Giselle del teatro milanese. Danza all'Opéra di Parigi dal 1846 al 1850, quindi prosegue la propria carriera tra Madrid, Barcellona e Londra.

⁴⁷⁵ Cfr. la lettera di Hector Berlioz a Théophile Gautier, Londra, 22 dicembre 1847, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. III, pp. 276-277.

⁴⁷⁶ Lettera di Théophile Gautier a Hector Berlioz, intorno al 3 gennaio 1848, *ivi*, pp. 298-299.

⁴⁷⁷ Lettera di Gérard de Nerval a Théophile Gautier, 2 gennaio 1848, *ivi*, p. 297.

⁴⁷⁸ Coll. Lovenjoul, C 515, foll. 107-111, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 670-672.

deux actes»⁴⁷⁹ che presenta qualche affinità con il lavoro su *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Anche in questo caso, infatti, l'ambientazione è tedesca e il protagonista maschile si chiama Wilhelm, ma i punti in comune si fermano a questi e sembra quindi impossibile fare coincidere i due libretti. Maggiori somiglianze legano le vicende narrate in *Mina* e quelle sviluppate in *Pâquerette*, tanto da far supporre che la redazione del primo preceda di poco quella del secondo⁴⁸⁰. *Mina* mette in campo una giovane semplice e di umili origini che viene forzata ad accettare le nozze con un odioso e anziano usuraio pur di salvare il padre dalla rovina. La sua infelicità è pari a quella del suo squattrinato e sgraziato innamorato, Wilhelm, un musicista che riceve un amuleto magico come premio per aver accompagnato le danze di un sabba. Proprio grazie all'amuleto potrà riscattare i debiti del padre di Mina e sposare la ragazza.

Dopo il fallimento di *Pâquerette*, tra il 1852 e il 1853 Gautier si dedica a un nuovo libretto, *La Statue amoureuse*, che non viene messo in scena e il cui testo verrà pubblicato soltanto dopo la sua morte, all'interno del volume a lui dedicato dal genero, Émile Bergerat⁴⁸¹. Konrad, un giovane pittore in procinto di sposare la graziosa Adeline, promette il proprio amore a una splendida e marmorea statua di Venere, tanto bella da sembrare palpitante di vita. Si celebra il progettato matrimonio, ma alla finestra della camera nuziale appare la dea, piena di vita dopo millecinquecento anni di immobilità. Konrad, travolto dalla passione, la segue in una visita al Colosseo illuminato dalla bianca luce della luna, dove l'arrivo di un prete mette in fuga Venere e gli dei che ne stanno festeggiando il ritorno. Trasformatasi in una cortigiana romana, la dea seduce nuovamente il giovane che tuttavia, vedendo in un quadro l'immagine della fidanzata, pallida e in lacrime, viene travolto dall'emozione e dall'affetto per lei, facendo tornare Venere allo stato di freddo marmo. *La Statue amoureuse* è attraversato dai temi che fondano anche la novella *Arria Marcella* (1852), in particolare quello della contrapposizione tra cristianesimo e paganesimo, rispettivamente incarnati da Marie Taglioni e da Fanny Elssler. Il tema portante, quello della statua che si trasforma in essere vivente, non è nuovo: in letteratura, risale almeno al *Pigmalione* le cui vicende vengono raccontate da Ovidio e, in tempi più recenti, fonda *La Vénus d'Ille* (1837) di Prosper Mérimée. Nel balletto si tratta di un soggetto facilmente frequentato almeno a partire dal *Pygmalion* (1734) creato e interpretato da Marie Sallé, attraverso il *Pygmalion* (1789)

⁴⁷⁹ Coll. Lovenjoul, C 515, foll. 68-81, ora in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., pp. 661-670.

⁴⁸⁰ Hélène Laplace-Clavierie, *Introduction*, in Théophile Gautier, *Théâtre et ballets*, cit., p. 52.

⁴⁸¹ Émile Bergerat, *Théophile Gautier* [...], cit., pp. 217-222.

coreografato da Louis Milon, fino a *La Fille de marbre* (1847), coreografato da Arthur Saint-Léon e interpretato da Fanny Cerrito. Se nei primi due lo scontro tra la realtà imperfetta e la perfezione dell'ideale marmoreo sembra risolversi felicemente, nell'ultimo il desiderio di realizzare il sogno d'amore può concludersi soltanto tragicamente.

Lo scambio tra donna reale e donna raffigurata nell'opera d'arte è presente anche nel successivo *Gemma*, il libretto che Gautier scrive nel 1854 e che, analogamente a *La Statue amoureuse*, è ambientato in un'Italia che egli ha conosciuto durante un lungo e piacevole viaggio nel 1850.

Dopo essersi dedicato a *Yanko le bandit* e a *Sacountalâ*, entrambi scritti nel 1858, l'interesse di Gautier per il balletto sembra diminuire durante gli anni Sessanta, anche se la ripresa di *Giselle* del 1863 è capace di suscitare in lui forti emozioni legate al ricordo del passato e dell'inizio della relazione con Carlotta Grisi. Già critico teatrale per «Le Moniteur universel», a partire dal 1864 Gautier diventa anche critico musicale per lo stesso giornale, ma il numero di *feuilletons* che dedica alla danza è decisamente inferiore rispetto a quello dei primi tempi della collaborazione con «La Presse». In questi anni Gautier continua anche il proprio lavoro di critico d'arte e viene favorevolmente colpito dalle opere di Mariano Fortuny y Carbo⁴⁸², di cui loda senza mezze misure le doti⁴⁸³. In particolare, lo colpisce un quadro, *Le Mariage dans la vicaria de Madrid*, che il pittore aveva cominciato a dipingere a Madrid nel 1868 e Gautier ha la possibilità di vedere nel 1870. È proprio il confronto con questa opera che sollecita l'ammiratore della conturbante interprete della *cachucha*, Fanny Elssler, il viaggiatore sedotto dai tori e dai vivaci colori della Spagna, l'autore di *Militona* (1847) a lasciare emergere i ricordi e le immagini provenienti dal proprio passato per scrivere un libretto di ambientazione spagnola, *Le Mariage a Séville*. Di questo «ballet chanté aussi bien que dansé»⁴⁸⁴ non esiste il manoscritto. Bergerat ne pubblica il testo nel già citato volume che scrive su Gautier⁴⁸⁵, affermando che la versione originale risale al 1870 circa. Il dipinto viene quasi animato dalle parole del libretto che descrive la scena di un matrimonio tra una donna di umili origini, Carmen, e il ricco e anziano Don Torribio, circondati dai rispettivi parenti. La donna è in realtà innamorata di Pedro, un prode e aitante torero al quale lancerà il

⁴⁸² Marià Fortuny i Marsal, noto anche come Mariano Fortuny y Marsal o Mariano Fortuny y Carbo (1838-1874), pittore di origine catalana, studia a Barcellona per poi trasferirsi in Francia. È il padre di Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), pittore, scenografo e fotografo attivo a Venezia.

⁴⁸³ In «Journal officiel», 19 mai 1870, cfr. Edwin Binney, cit., p. 353.

⁴⁸⁴ «Balletto cantato come pure ballato» (Émile Bergerat, *Théophile Gautier* [...], cit., p. 212).

⁴⁸⁵ *Ivi*, pp. 212-216.

proprio bouquet dalla finestra della casa maritale, mentre Don Torribio viene malmenato da un gruppo di studenti irriverenti e festosi. Il 27 maggio, pochi giorni dopo la pubblicazione del commento di Gautier all'opera di Fortuny, debutta all'Opéra *Coppélia, ou La fille aux yeux d'émail*, il primo balletto prodotto dall'Opéra dopo tre anni di assenza di nuove produzioni. Il 19 luglio viene dichiarata la guerra franco-prussiana, che porta alla caduta dell'impero e all'assedio di Parigi: gli eventi interrompono l'attività di Gautier e del libretto di ambientazione spagnola non rimane traccia, tanto che lo stesso Bergerat non può far altro che ricostruire le varie fasi della redazione attraverso i propri ricordi.

Al termine della guerra riaprono i teatri e Gautier, provato da mesi di fame e di sofferenza, riprende a scrivere per la «Gazette de Paris». Il 15 maggio 1872 il Ministère des Beaux-Arts, che in quel momento prende le decisioni in merito all'attività dell'Académie de musique, gli fa avere un anticipo per un libretto di balletto. Si tratta probabilmente di un mezzo escogitato dalle istituzioni per sostenere finanziariamente il celebre letterato, ormai in condizioni economiche piuttosto precarie⁴⁸⁶ e fisicamente provato. Gautier, ritiratosi nella casa di Neuilly assieme alle sorelle, alla figlia minore e al genero, abbozza due libretti, *Le Preneur de rats d'Hameln* e *La Fille du roi des aulnes*, e non esita a sottoporli a Jules Massenet affinché il giovane compositore valuti se dedicarsi all'ideazione della partitura. La scelta del musicista cade sul primo e Gautier si mette al lavoro, dettando il testo a un segretario, Maurice Dreyfus, e a Émile Bergerat, che poi lo pubblicherà.

La Fille du roi des aulnes (o *Le Roi des aulnes*) mette in scena la leggenda popolare riportata anche dall'omonimo lied scritto da Goethe e musicato da Schubert nel 1815, *Der Erlkönig*, poi tradotto in francese col titolo di *Fragoletta*, che narra dell'amore felice tra un'ondina e un cavaliere mortale. Viene semplicemente riassunto da Bergerat⁴⁸⁷, che pubblica invece il libretto completo di *Le Preneur de rats d'Hameln*⁴⁸⁸. Qui l'ambientazione torna nella Germania di *Giselle*: Gautier riprende infatti la fiaba del pifferaio magico raccontata da Goethe ("Der Rattenfänger") e ripresa dai fratelli Grimm e da Heinrich Heine. Un bizzarro sconosciuto salva il villaggio di Hameln da un'invasione di topi, stregando gli animali con le note del proprio violino. Adirato per non aver ottenuto la ricompensa pattuita, il cacciatore di topi precipita tutte le ragazze del villaggio

⁴⁸⁶ Questo è per lo meno il parere espresso da Edwin Binney in *Les Ballets de Théophile Gautier*, cit., pp. 359-360.

⁴⁸⁷ Émile Bergerat, *Théophile Gautier* [...], cit., pp. 185-187.

⁴⁸⁸ *Ivi*, pp. 189-205.

in un pozzo che conduce a un regno sotterraneo abitato dai coboldi, il *Pays vert*, di cui egli stesso è re. Invaghitosi di Vanda, la figlia del borgomastro, affascina la fanciulla mostrandole le scintillanti ricchezze di cui è proprietario⁴⁸⁹ e la convince a tradire il fidanzato, Hermann. L'arrivo del giovane e del goffo padre di Vanna, pronti ad affrontare le insidie del *Pays vert* pur di salvare le donne del paese, risolve la difficile situazione: il cacciatore di topi si impietosisce, le fanciulle vengono liberate e possono tornare nel villaggio, Vanda e Hermann convolano a nozze.

Olivier Halanzier, il direttore dell'Opéra, rimanda il progetto fino ad abbandonarlo. D'accordo con Massenet e con il direttore tecnico del teatro, lo ritiene irrealizzabile e assolutamente inadatto al proprio pubblico, dato che il libretto prevede che schiere di topi invadano il palcoscenico, e anzi afferma di voler tutelare il nome di Gautier, non esponendolo «aux dangers de la représentation»⁴⁹⁰. Seppure non realizzato in scena, *Le Preneur de rats d'Hameln* è un libretto ben strutturato, in cui vengono ripresi con ironica sapienza diversi temi portanti del balletto romantico⁴⁹¹ e che costituisce una sorta di testamento artistico: il mondo della realtà e quello del sogno, inconciliabili in *Giselle* e in altre opere, sembrano qui essere non solo permeabili l'uno all'altro, ma trovare infine un punto di contatto⁴⁹².

3. Dalla parola scritta alla pratica scenica

I libretti di Théophile Gautier sono pensati per le esigenze della messa in scena. Il testo non viene costruito esclusivamente ai fini della lettura, ma immaginandone la realizzazione in teatro, per cui larga parte delle scelte che concernono ambientazioni, azioni e personaggi non sono esclusivamente guidate da scelte artistico-letterarie, ma anche dalla necessità di escogitare soluzioni tecnico-professionali adeguate, ovvero attente al plausibile concatenarsi degli eventi sul palcoscenico e alla fattibilità delle azioni di

⁴⁸⁹ Le ricche descrizioni di gioielli e pietre preziose tradiscono una tendenza rococò di Gautier già presente in racconti come *Omphale* (1834) o *Le Petit chien de la Marquise* (1836).

⁴⁹⁰ «Ai pericoli della rappresentazione» (lettera di Olivier Halanzier al Ministro delle Belle arti, 7 febbraio 1873, cit. in Théophile Gautier, *Correspondance générale*, cit., vol. XII, p. 44).

⁴⁹¹ Il secondo atto, ad esempio, è verde invece che bianco come il celebre secondo atto di *Giselle*.

⁴⁹² Hélène Laplace-Claverie, attenta studiosa degli scritti di Gautier per e sul balletto, giudica *Le Preneur de rats d'Hameln*, assieme a *Giselle*, come uno dei «due capolavori di ambito coreografico» scritti da Gautier e posti quasi simbolicamente all'inizio e alla fine della sua carriera di librettista, nel 1841 e nel 1871 (*Écrire pour la danse/Écrire sur la danse: Gautier entre théorie et pratique*, cit., pp. 127-136).

movimento, che devono inoltre essere compatibili con gli spazi e i materiali scenografici messi a disposizione dal committente, nonché essere rispettose delle richieste e delle capacità tecniche ed espressive dei futuri interpreti.

Il racconto

Gautier segue la comune prassi di organizzare la vicenda in atti, che a loro volta possono essere suddivisi in scene o in quadri. I cambiamenti di ambientazione rispettano così le aspettative del pubblico, che ama distrarsi con paesaggi e luoghi capaci, nel loro sovrapporsi o succedersi, di stupirlo piacevolmente.

Il sogno costituisce il pretesto per dare sfoggio di tutte le potenzialità e di tutte le ricchezze della scenografia, in quanto libera ulteriormente, rispetto a quanto già non faccia il balletto, dai confini di un realismo non sempre apprezzato. Così nel paesano *Pâquerette* non manca un momento in cui la semplice e graziosa protagonista può apparire all'amato tra soffici nubi e oceani dorati, immersa in una luce splendente⁴⁹³, mentre in *La Péri* i fumi dell'oppio dischiudono ad Achmet le porte del regno fatato in cui abita la sua donna ideale⁴⁹⁴.

Alcune ambientazioni del racconto possono addirittura essere aggiunte su diretta richiesta del futuro interprete, senza troppa preoccupazione della connessione con il resto della vicenda. Nel terzo atto di *Pâquerette* viene infatti inserito un ultimo quadro che conclude frettolosamente tutto il racconto con una incongrua ambientazione ungherese voluta da Fanny Elssler, che intende arricchire la propria interpretazione di un'ulteriore coloritura.

Fanno parte della *fabula* elementi utili a favorire e ad ampliare le possibilità di corredare il balletto di momenti danzati o acrobatici. Il racconto viene così costruito intorno a personaggi le cui caratteristiche rendono plausibile la presenza di sezioni danzate. Giselle mette a dura prova la propria cagionevole salute perché ama sopra ogni cosa danzare⁴⁹⁵ e, una volta morta, fa parte della crudele schiera delle Villi danzanti⁴⁹⁶. La

⁴⁹³ *Pâquerette*, atto III, in *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, Paris, Charpentier, 1872. D'ora in avanti, in questo capitolo, trarremo tutte le citazioni e i riferimenti relativi ai libretti da questo volume, edito quando ancora Gautier era in vita, che raccoglie tutti i suoi libretti per balletto andati in scena

⁴⁹⁴ *La Péri*, atto I, scena IV.

⁴⁹⁵ Théophile Gautier, *Giselle*, atto I, scena VI.

⁴⁹⁶ *Giselle*, atto II, scena V.

brughiera e le taverne di *Yanko le bandit* sono attraversate da frotte di zingari che si muovono al ritmo di musiche concitate e sono guidate dalle due regine che si sfidano in esibizioni virtuosistiche⁴⁹⁷. Le schiave del serraglio della *Péri*, provenienti dalla Spagna, dalla Germania, dalla Scozia e dalla Francia, eseguono rispettivamente un bolero, un valzer, una giga e un minuetto per mettere in risalto le proprie doti⁴⁹⁸ e le baiadere cercano di dilettere e distrarre con la danza Douchmanta, il re annoiato e malinconico di *Sacountalâ*⁴⁹⁹.

Talvolta alcuni tratti del personaggio permettono all'interprete di dispiegare al meglio le proprie doti. In *Giselle* la stessa ballerina interpreta la fanciulla ancora in vita, in un ridente villaggio durante la vendemmia, e morta, nel lunare e vaporoso mondo delle Villi, e chi dà corpo a Gemma deve essere capace della vivacità e dei tremori della giovane contessa, ma anche dei passi da sonnambula a cui è costretta quando è sotto l'influsso del malefico magnetizzatore che cerca di ingannarla. Anche il travestimento, che spesso viene utilizzato per ampliare la gamma degli abiti indossati, può avere un'analogia funzione di ampliamento delle capacità espressive e interpretative. Così, in *Pâquerette* la giovane innamorata non riesce a nascondere a lungo la propria femminilità sotto gli abiti maschili che indossa⁵⁰⁰ e una contessa può danzare spensierata durante la festa di un villaggio se è travestita da contadinella⁵⁰¹.

Il personaggio che si trova costretto a suonare viene appositamente creato per le doti di un ballerino che è anche abile musicista: è il caso di Arthur Saint-Léon e Charles Honoré, entrambi eccellenti violinisti. Il primo, in *Pâquerette*, veste i panni di François, che si traveste da musicista tirolese per sfuggire ai soldati del reggimento da cui ha disertato⁵⁰², e analogamente fa Yanko, interpretato da Honoré, costretto a tener fede al proprio travestimento e quindi a suonare per divertire le guardie che lo stanno cercando⁵⁰³.

Momenti danzati vengono suggeriti anche dall'introduzione di gruppi di bambini o di adolescenti con cui si dà ascolto all'esigenza di fare sperimentare il palcoscenico agli allievi ancora inesperti, e quindi tra gli zingari di *Yanko le bandit* «les enfants aprennent à faire des tours de souplesse, les jeunes filles travaillent leurs pas de danse ou vaquent à

⁴⁹⁷ *Yanko le bandit*, atto II, scena IV.

⁴⁹⁸ *La Péri*, atto I, scena III.

⁴⁹⁹ *Sacountalâ*, atto II, scena I.

⁵⁰⁰ *Pâquerette*, atto II.

⁵⁰¹ *Gemma*, atto II, quadro V.

⁵⁰² *Pâquerette*, atto III.

⁵⁰³ *Yanko le bandit*, atto II, scene I e II.

leur toilette»⁵⁰⁴.

Gautier coltiva volentieri le occasioni che rendono plausibile la presenza di una festa danzante, come in *Giselle*, dove la festa della vendemmia si dispiega tra un carro ornato di fiori e cesti carichi di grappoli d'uva⁵⁰⁵, o in *Gemma*, dove una sontuosa festa da ballo si svolge nel salone illuminato a giorno del palazzo in cui abita la giovane contessa⁵⁰⁶, mentre un rustico corteo nuziale che scende allegramente lungo le pendici di un monte conclude la vicenda⁵⁰⁷. *Pâquerette*, invece, si apre su una festa di paese, con la piazza invasa da giochi da fiera, carri allegorici e danze spensierate⁵⁰⁸.

Il salto da altezze considerevoli, acrobatico e pericoloso, è particolarmente apprezzato dagli spettatori di balletto e non manca nei libretti di Gautier. In *Giselle* Hilarion piomba nel lago convinto di abbracciare una Villi⁵⁰⁹, il protagonista di *Pâquerette* dal cielo in cui l'hanno portato i propri sogni cade nelle acque di un lago al cui contatto si risveglia bruscamente⁵¹⁰; *La Péri* è celebre per lo stupefacente salto «désespéré» della schiava Léïla, che cerca la salvezza sul tetto del palazzo di Achmet⁵¹¹, anch'egli protagonista di un punitiva caduta dall'alto della torre di una reggia in un fossato⁵¹²; in *Gemma* l'omonima protagonista fugge lanciandosi da una finestra aperta⁵¹³ e il perfido Santa-Croce precipita da un ponte di montagna in un profondo dirupo⁵¹⁴.

Anche le situazioni di scontro, come la lotta tra Massimo e Santa-Croce che conclude *Gemma*⁵¹⁵ e la colossale baruffa tra guardie, contadini e zingari⁵¹⁶ che anima *Yanko le bandit*, sono un'occasione di movimento impiegata di frequente da Gautier.

⁵⁰⁴ «I bambini imparano a fare giochi di destrezza, le ragazze provano qualche passo di danza o si dedicano alla loro toeletta», *ivi*, atto II, scena I, p. 464.

⁵⁰⁵ *Giselle*, atto I, scena XI.

⁵⁰⁶ *Gemma*, atto I, quadro II.

⁵⁰⁷ *Gemma*, atto II, quadro V.

⁵⁰⁸ *Pâquerette*, atto I.

⁵⁰⁹ *Giselle*, atto II, scena X.

⁵¹⁰ *Pâquerette*, atto III.

⁵¹¹ *La Péri*, atto II, scena II, p. 391.

⁵¹² «Disperato», *La Péri*, atto II, scena IX.

⁵¹³ *Gemma*, atto II, quadro III.

⁵¹⁴ *Gemma*, atto II, quadro V.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ *Yanko le bandit*, atto I, scena VII.

Le scenografie e i costumi

Gautier, che vede se stesso come librettista-poeta piuttosto che come librettista-mestierante, sente la danza come sorella della pittura e cerca di dipingere con le parole i propri libretti, in una sorta di «revanche, un exutoire pour une vocation de peintre restée dans les limbes»⁵¹⁷. La sua intenzione pittorica si riscontra in modo evidente nelle indicazioni solitamente piuttosto accurate relative sia alle scenografie, inclusi gli “effetti speciali”, sia ai costumi. La prima parte di ogni atto prevede alcune righe dedicate alla descrizione del luogo in cui si volgerà l'azione. Così, se per il primo atto di *Giselle* Gautier non spende troppe parole per dire che «le théâtre représente une riante vallée de l'Allemagne. Au fond, des collines couvertes de vignes, une route élevée conduisant dans la vallée»⁵¹⁸, il secondo atto, senz'altro più originale, richiede maggiori precisazioni:

Le Théâtre représente une forêt sur le bord d'un étang. Un site humide et frais où croissent des joncs, des roseaux, des touffes de fleurs sauvages et de plantes aquatiques. Des bouleaux, des trembles et des saules pleureurs inclinent jusqu'à terre leurs pâles feuillages. À gauche, sous un cyprès, se dresse une croix de marbre blanc où est gravé le nom de Giselle. La tombe est comme enfouie dans une végétation épaisse d'herbes et de fleurs des champs. La lueur bleue d'une lune très-vive éclaire cette décoration d'un aspect froid et vapoureux.⁵¹⁹

Le indicazioni del librettista investono quindi la scelta degli oggetti messi in scena (il lago, i tipi di piante, la croce di marmo), la loro collocazione nello spazio (la croce è posta a sinistra ed è quasi sommersa dalla vegetazione) e i loro colori (il marmo è bianco, il fogliame è verde pallido), l'atmosfera (il luogo è «humide et frais», «umido e fresco»), la qualità e gli effetti dell'illuminazione (una luce lunare, che conferisce all'allestimento un aspetto freddo e «vapoureux», «brumoso»).

Stando al libretto, *Pâquerette* si apre su una scena che

représente les dernières maisons d'un village du nord de la France où déjà l'influence de la Flandre se fait sentir; la brique donne une teinte rose aux murailles; les toits se denticulent

⁵¹⁷ «Rivincita, uno sfogo per una vocazione di pittore restata nel limbo» (Hélène Laplace-Clavier, *Écrire pour la danse/Écrire sur la danse: Gautier entre théorie et pratique*, cit., p. 130).

⁵¹⁸ «La scena rappresenta una ridente vallata della Germania. Sullo sfondo, colline ricoperte di vigneti, una strada rialzata che conduce nella vallata» (*Giselle*, atto I, p. 335).

⁵¹⁹ «La scena rappresenta una foresta sulle rive di uno stagno. Un luogo umido e fresco in cui crescono giunchi, canne, ciuffi di fiori selvatici e piante acquatiche. Betulle, pioppi e salici piangenti piegano fino a terra il loro pallido fogliame. A sinistra, sotto un cipresso, si erge una croce di marmo bianco su cui è inciso il nome di Giselle. La tomba sembra sprofondare in una spessa vegetazione di erba e fiori di campo. Il chiarore blu di una luna molto intensa illumina l'allestimento scenico dall'aspetto freddo e brumoso.» (*Giselle*, atto II, p. 349).

en escaliers; les puits sont festonnés de houblon, cette vigne septentrionale; les moulins ont au col des fraises de charpente, dans le lointain les clochers élèvent leurs flèches à renflements bizarres; les arbres se mêlent plus nombreux aux habitations, les haies remplacent les murs et les champs commencent. Un air de gaieté et de repos indique un jour de fête.⁵²⁰

La cura nella descrizione di particolari architettonici, che connotano così fortemente il luogo dell'azione, sfuma nell'apertura verso l'inizio dei campi per creare un'atmosfera particolare, quella delle prime ore di una serena giornata domenicale, prima che abbia inizio la festa.

Gautier ha l'attenzione di suggerire anche i cambiamenti a vista, mostrando di avere una buona conoscenza delle modalità di utilizzo di fumi e luci colorate, botole e aperture nel palcoscenico, cieli e nuvole ripiegabili e asportabili, segnalandone l'impiego al momento opportuno e inserendole nell'azione sempre a proposito. Così in *La Péri* «le mur de la prison s'entr'ouvre et la Péri se dresse subitement devant lui»⁵²¹ e in *Pâquerette* la grossolana osteria di una strada secondaria, annerita dal fumo e affollata da contadini alticci, si trasforma rapidamente quando François si addormenta e sogna:

Une vapeur grise se répand sur le théâtre; les objets réels disparaissent, et trois figures mystérieuses sortent du sol [...]. Les nuages, qui pendant cette scène ont amoncelé sur le théâtre leurs flocons opaques, se replient, se dissipent et s'envolent: les murailles enfumées de l'auberge, ont disparu, et le regard tout à l'heure borné par de misérables obstacles plonge dans un océan d'or et d'azur, dans un infini lumineux. – Un paysage magique aux eaux de diamant, aux verdure d'émeraude, aux montagnes de saphir, étale ses perspectives bleues comme un Eden de Breughel de Paradis.⁵²²

In *Sacountalâ* la natura viene sconvolta dai poteri del malvagio eremita: «le ciel se couvre, des lueurs rouges brillent, les feuillages de la forêt sacrée s'agitent, et, à travers les branches,

⁵²⁰ «Rappresenta le ultime case di un paesino della Francia settentrionale, in cui già si fa sentire l'influsso fiammingo; l'uso del mattone conferisce ai muri un colore rosato; i tetti, di diverse altezze, sono ornati di dentelli; i pozzi sono adorni di festoni di luppolo, la vite del nord; i mulini portano al collo gorgiere di carpenteria, e in lontananza, simili a frecce dai rigonfiamenti bizzarri, sveltano i campanili; gli alberi si alternano oramai numerosi alle abitazioni, le siepi prendono il posto dei muri, e cominciano i campi. Un'atmosfera allegra e rilassata indica che è giorno di festa.» (*Pâquerette*, atto I, p. 403).

⁵²¹ «Il muro della prigione si apre e, all'improvviso, la Péri si para davanti a lui [a Achmet]» (*La Péri*, atto secondo, scena VIII, p. 398).

⁵²² «Una nebbia grigia si spande sulla scena; gli oggetti reali spariscono e tre figure misteriose escono dal suolo [...]. Le nuvole che, nel corso di questa scena, hanno radunato sul teatro le loro falde opache si ritraggono, si diradano e volano via: le pareti annerite dal fumo della locanda sono sparite e lo sguardo, fino a pochi istanti prima limitato da squallidi ostacoli, sprofonda in un oceano d'oro e d'azzurro, in una immensità luminosa. – Un paesaggio magico fatto di acque cristalline, di vegetazione verde smeraldo, di montagne di zaffiro esibisce i suoi orizzonti azzurri come un Eden di Bruegel.» (*Pâquerette*, atto III, p. 434-435).

on voit se dessiner les formes monstrueuses des rakkasâs (mauvais génies) qui grimacent, ricanent et désignent du doigt comme maudits le roi et Sacountalâ»⁵²³ e, al termine del libretto, le fiamme del rogo in cui la giovane protagonista viene gettata si tramutano in fiori, salvandola⁵²⁴.

Gautier riserva un'attenzione particolare alla luce. Myrtha, la regina delle Villi, porta con sé una misteriosa lucentezza che illumina la foresta scura⁵²⁵, un vivo raggio della luna viene proiettato sulla tomba di Giselle⁵²⁶ e i primi bagliori del sole illuminano le acque argentee del lago⁵²⁷. In altri libretti, vapori bluastri e rosati celano un cambiamento di scena che trasporta il pubblico dalla stanza di un palazzo a un immenso spazio pieno di luce azzurra e dorata⁵²⁸; lo scintillio dei lampadari e poi il baluginare di lampi solforosi illuminano una sala da ballo⁵²⁹; una luce rossa dà un tono sinistro alla visione che appare tra i fumi del fuoco sacro di un altare⁵³⁰; mentre il palcoscenico è immerso nell'oscurità, l'andare e venire della lanterna di una ronda notturna ritaglia una serie di quadri significativi, costruendo quasi una sequenza di fotogrammi⁵³¹.

Anche gli oggetti sono importanti per il procedere dell'azione o per accentuare una particolare atmosfera. La margherita sfogliata da Giselle, simbolo dell'amore tra lei e Albert, e la spada di quest'ultimo, che ne tradisce la vera identità; il bouquet magico della Péri, capace di farla apparire sulla terra⁵³², la pipa per oppio di Achmet, descritta minuziosamente⁵³³, o la pelle di leone che copre il divano su cui egli si adagia⁵³⁴; la chiave

⁵²³ «Il cielo si copre, attraversato da lampi rossi, il fogliame della foresta sacra si agita e, tra i rami, si vedono profilarsi le mostruose sagome dei *rakkasâs* (spiriti maligni) che fanno smorfie, sghignazzano e additano come maledetti il re e Sacountalâ» (*Sacountalâ*, atto I, scena VIII, p. 478).

⁵²⁴ *Sacountalâ*, atto II, scena VIII.

⁵²⁵ *Giselle*, atto II, scena III.

⁵²⁶ *Giselle*, atto II, scena V.

⁵²⁷ *Giselle*, atto II, scena XII.

⁵²⁸ *La Péri*, atto I, scena IV.

⁵²⁹ *Gemma*, atto I, quadro II.

⁵³⁰ *Sacountalâ*, atto I, scena X.

⁵³¹ *Pâquerette*, atto secondo.

⁵³² *La Péri*, atto I, scena V.

⁵³³ «De petits nègres, bizarrement vêtus, entrent, apportant l'un la pipe à champignon de porcelaine, à bouquetin d'ambre jaune; l'autre, la boîte de filigrane d'argent, qui contient la pâte opiacée; un troisième tient un flambeau de cire; un quatrième l'aiguille d'argent, qui sert à déposer la pâte enflammée sur le champignon», «dei negretti, vestiti in modo curioso, entrano e portano l'uno la pipa di porcellana a forma di fungo, con il bocchino di ambra gialla; l'altro la scatola di filigrana d'argento, che contiene la pasta d'oppio; un terzo ha in mano una fiaccola di cera; un quarto l'ago d'argento che serve a deporre la pasta incandescente nel braciere della pipa» (*La Péri*, atto I, scena III, p. 384).

⁵³⁴ *La Péri*, atto I, scena III.

rubata per permettere di aprire la prigione in cui è rinchiuso François⁵³⁵; la rosa profumata che mantiene Gemma sotto l'influsso di Santa-Croce⁵³⁶; le uova e le spade con cui danzano le due regine degli zingari⁵³⁷: non sono certo particolari secondari, ma sono tutti elementi del libretto che devono necessariamente essere visibili in scena, pena la perdita di senso di una parte dell'azione.

I costumi vengono descritti con una cura che ne sottolinea i dettagli. La diafana Myrtha ha sulle spalle delle ali e un velo⁵³⁸ e le stesse ali si sviluppano sulla schiena di Giselle quando la nuova Villi raggiunge per la prima volta le proprie compagne⁵³⁹. La Péri porta una corona di stelle, una sciarpa di organza argentata e ali color oro, azzurro e porpora quando è in cielo⁵⁴⁰, mentre quando scende sulla terra indossa un mantello bianco che la avvolge da capo a piedi, lasciando intravedere soltanto gli occhi⁵⁴¹. In *Pâquerette* le ragazze che invadono la piazza per la festa domenicale sono «en frais cotillons, la joupe courte et les bas bien tiré [*sic*]!»⁵⁴² e François si traveste «à la mode du Tyrol, veste sur l'épaule, chapeau pointu et barbe épaisse»⁵⁴³. Gemma indossa un abito bianco da sposa, con una corona bianca sul capo⁵⁴⁴ e Sacountalâ, vestita troppo poveramente per potersi presentare a corte, riceve in dono dalla madre, una ninfa celeste, «étoffes en toile de soleil et en gaze de lune», gioielli, collane d'oro, fili di perle⁵⁴⁵.

La musica

Non mancano le indicazioni utili a suggerire l'ambiente sonoro. La descrizione di suoni di diversa natura si lega all'annuncio dell'entrata in scena dei personaggi o alla loro uscita: le fanfare segnalano l'arrivo del nobile corteo di cacciatori⁵⁴⁶ che poi, una volta partiti,

⁵³⁵ *Pâquerette*, atto II.

⁵³⁶ *Gemma*, atto I, quadro II.

⁵³⁷ *Yanko le bandit*, atto II, scena IV.

⁵³⁸ *Giselle*, atto II, scena III.

⁵³⁹ *Giselle*, atto II, scena V.

⁵⁴⁰ *La Péri*, atto I, scena V.

⁵⁴¹ *La Péri*, atto II, scena IV.

⁵⁴² «Con qualche ornamento nuovo, la gonna corta e le calze ben tirate!» (*Pâquerette*, atto I, p. 407).

⁵⁴³ «Alla tirolese, giacca sulle spalle, cappello a punta e barba folta», (*Pâquerette*, atto III, p. 433).

⁵⁴⁴ *Gemma*, atto II.

⁵⁴⁵ «Stoffe fatte di tela di sole e organza di luna» (*Sacountalâ*, atto I, scena XI, p. 482).

⁵⁴⁶ *Giselle*, atto I, scene VI e VII.

vengono richiamati dal corno⁵⁴⁷; la tromba richiama tutti i militari svuotando il palcoscenico⁵⁴⁸; il rullio dei tamburi precede l'arrivo degli zingari⁵⁴⁹ e «des sons harmonieux» accompagnano l'arrivo delle fanciulle che si occupano del tempio e della foresta sacra⁵⁵⁰.

Rumori improvvisi possono indicare anche un cambiamento di situazione, come il lugubre rintocco della mezzanotte che apre al regno delle Villi⁵⁵¹ e come il «tam-tam»⁵⁵² che segna l'inizio dell'ultimo giorno di potere della regina degli zingari, o possono, invece, semplicemente vivacizzare un'azione, come le urla, il suono di tromba e il colpo di pistola da cui non viene turbato François, che riesce a fingersi sordo fino a che il sonoro schioccare di un bacio dato alla sua amata non lo fa voltare⁵⁵³.

Alcuni termini cercano di connotare la coloritura o il ritmo della partitura, anche se con modalità piuttosto semplici e generiche, ad esempio curando l'aggettivazione. La madre di Giselle dipinge il tragico futuro della figlia «sur une musique lugubre»⁵⁵⁴, la fanciulla vola tra le braccia dell'amato sulle note di «une joyeuse musique»⁵⁵⁵ e le Villi vengono precedute da «une musique bizarre»⁵⁵⁶, per poi travolgere i malcapitati viandanti in danze sfrenate su «une valse rapide»⁵⁵⁷, mentre dal cielo una divina apsara scende in terra su «une musique céleste»⁵⁵⁸.

Il movimento

Non mancano le indicazioni connesse al movimento. Talvolta il testo si limita ad aprire nella vicenda uno spazio vuoto, che pare adatto a essere riempito a piacimento dal coreografo. Altre volte, pur non addentrandosi nei dettagli della tecnica classico-accademica, evidentemente poco nota all'autore, cerca invece di segnalare precise

⁵⁴⁷ *Giselle*, atto I, scena XI.

⁵⁴⁸ *Pâquerette*, atto II.

⁵⁴⁹ *Yanko le bandit*, atto II, scena III.

⁵⁵⁰ «Suoni armoniosi» (*Sacountalâ*, atto I, scena III, p. 472).

⁵⁵¹ *Giselle*, atto II, scena II.

⁵⁵² *Yanko le bandit*, atto II, scena IV, p. 466.

⁵⁵³ *Pâquerette*, atto I.

⁵⁵⁴ «Su una musica lugubre» (*Giselle*, atto I, scena VI, p. 330).

⁵⁵⁵ «Una musica allegra» (*Giselle*, atto I, scena X, p. 343).

⁵⁵⁶ «Una musica bizzarra» (*Giselle*, atto II, scena VI, p. 353).

⁵⁵⁷ «Un valzer veloce» (*Giselle*, atto II, scena X, p. 357).

⁵⁵⁸ «Una musica celestiale» (*Sacountalâ*, atto II, scena VIII, p. 491).

caratteristiche relative alla qualità, alla dinamicità e al ritmo dei movimenti, alle entrate e alle uscite, agli spostamenti nello spazio, alla disposizione dei danzatori in *tableaux vivants*, alla gestualità negli assolo o nei duetti. Il testo è percorso quindi da un continuo formicolio di corpi in movimento: i singoli e i gruppi entrano ed escono dalla scena, si spostano, maneggiano oggetti, compiono gesti per esprimere sentimenti e far procedere la vicenda e, anche quando dialogano tra loro, parlano con il corpo.

È con attenta cura che Gautier indica ciò che appare allo spettatore quando si apre il sipario. L'inizio di ogni libretto, dopo la descrizione della scenografia, si occupa di delineare il quadro composto dai vari interpreti oppure di segnalare l'ingresso di uno o più personaggi nella scena ancora vuota di persone. Nel primo caso rientra senz'altro *La Péri*, in cui Gautier indica, pur senza definire i singoli movimenti, le posizioni che i membri del corpo di ballo dovrebbero assumere e le azioni che dovrebbero compiere, nonché gli oggetti eventualmente maneggiati. All'apertura del sipario, tutto il palcoscenico è popolato di odalische «agenouillées ou assises sur des carreaux. Les unes entremêlent leurs longues nattes de sequins et de fils d'or, les autres teignent leurs sourcils et leurs paupières avec le henné; celles-ci s'attachent des colliers, celles-là font voltiger le bout de leurs écharpes au-dessus de la pierre des parfums [...]». La sultane favorite, Nourmahal, se regarde complaisamment dans un riche miroir soutenu par des esclaves»⁵⁵⁹. Decisamente simile è l'inizio di *Gemma*, dove la giovane contessa è intenta a provare un abito da festa davanti allo specchio e «Les caméristes lui présentent tour à tour des fleurs et des diamants sans qu'elle arrête son choix, et ces différents groupes se répètent gracieusement dans les miroirs»⁵⁶⁰. In *Yanko le bandit* muta senz'altro l'atmosfera, ma non il modo di occupare la scena da parte del corpo di ballo che, presente al completo all'apertura del sipario, affolla una locanda di campagna.

La scena si popola invece gradualmente nel primo atto di *Giselle*, dove Hilarion compare sul palcoscenico vuoto, si guarda intorno e si nasconde poco prima che da un lato entri Albert, accompagnato dal proprio scudiero, e dall'altro, uscendo dalla porta della propria casa, arrivi Giselle, dando così inizio alle scene danzate; con il ritorno di Hilarion la coppia si trasforma in terzetto, quindi la scena si popola decisamente con

⁵⁵⁹ «Inginocchiate o sedute sul pavimento. Alcune adornano le loro lunghe trecce con monetine e fili d'oro, altre si tingono le palpebre e le sopracciglia con l'henné; certune indossano delle collane, altre ancora fanno volteggiare le estremità dei loro veli sopra la pietra su cui bruciano le essenze [...]. La favorita, Nourmahal, si guarda compiaciuta in uno specchio sontuoso sorretto da alcune schiave» (*La Péri*, atto I, scena I, p. 381).

⁵⁶⁰ «Le cameriere le mostrano, di volta in volta, fiori e diamanti senza che mai lei si decida, e i diversi gruppi di ballerine si riflettono con grazia negli specchi» (*Gemma*, atto I, quadro I, p. 443).

l'ingresso del gruppo dei vendemmiatori. Analogamente, nel secondo atto alcuni cacciatori arrivano silenziosi dai sentieri della foresta, mentre la frotta delle Villi riempie lo spazio con i propri bianchi tutù solo in un secondo tempo. In *Pâquerette* François esce da una casa della piazza del paese, ancora deserta e silenziosa, seguito dal padre e dall'usuraio, poi l'atmosfera si vivacizza con l'ingresso di Pâquerette e quindi dei paesani vestiti a festa. Ancora, in *Sacountalâ* il sipario si apre su un solitario bramino in preghiera davanti a un altare immerso nella vegetazione della foresta, ma presto sopraggiunge a cavallo il re Douchmanta, con tutto il proprio seguito.

Gautier riserva al finale la stessa attenzione che dedica a ciò che appare quando si alza il sipario, mostrando il rispetto di convenzioni teatrali ben note. Solitamente il libretto termina con un quadro più o meno glorioso in cui il gruppo è comunque accuratamente disposto. Fanno eccezione *Pâquerette*, che prevede un finale meno dettagliato dal punto di vista della descrizione del movimento e della collocazione dei danzatori nello spazio, e *Yanko le bandit*, concluso da una sintetica e vaga indicazione che recita: «divertissement et ballet finale», «*divertissement* e balletto finale». Il finale di *Giselle*, invece, è meglio delineato: la Villi scompare tra le piante che ricoprono la sua tomba, Albert affranto stringe al petto e bacia amorevolmente alcuni fiori per poi tendere la mano a Bathilde, tremante e inginocchiata, mentre assistono alla scena il padre della giovane donna, il fido scudiero e tutto il seguito della nobile famiglia⁵⁶¹. *La Péri* termina con un'apoteosi che vede Achmet dare la mano alla propria amata e con lei percorrere una scalinata scintillante che lo conduce al paradiso musulmano, accompagnato da frotte di Péri⁵⁶². Gemma viene portata in proscenio dai contadini festanti per stringersi a Massimo in un sereno e conclusivo abbraccio, mentre torrenti di luce inondano il palcoscenico nel finale di *Sacountalâ*, quando una folla di creature celesti invade le terrazze del palazzo reale e Douchmanta si getta ai piedi della fanciulla amata, le infila al dito l'anello reale e si prosterna alla divina madre di lei, che sale in cielo⁵⁶³.

Le entrate e le uscite dei personaggi vengono evidenziate nel passaggio tra una scena e l'altra, ma sono frequenti anche in altri momenti dell'azione. Talvolta viene indicato l'esatto punto in cui l'interprete deve comparire o da cui deve allontanarsi, ma soltanto quando si tratta di utilizzare scenografie e oggetti caratterizzanti, come elementi del paesaggio praticabili e particolari (le erbe umide del secondo atto di *Giselle* da cui

⁵⁶¹ *Giselle*, atto II, scena XIII.

⁵⁶² *La Péri*, atto II scena IX.

⁵⁶³ *Sacountalâ*, atto II, scena VIII.

sembrano nascere le Villi e i cespugli di rose dietro cui si nascondono spaventate a un rumore improvviso, la montagna da cui scende il corteo nuziale della parte finale di *Gemma*), abitazioni o parti di esse (le capanne del primo atto di *Giselle* da cui entrano ed escono vari personaggi, la scala del sotterraneo in cui viene fatta scendere Léila per imprigionarla, le casette del villaggio di *Pâquerette* da cui escono ed entrano gli abitanti, le porte degli ambienti chiusi in cui si svolgono larga parte di *Gemma* e alcune scenografie di *Yanko le bandit*), oggetti significativi (la lapide da cui sorge Giselle trasformata in Villi, il paravento di scialli orientali da cui escono le schiave che si apprestano a danzare). Spesso, invece, i personaggi semplicemente «apparaissent», «appaiono», «accourent», «accorrono» e «entrent», «entrano», o, viceversa, «sortent», «escono», «se retirent», «si ritirano» e, se possono, «s’envolent», «volano via», senza ulteriori segnalazioni sulla via da percorrere, eventualmente con qualche connotazione delle modalità data aggiungendo «en dansant»⁵⁶⁴, «à grands pas»⁵⁶⁵ o «modestement»⁵⁶⁶ ai verbi che indicano il movimento. In ogni caso, Gautier ha sempre presente la necessità di farli apparire alla vista degli spettatori, o scomparire, in modo plausibile e motivato: difficilmente li “dimentica” in scena o non ne segnala l’ingresso, mostrando quindi di sapere visualizzarne e seguirne l’azione con sapienza, per lo meno nelle linee fondamentali e strutturali.

La pantomima, seppure meno impiegata rispetto al passato, è ancora una componente costitutiva del balletto quando Gautier scrive i propri libretti⁵⁶⁷ ed egli non manca quindi di segnalarne l’introduzione, anche se la lettura del testo scritto non può dare indicazioni certe in merito alla traduzione in danza o in gesti pantomimici di tutte le situazioni dinamiche descritte.

In diversi momenti la gestualità è evidentemente pantomimica. I personaggi indicano spesso oggetti e persone: Hilarion indica la capanna di Giselle «avec amour», e quella di

⁵⁶⁴ «Danzando» (*Sacountalâ*, atto I, scena IV, p. 473).

⁵⁶⁵ «A grandi passi» (*Sacountalâ*, atto I, scena XI, p. 483).

⁵⁶⁶ «Con modestia» (*Sacountalâ*, atto II, scena III, p. 486).

⁵⁶⁷ La pantomima nel balletto, codificata e stilizzata in stretta connessione alla tecnica accademica, permane durante tutto l’Ottocento ma scompare nelle creazioni novecentesche e tende ad essere rimossa anche da quei balletti di repertorio, tra cui *Giselle*, che in origine la prevedevano. Sono tuttora in uso, comunque versioni tendenzialmente filologiche che cercano di mantenere la tradizione del linguaggio pantomimico, come le ricostruzioni di classici del balletto fatte dal Royal Ballet negli anni Trenta del Novecento, basate sulle partiture tardo ottocentesche annotate secondo il metodo Stepanov e comprendenti anche le parti pantomimiche (cfr. Beryl Morina, *Mime in Ballet*, Woodstock Winchester Press, Winchester Hants 2000).

Loys «avec colère»⁵⁶⁸, un cacciatore indica al principe un luogo in cui può ristorarsi, la capanna di Giselle⁵⁶⁹, la quale, al termine del balletto, indica ad Albert un futuro sereno in Bathilde⁵⁷⁰; la gelosa Yamini consegna Yanko alle guardie indicandolo, come i geni malvagi indicano il re e Sacountalâ per maledirli⁵⁷¹. È poi frequente il semplice suggerimento di “gesti” di vario genere: «de menace»⁵⁷², «de vengeance»⁵⁷³, «de dénégation»⁵⁷⁴, «de colère»⁵⁷⁵, «cabalistiques»⁵⁷⁶, «magiques»⁵⁷⁷ o «conjurateurs»⁵⁷⁸.

Sicuramente i dialoghi, sia diretti sia indiretti, che suonano così bizzarri in un testo destinato a una messa in scena muta, prevedono una realizzazione attraverso la gestualità codificata della pantomima. Piuttosto ampi nel primo atto di *Giselle*, quello di ambientazione più popolaresca, scompaiono quasi interamente nel più astratto secondo atto, mentre sono continui nel secondo e nel terzo atto di *Pâquerette*, dopo un primo atto quasi completamente descrittivo. Costellano sporadicamente il testo di *La Péri* e sono quasi assenti da *Sacountalâ*, mentre ne sono completamente privi *Gemma* e *Yanko le bandit*.

Lo sguardo dei personaggi in scena risulta davvero rilevante nel definire il senso dei gesti e nel condurre gli spettatori attraverso lo svolgersi della vicenda. Ne dà un esempio *Giselle*, quando Hilarion, appena sopraggiunto nella piazza del paese, «regarde autour de lui, comme pour chercher quelqu'un»⁵⁷⁹, o quando nel secondo atto Albert osserva, immobile e abbattuto, una bizzarra figura che si rivela essere Giselle trasformata in Villi, che a sua volta lo guarda con amore⁵⁸⁰ e sembra chiamarlo a sé con lo sguardo⁵⁸¹. In *Sacountalâ*, il re Douchmanta fissa sulla giovane che ha appena avuto la ventura di incontrare «des yeux enflammés»⁵⁸², mentre la favorita Hamsati, credendosi vittoriosa, si

⁵⁶⁸ «Con amore»; «con rabbia» (*Giselle*, atto I, scena II, pp. 335-336).

⁵⁶⁹ *Giselle*, atto I, scena VIII.

⁵⁷⁰ *Giselle*, atto II, scena XIII.

⁵⁷¹ *Sacountalâ*, atto I, scena VIII.

⁵⁷² «Minaccioso» (*Giselle*, atto I, scena IV, p. 338).

⁵⁷³ «Di vendetta» (*La Péri*, atto I, scena VII, p. 389 e *Sacountalâ*, atto II, scena VI, p. 488).

⁵⁷⁴ «Di diniego» (*Pâquerette*, atto II, p. 424).

⁵⁷⁵ «Di collera» (*ivi*, p. 426).

⁵⁷⁶ «Cabalistici» (*Yanko le bandit*, atto I, scena V, p. 462).

⁵⁷⁷ «Magici» (*Sacountalâ*, atto I, scena VIII, p. 478).

⁵⁷⁸ «Di scongiuro» (*Sacountalâ*, atto II, scena III, p. 486).

⁵⁷⁹ «Si guarda attorno come se stesse cercando qualcuno» (*Giselle*, atto I, scena II, p. 335).

⁵⁸⁰ *Giselle*, atto II, scena VIII.

⁵⁸¹ *Giselle*, atto II, scena IX.

⁵⁸² «Degli occhi infiammati» (*Sacountalâ*, atto I, scena IV, p. 474).

siede sul trono «promenant fièrement ses regards autour d'elle»⁵⁸³.

I libretti di Gautier, destinati a essere tradotti in danza, vedono una forte presenza di verbi di movimento, che in alcuni casi vengono contestualizzati in periodi complessi. I personaggi si avvicinano e si allontanano, si abbracciano e si scontrano, si ossequiano e si attaccano con modalità non meglio definite, che lasciano quindi il campo completamente libero alla creatività del coreografo e degli interpreti. Talvolta l'azione è invece precisata con maggiore esattezza. Giselle coglie delle margherite e le sfoglia per avere una conferma dell'amore di Albert⁵⁸⁴, il corteo dei vendemmiatori arriva, con un carro che procede lentamente, seguito da contadini e contadine che portano cesti pieni di grappoli d'uva e un piccolo Bacco condotto trionfalmente su un cavallo⁵⁸⁵. Nella *Péri*, dal fondo del teatro arriva correndo una figura vestita di bianco che balza da una terrazza all'altra per salvarsi dall'inseguimento di eunuchi, "Neri" e Albanesi che agitano spade e coltelli⁵⁸⁶, mentre in *Pâquerette* vengono descritti con cura i giochi da fiera che rallegnano la festa di paese, dall'albero della cuccagna, al tiro al bersaglio, alla corsa nei sacchi, tutte occasioni per provare abilità fisiche o rivelare goffaggini⁵⁸⁷. Gemma si sostituisce alla propria immagine nel quadro che il suo amato sta dipingendo e, quando egli la guarda, gli sorride dolcemente, gli tende le braccia e si allontana dalla cornice⁵⁸⁸. In *Sacountalâ* l'eremita buono e quello malvagio compiono precisi gesti magici, gettando sul fuoco erbe dalle proprietà divinatorie⁵⁸⁹, e quando il re Douchmanta chiede notizie di Sacountalâ a tutti, «pour toute réponse, on détourne tristement la tête»⁵⁹⁰.

Gautier non interviene nella materia coreografica, ma dà piuttosto indicazioni di massima che tendono a strutturare la disposizione dei gruppi nello spazio, definire le traiettorie degli spostamenti, segnalare i tempi delle entrate e delle uscite. Non sono assenti, tuttavia, le indicazioni di danze particolari, la descrizione di pose assunte da singoli interpreti o dal gruppo, la citazione di una terminologia tecnica pertinente.

In *Giselle* i momenti in cui si ritiene necessario un assolo della solista vengono

⁵⁸³ «Lasciando fieramente vagare lo sguardo intorno a sé» (*Sacountalâ*, atto II, scena VI, p. 489).

⁵⁸⁴ *Giselle*, atto I, scena IV.

⁵⁸⁵ *Giselle*, atto I scena XI.

⁵⁸⁶ *La Péri*, atto II, scena II.

⁵⁸⁷ *Pâquerette*, atto I.

⁵⁸⁸ *Gemma*, atto II, quadro IV.

⁵⁸⁹ *Sacountalâ*, atto II, scena VIII.

⁵⁹⁰ «Per tutta risposta, ognuno volge tristemente il capo» (*Sacountalâ*, atto II, scena VII, pp. 490-491).

sottolineati («elle danse seule»⁵⁹¹, «après un pas dansé par elle seule»⁵⁹²), annotando che vola tra le braccia dell'amato⁵⁹³, si lancia da un fiore all'altro, volteggia qua e là, percorre lo spazio, resta sospesa ai rami degli alberi⁵⁹⁴, come quelli del solista, che «semble avoir des ailes, il rase le sol et voltige autour de la Wili»⁵⁹⁵. Anche la coppia viene curata, come quando Giselle e Albert «ils glissent tous deux par la force d'un pouvoir magique»⁵⁹⁶ o «un pas rapide, aérien, frénétique, commence entre eux»⁵⁹⁷. Le vendemmiatrici danzano in un «délire bruyant et générale»⁵⁹⁸, si serrano le une contro le altre⁵⁹⁹ o si dispongono intorno a Giselle per proclamarla regina della vendemmia⁶⁰⁰. Gli abitanti del paese attorniano Giselle e Loys che danzano⁶⁰¹ e si fermano di colpo, sconvolti, quando Albert viene smascherato⁶⁰²; assieme ai nobili e ai cacciatori, vanno infine a comporre il triste quadro al cui centro giace il corpo senza vita di Giselle⁶⁰³. Le Villi si presentano l'una dopo l'altra alla loro sovrana e le si raggruppano intorno: «C'est Moyna, l'odalisque, exécutant un pas oriental; puis Zulmé, la Bayadère, qui vient développer ses poses indiennes; puis deux Françaises, figurant une sorte de menuet bizarre; puis des Allemandes, valsant entre elles...»⁶⁰⁴. «La troupe entière» delle Villi insegue il povero Hilarion, costretto a imitare i passi che la regina gli mostra, in una sorta di variazione del tema della lezione di danza, e lo circonda formando un largo cerchio che si trasforma in una rete mortale⁶⁰⁵; tutte insieme compiono poi dei giri intorno ad Albert, si lanciano verso di lui e vengono respinte da una forza misteriosa⁶⁰⁶.

La Péri prevede un bolero, una giga, un valzer e un minuetto, ovvero una serie di quei *pas des nations* utilizzati con piacere e frequenza per dare un tocco di colore locale, ma

⁵⁹¹ «Danza da sola» (*Giselle*, atto I, scena V, p. 338).

⁵⁹² «Dopo un passo danzato da lei sola» (*Giselle*, atto II, scena III, p. 351).

⁵⁹³ *Giselle*, atto I, scena IV.

⁵⁹⁴ *Giselle*, atto II, scena III.

⁵⁹⁵ «Sembra avere le ali, sfiora il suolo e volteggia attorno alla Villi» (*Giselle*, atto II, scena XII, p. 360).

⁵⁹⁶ «Come sospinti da un potere magico, scivolano entrambi» (*ivi*, p. 359).

⁵⁹⁷ «Tra di loro comincia un passo veloce, aereo, frenetico» (*ivi*, pp. 360-361).

⁵⁹⁸ «Rumoroso delirio generale» (*Giselle*, atto I, scena V, p. 338).

⁵⁹⁹ *Giselle*, atto I, scena VI.

⁶⁰⁰ *Giselle*, atto I, scena XI.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² *Giselle*, atto I, scena XI.

⁶⁰³ *Giselle*, atto I, scena XII.

⁶⁰⁴ «Vi è Moyna, l'odalisca, che esegue un passo di danza orientale; poi Zulma, la Baiadera, che viene a sviluppare le sue pose indiane; poi due Francesi, che interpretano una sorta di bizzarro minuetto; poi delle Tedesche, che danzano un valzer tra loro» (*Giselle*, atto II, scena IV, p. 352).

⁶⁰⁵ «L'intero gruppo» (*Giselle*, atto II, scena X).

⁶⁰⁶ *Giselle*, atto II, scena XII.

include anche un *pas de quatre* e un *pas de trois* che introducono al celebre *pas de l'abeille*, ovvero un'altra danza di carattere, questa volta di ispirazione egiziana⁶⁰⁷: la protagonista si pone al centro della scena e esegue una serie di movimenti descritti piuttosto minuziosamente da Gautier⁶⁰⁸, per lo meno nei passaggi che la portano da un abito che le lascia scoperti soltanto gli occhi al «costume le plus léger», per suggerire una nudità velata ma percepibile⁶⁰⁹. Più vaga è la «Scène de confusion et d'effroi»⁶¹⁰ che scuote il corpo di ballo quando Achmet viene imprigionato.

In *Pâquerette* entra il riferimento esplicito all'uso delle punte, sempre motivato dall'azione e lontano, in questo libretto, da quel significato di elevazione quasi spirituale del corpo che si è soliti attribuirgli. Pâquerette, infatti, «Elle fuit à tire-d'aile sur la pointe de ses petits pieds» perché è impaziente di andare a casa per indossare un gioiello vinto alla fiera⁶¹¹ e, travestita da ragazzo, si solleva sulle punte per raggiungere l'altezza necessaria ad essere ammessa nell'esercito⁶¹², convincendo un maresciallo comicamente stupito della

⁶⁰⁷ È interessante notare come il *pas de l'abeille* venga qui proposto decontestualizzato, come un momento di danza pensato per mettere in mostra avvenenza e doti, senza che sia necessario motivarla all'interno del racconto come avviene invece, anche se con identico effetto seduttivo, in *Sacountalâ*, dove la protagonista si difende effettivamente da un'ape che la tormenta, credendo di non essere vista, mentre viene in realtà osservata con attenzione dal principe Douchmanta (atto I, scena IV).

⁶⁰⁸ «Elle s'avance au milieu du théâtre, se débarrasse de son manteau et s'apprête à danser un pas national connu au Caire sous le nom de *Pas de l'abeille*. – La danseuse cueille une rose: – l'insecte irrité sort en bourdonnant du calice de la fleur et poursuit l'imprudente, qui tâche de l'écraser tantôt entre ses mains, tantôt sous son pied. – L'abeille va être prise: un mouchoir dont Léïla relève le coin avec précaution rend ses ailes inutiles. Mais quoi! elle s'est échappée, et, plus irrité que jamais, elle se glisse dans le corsage de la danseuse, qui la cherche dans les plis de sa veste, dont elle se débarrasse; la lutte continue, l'abeille bourdonne, la jeune fille tourbillonne, augmentant toujours la vivacité de sa danse. La ceinture va bientôt rejoindre la veste, et Léïla, dans le costume le plus léger, en simple jupe de gaze, continue ses évolutions éblouissantes, et finit, éperdue, haletante, par aller chercher un abri sous la pelisse d'Achmet, qui, ravi d'admiration, s'incline amoureusement vers elle, et lui couvre, à la mode orientale, le front et la poitrine de pièces d'or», «Avanza in mezzo alla scena, si sbarazza del mantello e si prepara a eseguire un celebre passo, che al Cairo va sotto il nome di *passo dell'ape*. La ballerina raccoglie una rosa: l'insetto irritato esce ronzando dal calice del fiore e insegue l'imprudente, che cerca di schiacciarlo, a volte con le mani, a volte con il piede. L'ape sta per essere presa: un fazzoletto di cui Leila solleva attentamente un lembo rende le ali inutilizzabili; Ma, come! è scappata e, più arrabbiata di prima, scivola nel vestito della danzatrice, che la cerca tra le pieghe della blusa, di cui poi si sbarazza; la lotta continua, l'ape ronzava e la ragazza volteggia, aumentando in continuazione la vivacità della danza. Ben presto la cintura va a unirsi alla blusa e Leila, vestita di un abito leggerissimo, una semplice gonna di velo, continua le sue stupefacenti evoluzioni e, perduta e ansimante, finisce col cercare rifugio sotto la pelliccia di Achmet, che tutto preso dall'ammirazione, si china amorevolmente verso di lei, coprendole la fronte e il petto di monete d'oro, al modo degli orientali» (*La Péri*, atto II, scena IV, pp. 394-395).

⁶⁰⁹ «Il costume più leggero» (*La Péri*, atto II, scena IV).

⁶¹⁰ «Scena di confusione e panico» (*La Péri*, atto II, scena VII, p. 397).

⁶¹¹ «Scappa in fretta e furia sulla punta dei suoi piedini» (*Pâquerette*, atto I, p. 410).

⁶¹² *Pâquerette*, atto II.

sua rapida crescita. La festa di paese viene animata da quattro scene in cui è possibile vedere tutto il paese «pirouetter, cabrioler, et valser» per rappresentare «avec poses de danse» le quattro stagioni secondo indicazioni scenografiche e di movimento di massa piuttosto precise⁶¹³. François fa «des soubresauts»⁶¹⁴ per evitare che il padre lo scopra e lo redarguisca. Il goffo maresciallo Bridoux impartisce una lezione di danza alla truppa e si esibisce in un ballo popolare, la *monaco*, assieme all'ostessa della caserma⁶¹⁵, comicamente parodiato da François. Durante alcuni duetti vengono segnalate le diverse intenzioni che guidano i movimenti («Ici commence un pas, mêlé de pantomime, où chacun des partenaires poursuit l'idée qui l'occupe. Bridoux veut embrasser Paquerette [*sic*]. Paquerette [*sic*] veut prendre la clef⁶¹⁶) e gli spostamenti dei danzatori uno rispetto all'altro («quand Paquerette [*sic*] est à droite, François est à gauche; c'est un chassé-croisé plein de fuites et de détours charmants»⁶¹⁷).

Anche in *Gemma* tornano le punte, quando la protagonista è immersa in uno stato onirico provocatole da un maleficio e quindi si muove «sur la pointe du pied, les bras étendus»⁶¹⁸, mentre il «pas magnétique» che compie si intreccia a passi di valzer⁶¹⁹.

In *Yanko le bandit* si segnala la presenza di generiche danze di gruppo eseguite dagli zingari⁶²⁰ o da zingari e banditi insieme⁶²¹, mentre gli assoli vengono caratterizzati citando la danza delle uova e la danza delle spade, già piuttosto in voga nei teatri parigini.

Sacountalâ comprende non meglio definiti *pas de deux*⁶²² e scene di danza⁶²³, ma anche precise indicazioni di movimento, quando si dice che la protagonista «redescend la scène, toute pensive»⁶²⁴ e che le sue amiche, per non svegliarla, si allontanano «avec précaution

⁶¹³ «Piroettare, fare *cabrioles* e danzare»; «con pose di danza» (*Pâquerette*, atto I, pp. 411-412).

⁶¹⁴ «Dei *soubresauts*» (*ivi*, p. 412).

⁶¹⁵ *Pâquerette*, atto II, p. 421.

⁶¹⁶ «A questo punto comincia un passo, mescolato alla pantomima, nel quale ciascuno dei partner cerca di ottenere ciò che gli sta a cuore. Bridoux vuole baciare Pâquerette. Pâquerette vuole prendere la chiave» (*ivi*, p. 430).

⁶¹⁷ «Quando Pâquerette è a destra, François è a sinistra; è un *chassé-croisé* pieno di fughe e incantevoli cambi di direzione» (*Pâquerette*, atto III, p. 435).

⁶¹⁸ «In punta di piedi, a braccia tese» (*Gemma*, atto I, quadro I, p. 447).

⁶¹⁹ «Passo magnetico» (*Gemma*, atto I, quadro II, p. 448).

⁶²⁰ *Yanko le bandit*, atto I, scena IV.

⁶²¹ *Yanko le bandit*, atto I, scena IV e scena VII.

⁶²² *Sacountalâ*, atto I, scena IV.

⁶²³ «Les femmes [...] exécutent les danses favorites du roi», «Le donne [...] eseguono le danze preferite dal re» (atto II, scena I, p. 484), «La reine [...] donne à ses femmes le signal de la danse», «La regina [...] fa segno alle donne di cominciare a danzare» (atto II, scena IV, p. 487).

⁶²⁴ «Attraversa pensierosa il palcoscenico andando verso il proscenio» (*Sacountalâ*, atto I, scena VI, p. 475).

sur la pointe du pied»⁶²⁵.

Gautier si profonde nell'impiegare aggettivi o espressioni atti a dare una coloritura specifica a gesti e azioni, con una decisa intenzione di segnalare una precisa qualità del movimento, indipendentemente dalla costruzione dei passi. Nei momenti iniziali di *Giselle* la porta della capanna si apre «mysthérieusement»⁶²⁶, Wilfrid saluta «respectueusement»⁶²⁷ Albert, che a sua volta bussa «doucement»⁶²⁸ alla porta di Giselle la quale, in preda alla follia, danza «avec ardeur, avec passion»⁶²⁹. In seguito, Hilarion e i suoi amici ascoltano «avec terreur» i rintocchi dell'orologio che segna la mezzanotte⁶³⁰ e Albert si avvicina a Giselle trasformata in Villi «à pas lents et avec précaution, comme un enfant qui veut saisir un papillon sur une fleur»⁶³¹ mentre lei gli sfugge attraversando l'aria «comme une colombe craintive [...], comme une légère vapeur [...], impalpable comme un nuage»⁶³² o muovendosi con «la plus gracieuse et la plus étrange ardeur»⁶³³. Le Villi danzano «avec fureur»⁶³⁴ o assumono «poses voluptueuses»⁶³⁵, mentre le Péri volteggiano e saltellano come uno stormo di uccelli lasciati liberi. Pâquerette si muove con passi «furtifs», si fa ammirare in «poses coquettes» e si lancia in un «bond léger»⁶³⁶; le creature che appaiono a François in sogno avanzano «avec des gestes morts et des mouvements immobiles»⁶³⁷; Gemma procede «à pas de statue ou de fantôme, se mouvant d'une manière automatique»⁶³⁸ e la sua danza «animée et morte, amoureuse et endormie, a quelque chose de surnaturel et de magique qui frappe l'assemblée de stupeur et l'engourdit comme par un charme»⁶³⁹. Sacountalâ si sposta grazie a dei «bonds

⁶²⁵ «Con cautela, in punta di piedi» (*ivi*, p. 476).

⁶²⁶ «Misteriosamente» (*Giselle*, atto I, scena II, p. 336).

⁶²⁷ «Ossequiosamente» (*Giselle*, atto I, scena III, p. 336).

⁶²⁸ «Dolcemente» (*Giselle*, atto I, scena IV, p. 337).

⁶²⁹ «Con ardore, con passione» (*Giselle*, atto I, scena XII, p. 347).

⁶³⁰ «Terrorizzati» (*Giselle*, atto II, scena II, p. 350).

⁶³¹ «A passi lenti e con cautela, come un bambino che voglia afferrare una farfalla su un fiore» (*Giselle*, atto II, scena IX, p. 355).

⁶³² «Come una colomba timorosa [...], come una nebbiolina [...], impalpabile come una nuvola» (*ivi*, p. 356).

⁶³³ «Il più aggraziato e strano ardore» (*Giselle*, atto II, scena XII, p. 360).

⁶³⁴ «Con impeto» (*Giselle*, atto II, scena IV, p. 352).

⁶³⁵ «Pose voluttuose» (*Giselle*, atto II, scena VI, p. 355).

⁶³⁶ «Furtivi»; «pose civettuole»; «lieve balzo» (*Pâquerette*, atto II, p. 430).

⁶³⁷ «Con gesti morti e movimenti immobili» (*Pâquerette*, atto III, p. 434).

⁶³⁸ «A passo di statua o fantasma, muovendosi come un automa» (*Gemma*, atto I, quadro II, p. 448).

⁶³⁹ «Al tempo stesso animata e morta, romantica e letargica, ha qualcosa di soprannaturale e magico che stupisce i presenti e li paralizza come per incanto» (*ivi*, p. 449).

effrayés»⁶⁴⁰ e Douchmanta «se promène d'un air distrait»⁶⁴¹, mentre le donne del seguito di Hamsati si raggruppano intorno a lei «comme un chœur irrité»⁶⁴².

Gautier, vero uomo di teatro, redige quindi libretti che prevedono storie e personaggi adatti al balletto riuscendo, attraverso la scrittura, a strutturare la realizzazione scenica e a definirne alcuni caratteri imprescindibili. Egli non si limita, quindi, a indicare le atmosfere, a caratterizzare i personaggi e a delineare l'evolversi delle loro reciproche relazioni, ma costruisce la vicenda in base alle esigenze e alle convenzioni della scena, cerca espedienti per inserirvi momenti danzati, dà indicazioni piuttosto precise intorno a scenografie e costumi, musiche e suoni, azioni, pantomima e danza. Se è vero che non utilizza volentieri la terminologia tecnica della danza e che lo fa comunque con scarsa ampiezza, dimostra in sostanza una buona sapienza scenica, una competente conoscenza delle esigenze del balletto e dei ballerini, una particolare consapevolezza delle modalità proprie del gruppo e dei singoli nell'occupare lo spazio in movimento – anche nelle entrate e nelle uscite – o nel disporsi in quadri statici – in particolare in corrispondenza dell'apertura o della chiusura del sipario, una poetica capacità di colorire l'azione e la danza grazie ad annotazioni che ne indicano con sensibilità e precisione la qualità e il tono.

Certo, al termine di un'analisi testuale come quella appena conclusa, si percepisce con forza la mancanza di un diretto confronto con la prima messa in scena dei libretti, ovvero quella di cui Gautier ha potuto seguire le prove in prima persona o in cui comunque la vicinanza tra testo e spettacolo era tale da rendere inevitabile un'influenza consistente. I balletti nati dai suoi scritti senz'altro ne hanno contenuto le parole, poiché «il testo è *nella* rappresentazione, e non *sopra* o *di fianco*»⁶⁴³, e le hanno rese visibili al pubblico concretizzandole in corpi, oggetti, suoni e luci in movimento. Rimane tuttavia evidentemente frustrata, oggi, l'esigenza di verificare in quali termini il testo, ovvero l'intenzione del suo autore, è davvero entrato nello spettacolo, se e a quale livello è rimasto percepibile allo spettatore, quali inevitabili e indispensabili apporti creativi nuovi e originali e anzi quali stravolgimenti e rimasticature la pratica scenica ha senz'altro apportato al libretto, pur essendo figlia di un tempo e di un luogo, l'Opéra, in cui il balletto discende necessariamente dal testo.

⁶⁴⁰ «Balzi inquieti» (*Sacountalâ*, atto I, scena IV, p. 473).

⁶⁴¹ «Passeggia, con aria distratta» (*Sacountalâ*, atto II, scena II, p. 485).

⁶⁴² «In una sorta di coro adirato» (*Sacountalâ*, atto II, scena VI, p. 488).

⁶⁴³ Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Éditions Nathan, Paris 1996, p. 182 (trad. it. *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2004).

V. Rievocare il corpo: appunti di viaggio, poesie e
prosa



Nella pagina precedente:
Théodore Chassériau
Trois danseuses espagnoles, 1854
Mina di grafite, 40,6 x 25,4 cm
Musée du Louvre (Paris)

Il mondo della danza tracima inevitabilmente anche nella produzione letteraria di Théophile Gautier, che, quando vuole inventare immagini e situazioni letterarie, non può fare a meno di attingere a un immaginario popolato da corpi in movimento o di riferirsi a specifiche immagini di balletti. La presenza della danza segna i romanzi, i racconti, le poesie e i resoconti di viaggio¹, una parte della sua produzione che – seppure lontana dalla riflessione critica e specialistica sullo spettacolo che troviamo nei *feuilletons* e lontana dai libretti composti con l’ottica della futura messa in scena – lascia trapelare il mondo di cui l’autore fa parte e i temi che occupano la sua mente, andando a costituire un tassello di quella teoria della danza che, benché non sempre esplicitamente formulata, percorre tutta la sua opera.

¹ Vari testi letterari di Gautier hanno inoltre rivestito un involontario ruolo di fonte ispiratrice per il balletto. La prima coreografia originale che Marius Petipa crea al Bol’šoj di San Pietroburgo è *La Fille du Pharaon* (1862), il cui libretto, di Jules Henri Vernoy de Saint-Georges (già co-autore, assieme a Gautier, del libretto di *Giselle*), è tratto dal *Roman de la momie* di Gautier. Petipa lavora ancora a partire da testi gautieriani con *Le Roi Candaule* (1868), sempre su libretto di Saint-Georges, che si ispira all’omonimo racconto, e con *Raymonda* (1898), che trae vari spunti da *Voyage en Espagne*. Il nome di Gautier è legato anche ai Ballets russes di Sergej Djagilev, in particolare a Michail Fokin. Nel 1907 debutta al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo *L’Animation des Gobelins* o *La Tapisserie enchantée*, poi riproposto dai Ballets russes al Théâtre du Châtelet di Parigi, nel 1909, con il titolo *Le Pavillon d’Armide*. Il balletto, coreografato da Fokin, si ispira in generale al romanticismo francese e in particolare alla novella *Omphale*: nel programma della stagione parigina si legge infatti che si tratta di una «fantasia mimodrammatica ispirata a un racconto di Théophile Gautier», ora in Hélène Laplace-Claverie, *De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe à travers les livrets de ballets*, in Walter Zidaric (sous la direction de), *Interculturalité, intertextualité: les livrets d’opéra (fin XIX-début XX siècle)*, CRINI, Nantes 2003, p. 315. Nel 1908 debutta al Teatro Mariinskij *Les Nuits d’Egypte*, che i Ballets russes trasformeranno in *Cléopâtre*, rappresentato nel 1909 al Théâtre du Châtelet di Parigi, sempre coreografato da Fokin e tratto da *Une Nuit de Cléopâtre*. L’argomento di *Le Spectre de la rose* è invece ispirato a due versi dell’omonimo componimento poetico scritto da Gautier nel 1837 («Je suis le spectre d’une rose | Que tu portais hier au bal», «Sono lo spettro di una rosa | Che tu portavi ieri al ballo», in *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1889, vol. I, pp. 269-270): Jean-Louis Vaudoyer fa conoscere questi versi a Fokin, il quale ne trae un balletto che debutta a Montecarlo nel 1911, su una composizione di Carl Maria von Weber orchestrata da Hector Berlioz.

1. Cronache di viaggio

I viaggi, momento di fuga dalla monotonia della quotidianità parigina, sono per Gautier un'altra sollecitazione a osservare la danza, non solo nelle sue forme popolari e folcloristiche. Egli ne scrive in *feuilletons* che vengono pubblicati sui periodici per cui lavora in patria, e che, una volta rientrato, vengono in parte raccolti in volume.

*Voyage en Espagne*², nato dai resoconti redatti durante il primo e amatissimo viaggio in Spagna del 1840, riporta quadri pittoreschi ricchi di colore locale, ma anche commenti a spettacoli visti in contesti teatrali. Le osservazioni di Gautier toccano il teatro in generale e il balletto in particolare, confrontando le abitudini e le prassi spagnole con quelle francesi. Così Gautier parla dei principali edifici teatrali delle città che visita, dilungandosi nel descrivere i dettagli architettonici di facciate e sale; ritrae gli spettatori, in particolare il pubblico femminile, che a volte lo distrae da quanto si sta svolgendo sulla scena³; sottolinea le abitudini a suo avviso bizzarre, come quella di fumare durante gli spettacoli⁴ o di lanciare sugli attori poco apprezzati verdure di ogni sorta⁵.

Impegnato in un'accanita ricerca di esempi di *baile nacional*, dopo aver visitato Vittoria, Burgos, Valladolid e Madrid si trova costretto a una deludente verifica, non avendo incontrato che qualche coppia di danzatori che fanno rimpiangere le danze spagnoleggianti dei teatri francesi: «les danses espagnoles n'existent qu'à Paris, comme les coquillages, qu'on ne trouve que chez les marchands de curiosité, et jamais sur le bord de la mer»⁶. I tradizionali balli nazionali sembrano infatti essersi perduti, soprattutto presso i ceti elevati, i cui membri quasi si vergognano di conoscerli ed escono dai teatri quando vengono eseguiti in scena⁷. Nelle serate mondane, infatti, non compaiono mai *jota*, fandango o bolero, che sembrano riservate esclusivamente alle classi popolari, quasi fossero un segno di barbarie provinciale. Finalmente, spostandosi verso sud, Gautier vede in un vicolo di Granada una piccola zingara di otto anni che danza lo *zorongo*,

² Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, cit.

³ La stessa cosa avviene durante un viaggio a Londra, in cui addirittura volta la schiena al palcoscenico per potere guardare con agio e descrivere due giovani inglesi sedute in un palco, una di un biondo opulento e volitivo, l'altra di un biondo pallido e delicato (cfr. *Zigzags*, Victor Magen Éditeur, Paris 1845, pp. 244-245).

⁴ *Voyage en Espagne*, cit., p. 28.

⁵ *Ivi*, p. 52.

⁶ «Le danze spagnole non esistono che a Parigi, come le conchiglie, che non si trovano che dai venditori di curiosità e mai sulla riva del mare» (*ivi*, p. 31).

⁷ *Ivi*, p. 111.

completamente nuda, con l'accompagnamento di uno strumento a corde suonato dalla sorella e del battito del piede della madre compiaciuta⁸, esempio folgorante di una selvaggia autenticità.

La qualità degli artisti dell'Opéra di Parigi sembra a Gautier decisamente più alta di quella dei loro colleghi spagnoli, in particolare per quanto riguarda i solisti, mentre è innegabile che in Spagna «les comparses déploient une intelligence extraordinaire»⁹, a differenza di quanto accade in Francia. In sostanza, le danzatrici spagnole gli sembrano più interessanti perché, non sottoponendosi a «ces terribles exercices d'assouplissement qui font ressembler une classe de danse à une salle de torture, elles évitent cette maigreur de cheval entraîné qui donne à nos ballets quelque chose de trop macabre et de trop anatomique; [...] elles ont l'air de femmes qui dansent et non pas de danseuses, ce qui est bien différent»¹⁰. Nonostante a suo parere gli uomini siano mediocri rispetto ai colleghi francesi, vede in loro «un air cavalier, galant et hardi, que je préfère de beaucoup aux grâces équivoques et fades des nôtres. [...] Ils possèdent une certaine grâce féroce, une certaine allure insolemment cambrée qui leur est toute particulière»¹¹. Le danze di coppia, per queste doti dei singoli, sono di «une originalité délicate»¹².

Un prodotto editoriale analogo a *Voyage en Espagne* è *Voyage en Russie*¹³, pubblicato nel 1867, che raccoglie i testi elaborati nel corso di due soggiorni – il primo avvenuto nell'inverno tra il 1858 e il 1859, il secondo nell'estate del 1861 – durante i quali Gautier ha modo di conoscere soprattutto Mosca e San Pietroburgo, ma di visitare anche la provincia. Si sofferma sulle abitudini del pubblico russo e sulle pratiche teatrali locali, ad esempio il disporsi degli spettatori in posizioni ben definite della platea o dei palchi a seconda della classe sociale, la consuetudine secondo la quale a opera lirica e balletto sono riservate serate differenti, sicché i balletti sono più lunghi e complessi rispetto a quanto

⁸ *Ivi*, p. 239.

⁹ «Le comparses danno prova di una intelligenza straordinaria» (*ivi*, p. 110).

¹⁰ «Questi terribili esercizi di riscaldamento che fanno assomigliare una lezione di danza a una stanza della tortura, evitano questa magrezza di cavallo allenato che dà ai nostri balletti qualcosa di troppo macabro o di troppo anatomico; [...] esse hanno l'aria di donne che danzano e non di danzatrici, cosa ben diversa» (*ivi*, pp. 285-286).

¹¹ «Un'aria spavalda, galante e ardita che io preferisco decisamente alle grazie equivoche e scialbe dei nostri. [...] Essi posseggono una certa grazia feroce, un certo portamento insolentemente inarcato che è una loro particolarità» (*Voyage en Espagne*, cit., p. 286).

¹² «Un'originalità deliziosa» (*ivi*, p. 287).

¹³ Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, Charpentier, Paris 1867, 2 voll.

accade in Francia, ricchi di cambiamenti a vista, o, ancora, il fatto che, per un artista europeo, avere la stima di un pubblico così esigente sia qualificante e lusinghiero. A differenza di quanto si può constatare nei *feuilletons* dedicati al teatro parigino, Gautier mostra un particolare apprezzamento per il corpo di ballo del Teatro Bol'shoj, i cui membri sono selezionati con cura tra gli allievi di una scuola capace di formare danzatori notevoli, e fa un implicito confronto con la situazione francese, registrando il proprio piacere nel notare «ces lignes si droites, ces groupes si nets qui ne se décomposent qu'au moment voulu pour se reformer sous un autre aspect; tous ces petits pieds qui retombent en mesure, tous ces bataillons chorégraphiques qui se déconcertent et ne s'embrouillent jamais dans leurs manœuvres!»¹⁴. Anche qualche interprete maschile ottiene lodi particolari, come un certo Alexandroff, che interpreta una mazurka «avec une fierté, une élégance, une grâce bien éloignées des afféteries si désagréables chez les danseurs ordinaires»¹⁵.

Da San Pietroburgo Gautier invia in Francia veri e propri *feuilletons* teatrali, in cui assume il ruolo dell'inviato all'estero facendo un regolare resoconto dei balletti. Mette in particolare luce *Éoline ou La Dryade*, con la coreografia di Jules Perrot, che segna il debutto pietroburghese di Amalia Ferraris, già celebre a Parigi. Gautier è sedotto dalle sonorità esotiche e musicali dei nomi delle interpreti russe, capaci di fare ricordare che ognuno di essi «signifie beauté, talent ou tout au moins jeunesse et espérance»¹⁶, ma le modalità di visione e di scrittura sono quelle ormai usuali, a partire dalla descrizione accurata delle scenografie, passando per le annotazioni sulle ballerine principali, prima fra tutte la Ferraris, particolarmente apprezzata dai Russi che, come egli non manca di notare nuovamente, «sont difficiles en fait de danse»¹⁷.

Parte delle osservazioni sulla danza sono poi riservate alle danze popolari, in particolare a quelle degli zingari, le cui donne, durante un *bal masqué*, sconfiggono la noia dilagante nonostante un accenno di *can can* francese e scaldano gli spettatori col solo palpitare delle ciglia, che, svelando uno sguardo «noir et fauve»¹⁸, ridesta in Gautier il ricordo di zingare spagnole e a quello della baiadera Amany: la danza della russa Sacha, infatti, con «ses bras

¹⁴ «Queste linee così dritte, questi gruppi così netti che non si sciolgono che al momento stabilito per ricomporsi sotto un altro aspetto; tutti questi piedini che ricadono a tempo, tutti questi battaglioni coreografici che non si distraggono e non si confondono mai nelle loro manovre!» (*ivi*, vol. I, p. 251).

¹⁵ «Con una fierezza, una eleganza, una grazia ben lontane dalle leziosità così sgradevoli dei danzatori ordinari» (*ivi*, vol. II, p. 144).

¹⁶ «Significa bellezza e talento, o almeno giovinezza e speranza» (*ivi*, vol. II, p. 163).

¹⁷ «Sono difficili riguardo alla danza» (*ivi*, vol. II, p. 161).

¹⁸ «Nero e selvatico» (*ivi*, vol. II, p. 129).

pâmés, ses ondulations de torse et ses piétinements sur place»¹⁹ non può non ricordargli immediatamente l'origine asiatica degli zingari.

Un altro mondo che Gautier attraversa per raccontarne tratti singolari e connotanti è la Turchia, per lui una terra di dolci troppo zuccherati, paesaggi pieni dell'azzurro del mare e abiti dalle fogge e dai colori singolari, ma anche di feste danzanti e di dervisci rotanti. In *Constantinople*²⁰ Gautier descrive il luogo in cui i dervisci compiono il proprio rituale, una sala bianca e blu estremamente pulita che «rappelle à la fois la salle de danse et de spectacle»²¹, le lunghe e ipnotiche preghiere che precedono la danza e quindi la danza vera e propria. Le braccia di una ventina di uomini si sollevano in forma di croce, le loro gonne palpitano come le ali degli uccelli e si aprono come i calici dei fiori nel flusso estatico di un movimento rotatorio regolare e straordinariamente agile, che non lascia trapelare alcuna fatica, «de même qu'une toupie qui pivote immobile au moment de la plus grande rapidité, et semble s'endormir au bruit de son ronflement»²². Dopo aver recuperato le forze camminando in coppia lungo i bordi della sala, i dervisci riprendono la danza con maggiore lena, in una vertigine convulsa che lascia trapelare dai visi una possessione mistica trasfigurante, tanto che «l'âme, pour ainsi dire, [...] venait à la peau» e, «comme un marteau intérieur, repoussait et corrigeait par dedans les imperfections [des] traits»²³. Come accade a Petra Cámara e Mariano Camprubi, «la terre, à laquelle ils ne tenaient que par un bout de leurs orteils, avait disparu comme un papier brouillard qu'on jette sur un brasier, et ils flottaient éperdument dans l'éternité et l'infini, ces deux formes de Dieu»²⁴, lasciando Gautier «ébloui de ce spectacle vertigineux»²⁵.

L'interesse per la danza teatrale e per quella popolare costituisce quindi uno degli argomenti su cui Gautier si diffonde con piacere per informare i propri compatrioti degli usi e dei costumi di popoli lontani e relativamente conosciuti, di cui evidentemente egli

¹⁹ «Le sue braccia languide, le sue oscillazioni del busto e il suo *piétiner* sul posto» (*ivi*, vol. II, p. 250).

²⁰ *Constantinople*, cit., pp. 35-37.

²¹ «Ricorda al tempo stesso la sala da danza e di spettacolo» (*ivi*, p. 35).

²² «Come una trottola che gira immobile nel momento della più grande rapidità, e sembra addormentarsi al rumore del proprio ronzio» (*ivi*, p. 37).

²³ «L'anima, per così dire, [...] saliva alla pelle»; «come un martello interiore, spingeva e correggeva dall'interno [le] imperfezioni dei tratti» (*ibidem*). Sulla teoria che i moti interiori possano imprimersi sull'aspetto fisico e forgiarlo, cfr. *infra*, pp. 293-94.

²⁴ «La terra, alla quale non si tenevano che con la punta dell'alluce, era scomparsa come un foglio di carta assorbente che si getta su un braciere, ed essi fluttuavano perduti nell'eternità e nell'infinito, queste due forme di Dio» (*ibidem*).

²⁵ «Abbagliato da questo spettacolo vertiginoso» (*ibidem*).

considera le pratiche coreutiche come una parte integrante di alto livello e di grande fascino, da sottolineare con opportuno rilievo²⁶.

2. Gli scritti letterari

I riferimenti al corpo sono un'assidua e amichevole presenza anche nella produzione poetica di Gautier, ampia ed eterogenea, che comprende scritti meditati e scritti d'occasione, di varia ampiezza e genere²⁷. Ad esempio, *Le poème de la femme. Marbre de Paros* (1849)²⁸ confonde le forme della donna e della statua, in *Étude de mains* (1851)²⁹ una mano di marmo fa immaginare il bel corpo femminile a cui appartiene, *Symphonie en blanc majeur* (1849)³⁰ è popolato da donne-cigno di «implacable blancheur», *Contralto* (1849)³¹ descrive un corpo androgino di inquietante seduttività. Si tratta di corpi, o parti di essi, quasi sempre di donna, solitamente pervasi dalla bellezza³², descritti nei particolari o evocati per suggestive metonimie, che si accompagnano volentieri alla perfezione armoniosa dell'opera d'arte fatta di marmi o di pietre preziose, più raramente al calore imprevedibile del movimento scomposto. La scrittura poetica sembra richiamare a sé immagini di bellezza composta, il verso regolato dalla rima tende a descrivere equilibri rodati, anche se talvolta si lascia attraversare da lampi di inquietudine.

²⁶ In *Italia* (Librairie Hachette, Paris 1855) non compaiono riferimenti a danze teatrali, poiché Gautier viaggia durante la stagione di chiusura dei teatri, ma neppure a danze di società, nonostante egli affermi l'importanza di raccontare anche i costumi dei paesi stranieri che si visitano, non solo i loro monumenti o le loro opere d'arte (pp. 403-404).

²⁷ Per una raccolta critica della poesia di Théophile Gautier, costituiscono ancora un punto di riferimento i tre volumi delle *Poésies complètes* edited by René Jasinski, Nizet, Paris 1970.

²⁸ In *Émaux et camées*, Gallimard, Paris 1981, pp. 29-31. La raccolta *Émaux et camées* è stata edita, sempre con lo stesso titolo, diverse volte sotto il controllo dello stesso Gautier (1852, 1853, 1858, 1863, 1866, 1872). L'edizione a cui si farà riferimento d'ora in avanti è quella a cura di Claudine Gothot-Mersch (Gallimard, Paris 1981).

²⁹ *Émaux et camées*, cit., pp. 32-33.

³⁰ *Ivi*, pp. 42-44.

³¹ «Implacabile biancore» (*ivi*, pp. 51-54).

³² L'unico esempio di donna descritta come brutta che abbiamo trovato nella poesia di Gautier è *Carmen* (1861), in cui viene tratteggiata una zingara magra e dalla pelle scura, portatrice comunque di una «laideur piquante», «bruttezza piccante», che rende tutti gli uomini «fous», «pazzi» e che tra l'altro permette di inserire l'immagine di Venere, anche se si tratta di una Venere provocante e «âcre», «acre», scaturita dal «gouffre amer», «amaro vortice» del mare (in *Émaux et camées*, cit., pp. 111-112).

La danza si adatta alla forma strutturata della parola scritta attraverso lodi alle interpreti o riferimenti a immagini preziose. *Après le bal* (1834)³³ tratteggia la tristezza, il senso di vuoto e la noia che seguono la fine di una festa da ballo in maschera in cui le donne sono fate e Péri dai colli lucenti di sudore, mentre *La Péri* (1843)³⁴, in stretta connessione con l'omonimo balletto, descrive un'annoziata fata celeste che per distrarsi si innamora di un umano Achmet; il già citato *À la Princesse Bathilde* (1845)³⁵, scritto in lode dell'interprete dell'omonimo personaggio di *Giselle*, Caroline Forster, riprende atmosfere e nomi del secondo atto del balletto, cogliendo il momento in cui l'arrivo del giorno fa ritirare Giselle assieme alle altre pallide Villi per lasciare il campo alla «chasseresse superbe» che, illuminata da un sole splendente, riporta Albert a una realtà così piacevole da valer bene il sogno³⁶. Le ballerine, quando la loro bellezza lo merita, sono la fonte più o meno palese di diversi componimenti: Caroline Forster ispira dichiaratamente “Oui, Forster, j'admirais...” (1841)³⁷, tutto costruito intorno al suo orecchio, «Une fleur qui vivrait!, une rose de chair, | Une coquille ôtée à l'écrin de la mer!»; alla spagnola Petra Cámara, capace di danzare «d'un coup de poignard», è

³³ *Poésies complètes*, Charpentier, Paris 1890, vol. I, pp. 230-233.

³⁴ *Ivi*, vol. II, p. 195.

³⁵ *Ivi*, pp. 55-56.

³⁶ «Superba cacciatrice». Vale la pena riportare l'intero componimento: «La cloche matinale enfin a sonné l'heure | Où les pâles Wilis, qu'un jour trop vif effleure, | Près du sylphe qui dort vont se glisser sans bruit, | Au cœur des nénufars et des belles de nuit; | Giselle défaillante avec de molles poses | Lentement disparaît sous son linceul de roses, | Et l'on n'aperçoit plus du fantôme charmant | Qu'une petite main tendue à son amant. | – Alors vous paraissez, chasseresse superbe, | Traînant votre velours sur le velours de l'herbe, | Un sourire à la bouche, un rayon dans les yeux, | Plus fraîche que l'aurore éclore au bord des cieux; | Belle au regard d'azur, à la tresse dorée, | Que sur ses blancs autels la Grèce eût adorée; | Pur marbre de Paros, que les Grâces en chœur, | Dans leur groupe admettraient pour quatrième sœur, | – De la forêt magique illuminant la voûte, | Une vive clarté se répand, – et l'on doute | Si le jour, qui renaît dans son éclat vermeil, | Vient de votre présence ou s'il vient du soleil! | Giselle meurt; Albert éperdu se relève, | Et la réalité fait envoler le rêve; | Mais en attrait divins, en chaste volupté, | Quel rêve peut valoir votre réalité!», «La campana mattutina ha infine suonato l'ora | In cui le pallide Villi, che una luce troppo viva sfiora, | Scivolano senza rumore presso il silfo dormiente, | Tra le ninfee e le belle di notte; | Giselle, che si spegne con morbide pose, | Lentamente scompare sotto un sudario di rose, | E non si vede più, del fantasma seducente, | Che una piccola mano tesa all'amante. | Allora apparite voi, cacciatrice superba, | Che trascinate il vostro velluto sul velluto dell'erba, | Un sorriso sulle labbra, un bagliore negli occhi, | Più fresca dell'aurora che si dischiude in cielo; | Bella dallo sguardo azzurro e dalla treccia dorata, | Che su bianchi altari la Grecia avrebbe adorata; | Puro marmo di Paros, che le Grazie, in coro, | Come quarta sorella accoglierebbero tra di loro. | Illuminando la volta della magica foresta | Un vivo chiaror si spande, e non si sa | Se il giorno, che risorge nel suo vermiglio splendore, | Proviene dalla vostra presenza o proviene dal sole! | Giselle muore; Albert, perduto si rialza, | E la realtà fa volar via il sogno. | Ma sotto tratti divini, in casta voluttà, | Quale sogno può valere la vostra realtà!» (*À la Princesse Bathilde*, in *Poésies complètes*, cit., vol II, pp. 55-56).

³⁷ «Un fiore che potrebbe vivere!, una rosa di carne, | Una conchiglia tolta allo scrigno del mare!» (*ivi*, p. 57).

dedicato *Inès de las Sierras* (1852)³⁸, in cui l'autore traduce in versi l'omonimo racconto di Charles Nodier³⁹. Carlotta Grisi è ovviamente fonte privilegiata di ispirazione: *À une jeune italienne* (1843)⁴⁰, che appartiene ai primi tempi della relazione tra Gautier e la straordinaria artista, è colorato dagli occhi di violetta della donna amata, mentre sia *La Nue* (1866)⁴¹ sia *La Fleur qui fait le printemps* (1866)⁴² nascono all'epoca dei frequenti incontri nella villa svizzera della ballerina che, ormai ritiratasi dalle scene, si è riavvicinata a Gautier in un rapporto nuovamente amoroso, e la dipingono attraverso la visione di un corpo femminile ideale e mitologico intravisto tra le nubi o attraverso l'immagine della violetta, il fiore simbolo del loro amore.

Nella poesia la presenza della danza sembra essere testimonianza di una attenzione, una presenza, una fonte dalla quale trarre immagini di bellezza. Il discorso su questo oggetto così stratificato trova per Gautier un agio maggiore nella scrittura prosodica. Emerge infatti in mille diversi momenti nei romanzi e nei racconti, costellati di personaggi che ballano⁴³, di «*entrée de ballet*»⁴⁴, di «*grands enjambées*»⁴⁵, e di riferimenti a ballerine note, se si eccettua *Mademoiselle de Maupin* (1835), completamente privo di riferimenti alla danza, a parte un accenno, nella prefazione, all'imposizione di allungare le gonne alle ballerine e ai *bals masqués* dell'Opéra⁴⁶.

Fortunio (1837) offre accurate descrizioni della buona società parigina. Mostra quindi come sia abituale, per gli uomini di alto rango, avere per amanti delle ballerine dell'Opéra, anche se sono «*maigres comme des araignées, qui les trompent pour des perruquiers, des*

³⁸ «Con un pugnale nel cuore» (*Émaux et camées*, cit., pp. 77-80). Nella stessa raccolta Gautier cita ancora la danzatrice spagnola, anche se brevemente, in *Le Château du souvenir* (1861), pp. 121-129.

³⁹ Gautier scriverà con acceso entusiasmo di Petra Cámara, avvicinandola alla protagonista del racconto di Charles Nodier, *Inès de las Sierras*, in «La Presse», 1 février 1853, p. 1, dove riporta, tra l'altro parte della poesia a lei dedicata.

⁴⁰ *Poésies complètes*, cit., vol. II, p. 59.

⁴¹ *Émaux et camées*, cit., pp. 135-136.

⁴² *Ivi*, pp. 139-141.

⁴³ La schiava Léila in *La Mille et Deuxième nuit* (1842), in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 899; vari personaggi che appaiono al protagonista durante le visioni suscitate dall'hashish in *Le Club des hachichins* (1846), in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 1014; Chiquita in *Le Capitaine Fracasse*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, p. 998.

⁴⁴ *Ivi*, p. 916.

⁴⁵ *Ivi*, p. 930.

⁴⁶ Si tratta di una situazione piuttosto sorprendente anche perché il romanzo è incentrato su una riflessione intorno al genere sessuale e sulla bellezza: pare quindi anomalo che non sia emerso, nel corso della sua redazione, un riferimento a un'arte che vede il corpo in posizione ovviamente centrale e che, dato quanto si dirà su *La Cafetière*, scritto quattro anni prima, evidentemente fa già parte dell'immaginario di Gautier.

machinistes, des gens de lettres ou des nègres»⁴⁷, e quindi si rimprovera al ricchissimo Fortunio di non accompagnarsi né a una duchessa, né a una danzatrice: d'altra parte egli giudica le prime troppo vecchie e le seconde troppo magre, anche se in realtà si mostra in pubblico con una danzatrice grassa⁴⁸. Egli è capace di apprezzare sia la danza delle «véritables bibiaderi», a cui assiste a Benares, sia Marie Taglioni in *Le Dieu et la bayadère*, che vede attraverso il filtro del binocolo all'Opéra⁴⁹, oltre alle delicate figure dipinte raffiguranti delle «danseuses antiques» dalle braccia di alabastro che danzano al suono dei crotali sollevando l'orlo della tunica⁵⁰. La protagonista femminile del romanzo, Musidora, cortigiana di alto bordo (tra l'altro colta mentre esce da un bagno tiepido con «l'air d'une sylphide sortant, au premier rayon de lune, du cœur de la campanule qui lui a servi de refuge pendant le jour»⁵¹), ama essere accompagnata all'Opéra o alle corse dei cavalli⁵², cioè nei luoghi frequentati dalla buona società, in cui quindi è prestigioso mostrarsi al braccio di una donna di bellezza eccezionale come lei.

Una Carlotta dalle guance rosate e dagli occhi di argento brunito appare profeticamente in *La Pipe d'opium* (1838)⁵³, mentre in *Le Pied de momie* (1840) una fanciulla dalla pelle color caffelatte scuro fa immediatamente venire alla mente il recente incontro con la baiadera Amany⁵⁴.

Jean et Jeannette (1850), una leggera "storia rococò" ambientata nel '700, è costellata di riferimenti alla danza⁵⁵ e trascorre tra un ballo popolare al Moulin Rouge e una serata

⁴⁷ «Magre come ragni, che li tradiscono con dei parrucchieri, dei macchinisti, dei letterati o dei negri», (*Fortunio*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 737).

⁴⁸ *Ivi*, p. 696.

⁴⁹ «Vere e proprie baiadere» (*ivi*, p. 695).

⁵⁰ «Danzatrici antiche» (*ivi*, p. 683).

⁵¹ «L'aria di una silfide che esce, al primo raggio di luna, dall'interno della campanula che le è servita da rifugio durante il giorno» (*ivi*, p. 643).

⁵² *Ivi*, p. 655.

⁵³ *La Pipe d'opium*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 737. In realtà nel 1838, data della prima pubblicazione del racconto, Gautier non aveva ancora conosciuto Carlotta Grisi, che pure già si esibiva a Parigi. Rimaneggiando lo scritto in una successiva pubblicazione, la descrizione della stessa bionda apparizione si precisa meglio con i tratti della Grisi, tanto più che, da cantante quale era nella prima versione, diventa ora una ballerina (in «La Presse», 10 décembre 1843, pp. 2-3, poi riedito con l'esplicito titolo *Yeux verts et talons roses* in *Caprices et zigzags*, cit., pp. 153-160).

⁵⁴ *Le Pied de momie*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 860. Amany era la più bella danzatrice della troupe di autentiche baiadere che si erano esibite a Parigi nel 1838 e di cui Gautier aveva scritto, rimanendo sedotto dalla loro bellezza «sauvage», «selvaggia».

⁵⁵ Una marchesa travestita da *grisette* cammina per la prima volta in mezzo alla gente del popolo e sembra «essayer chaque pavé, comme une danseuse novice qui tâte la corde de sa semelle frottée de blanc d'Espagne»,

passata all'Opéra per assistere a *Les Indes galantes*, in cui viene eseguito «un ballet où le sentiment de l'amour était peint par des attitudes voluptueuses, mais décentes, qui jetaient une douce langueur dans l'âme et arrivaient au cœur par le chemin des yeux»⁵⁶. Una delle protagoniste, un *premier sujet* dell'Opéra, è spesso impegnata in prove o spettacoli e sono frequenti i riferimenti alla sua vita di danzatrice e cortigiana. Gautier si dilunga poi a descrivere la Guimard⁵⁷, «célèbre sujet de l'Académie royale de musique et de danse»⁵⁸ e «grande prêtresse du plaisir»⁵⁹ presente in larga parte del romanzo, e annota che la sua «maigreux célèbre s'expliquait par l'entraînement de la danseuse, qui avait bien voulu sacrifier quelques-unes des rondeurs de la femme à la légèreté de son art»⁶⁰.

Nel racconto *Arria Marcella* (1852) Gautier accenna a una serata trascorsa al Teatro San Carlo di Napoli, in cui «un essaim de nymphes culottées, sous leurs jupes de gaze, d'un affreux caleçon vert monstre qui les faisait ressembler à des grenouilles piquées de la tarentule»⁶¹, cerca di seguire con modesto successo le orme della celebre Amalia Ferraris, particolarmente in voga in quegli stessi anni.

In *Jettatura* (1857) uno iettatore capisce di essere stato l'inconsapevole causa della morte di una ballerina inglese di cui si era infatuato e che andava regolarmente ad ammirare in teatro, apprezzandone i tratti delicati, i capelli lucenti e il corpo di statua antica. Il suo sguardo insistente, infatti, ha probabilmente provocato l'incidente in cui le garze da silfide del costume della giovane, troppo vicine ai fuochi del proscenio, si sono

«saggiare ogni lastra del selciato, come una danzatrice novizia che sonda la corda con la suola strofinata di bianco di Spagna» (p. 222); una giovane ballerina, *second sujet* all'Opéra, testimonia «ce paradoxe énorme, que, sous le règne de Cotillon III, à l'Opéra, une danseuse a pu avoir l'âme, ce qui semble tout à fait invraisemblable», «questo enorme paradosso, che sotto il regno di Cotillon III, all'Opéra, una danzatrice potesse avere un'anima, cosa che sembra del tutto inverosimile» (p. 237); viene citato Dauberval (p. 238), coreografo e danzatore autore, tra gli altri, di *La Fille mal gardée*; una ballerina, a causa di una delusione d'amore, «dansa son pas tout de travers, perdit la mesure, confondit le temps, et risqua de se faire siffler», «danzò il suo passo tutto di traverso, perse il tempo, confuse i ritmi, e rischiò di farsi fischiare» (p. 247). Tutte le citazioni sono tratte da *Jean et Jeannette*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II.

⁵⁶ «Un balletto dove il sentimento dell'amore era rappresentato da atteggiamenti voluttuosi, ma misurati, che suscitavano nell'animo un dolce languore e arrivavano al cuore attraverso la via degli occhi» (*ivi*, pp. 186-187).

⁵⁷ Cfr. *infra*, p. 40, nota 102.

⁵⁸ «Celebre ballerina dell'Académie de musique et de danse» (*ivi*, p. 190).

⁵⁹ «Grande sacerdotessa del piacere» (*ivi*, p. 192).

⁶⁰ «Celebre magrezza si spiegava con l'allenamento della danzatrice, che aveva voluto sacrificare alcune delle rotondità della donna alla leggerezza della sua arte» (*ibidem*).

⁶¹ «Uno sciame di ninfe coperte, sotto le loro gonne di organza, da terribili calzoni verde-mostro che le rendevano simili a rane morse dalla tarantola» (*Arria Marcella*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, p. 313).

incendiate in un istante, uccidendola⁶².

La descrizione della danza e delle danzatrici si rivolge nuovamente all'esotismo con *Le Roman de la momie* (1857), ambientato in Egitto, in cui le schiave di una ricca famiglia, al suono ritmato di arpa e timpano,

frissonnèrent, ouvrirent les narines, aspirèrent le rythme magique, se dressèrent sur leurs pieds, et, mues d'une impulsion irrésistible, se mirent à danser. [...] et à travers leur longue chemise de gaze, bordée de perles par en haut, on voyait leur corps couleur de bronze jaune doré s'agiter avec une souplesse de couleuvre; elles se tordaient, se cambraient, remuaient leurs hanches cerclées d'une étroite ceinture, se renversaient, prenaient des attitudes penchées, inclinaient la tête à droite et à gauche comme si elles eussent trouvé une volupté secrète à frôler de leur menton poli leur épaule froide et nue, se rengorgeaient comme des colombes, s'agenouillaient et se relevaient, serraient les mains contre leur poitrine ou déployaient moelleusement leurs bras, qui semblaient battre des ailes comme ceux d'Isis et de Nyphtys, traînaient leurs jambes, ployaient leurs jarrets, déplaçaient leurs pieds agiles par de petits mouvements saccadés, et suivaient toutes les ondulations de la musique.⁶³

Si tratta di descrizioni attente a dettagli che rendono visibili gli abiti, i corpi e i movimenti, e che sono del tutto simili a quelle rintracciabili nei *feuilletons*, anche se in questo caso la fonte è con tutta probabilità iconografica⁶⁴, poiché Gautier all'epoca della redazione del romanzo non aveva ancora visitato l'Egitto e non ne conosceva quindi le tradizioni popolari e artistiche, se non indirettamente.

Le Capitaine Fracasse (1863), celebre romanzo metateatrale, non trascura la danza. Zerbine, la soubrette, si sposta «avec un mouvement de corsage si élastique, un tordion

⁶² *Jettatura*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, pp. 442-443. Si tratta della descrizione di una situazione purtroppo non inusuale in teatro, che si verificherà anche per Emma Livry, di cui Gautier scriverà il necrologio quando morirà in seguito a un incidente analogo nel 1863 (in "Le Moniteur universel", 3 août 1863, ora in *Écrits sur la danse*, cit., pp. 309-310).

⁶³ «rabbrividerono, aprirono le narici, aspirarono il ritmo magico, si alzarono sui loro piedi e, spinte da un impulso irresistibile, si misero a danzare. [...] e attraverso la loro lunga camicia di organza, ricamata di perle in alto, si vedevano i loro corpi color bronzo giallo dorato agitarsi con una sinuosità di biscia; si contorcevano, si inarcavano, agitavano le loro anche circondate da una stretta cintura, si rovesciavano, assumevano pose reclinate, piegavano la testa a destra e a sinistra come se avessero trovato una voluttà segreta a sfiorare col mento la loro bella spalla fredda e nuda, gonfiavano il petto come colombe, si inginocchiavano e si rialzavano, serravano le mani contro il seno o spiegavano languidamente le braccia che sembravano battere come le ali di Isis e di Nefti, trascinavano le gambe, piegavano le ginocchia, spostavano i piedi agili con piccoli movimenti spezzati, e seguivano tutte le ondulazioni della musica.» (*Le Roman de la momie*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, pp. 526-527).

⁶⁴ Pierre Laubriet, che cura le note al romanzo nell'edizione Gallimard, afferma che questo passo descrive un disegno di John Gardner Wilkinson tratto dalla raccolta *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, London, John Murray, 1837, vol. II, p. 329, una delle fonti del romanzo esplicitamente dichiarate da Gautier (*Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, p. 1.374).

de anche si fripon, un froufrou de jupes si coquet, qu'une ballerine de profession n'eût pu mieux faire»⁶⁵ e Serafina, la *grande coquette*, danza la moresca, «augmentée de passe-pieds, tordions et cabrioles au dernier goût du jour»⁶⁶,

avec une fierté voluptueuse, des poses cambrées et provocantes, entremêlées de sauts pleins de souplesse, de changements de pieds rapides et d'agrément de toutes sortes qui eussent fait pâmer d'aise même des personnes de qualité et des courtisans. Elle était charmante surtout lorsque, agitant au-dessus de sa tête son tambour de basque, elle en faisait bruire les plaquettes de cuivre, ou bien quand, frottant du pouce la peau brunie, elle en tirait un sourd ronflement avec autant de dextérité qu'une *panderera* de profession.⁶⁷

In questo, come nel precedente esempio tratto da *Le Roman de la momie*, la terminologia e le modalità di scrittura, identiche a quelle utilizzate nei *feuilletons*, assorbono con naturalezza una certa visione della donna danzante e del suo corpo. Anche se è la donna stessa che parla, le parole sono evidentemente filtrate dallo sguardo di Gautier quando Zerbina dice di sé:

me faisant des castagnettes avec une assiette de porcelaine de Chine cassée, j'exécutai une sarabande si folle, si lascive, si enragée, qu'elle eût damné un saint. C'était des bras pâmes au-dessus de la tête, des jambes luisant comme un éclair dans le tourbillon des jupes, des hanches plus frétilantes que vif-argent, des reins cambrés à toucher le parquet des épaules, une gorge qui battait la campagne, le tout incendié de regards et de sourires à mettre le feu à une salle si jamais je pouvais danser un tel pas sur un théâtre.⁶⁸

Ma il discorso sulla danza si approfondisce in particolar modo nel “conte fantastique” *La Cafetière* e nella “nouvelle fantastique” *Spirite*, rispettivamente il primo e l'ultimo tra gli scritti narrativi di Gautier⁶⁹, che vanno così a segnare quasi simbolicamente l'apertura e la

⁶⁵ «Con un movimento di corpetto così elastico, una torsione di anca così maliziosa, un fruscio di gonne così civettuolo, che una ballerina di professione non avrebbe potuto fare meglio» (*Le Capitaine Fracasse*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, p. 744).

⁶⁶ «Accresciuta di *passe-pieds*, contorcimenti e *cabriole* secondo l'ultimo gusto del momento» (*ivi*, p. 805).

⁶⁷ «Con una fierezza voluttuosa, delle pose inarcate e provocanti, intercalate a salti pieni di agilità, rapidi cambi di piedi e attrattive di ogni genere che avrebbero fatto andare in estasi anche persone di nobili natali e cortigiani. Era deliziosa soprattutto quando, agitando al disopra della propria testa il suo tamburello, ne faceva fremere le placchette di rame, o ancora quando, sfregando col pollice la pelle brunita, ne traeva una sorda vibrazione con la destrezza di una *panderera* di professione» (*ivi*, p. 808).

⁶⁸ «Facendomi delle natiche con un piatto di porcellana cinese rotto, eseguii una sarabanda così folle, così provocante, così scatenata che avrebbe dannato un santo. Erano braccia languide al disopra della testa, gambe luccicanti come un lampo nel turbine delle gonne, anche più guizzanti dell'argento vivo, reni incurvate fino a toccare il pavimento con le spalle, una gola che delirava, il tutto infiammato da sguardi e da sorrisi tali da incendiare una sala se mai potessi danzare un tale passo in un teatro» (*ivi*, p. 821).

⁶⁹ *Mademoiselle Dafné*, pubblicato per la prima volta nel 1866 e quindi apparentemente ultimo scritto

chiusura di un percorso innegabilmente caratterizzato da un coinvolgimento profondo nelle abitudini del mondo coreutico e dalla conseguente necessità di riflettere intorno a esso.

Il primo, scritto nel 1831, costituisce un punto di riferimento per cogliere l'interesse per la danza e la conoscenza della terminologia tecnica di un Gautier non ancora ventenne, oltre che il concetto di ideale e di sogno così importanti per la sua poetica e per quella del balletto in generale. La tappezzeria della camera da letto in cui per la prima volta è ospitato il giovane protagonista si anima al rintocco di un orologio che segna le ventitré. Le figure umane disegnate dai fili colorati si staccano dal tessuto per sedersi a un tavolino e bere un caffè, preparato in una caffettiera che ha preso vita come altri oggetti che si muovono nella camera. Allo scoccare della mezzanotte hanno inizio le danze, sulla musica eseguita dall'orchestra raffigurata nella tappezzeria. Si comincia con un minuetto, poi il ritmo si fa vorticoso e ogni coppia «se mit à pirouetter comme une toupie d'Allemagne»⁷⁰, tra il fruscio degli abiti di seta delle signore. I musicisti sono talmente indiatolati e dalle loro dita sprizzano tali scintille che i danzatori cercano invano di seguirli: «Ils sautaient, cabriolaient, faisaient des ronds de jambes, des jetés battus et des entrechats de trois pieds de haut»⁷¹. Allo scoccare dell'una tutti si fermano e l'attenzione si dirige su una bellissima fanciulla, Angela, immobile fino a quel momento. È la donna ideale del protagonista, che le si siede accanto, le prende la mano, le parla, ma, soprattutto, sente i propri piedi bruciare dal desiderio di danzare con lei, come puntualmente si verifica: «Elle passa son bras d'ivoire autour de mon cou. [...] Et nous commençâmes à valser. Le sein de la jeune fille touchait ma poitrine, sa joue veloutée effleurait la mienne, et son haleine suave flottait sur ma bouche. Jamais de la vie je n'avais éprouvé une pareille émotion»⁷². La musica triplica il proprio ritmo, ma la coppia non fa alcuno sforzo per seguirla, fino a che Angela si mostra improvvisamente stanca, i suoi piedini, che prima sfioravano appena il pavimento, diventano improvvisamente pesanti e lei si sente diventare fredda come il marmo. Una volta ferma, cerca di scaldarsi stringendosi al proprio compagno, mentre i pensieri che la attraversano gli si rivelano, benché inespresi,

narrativo di Gautier, viene in realtà redatto nel 1861, come spiega Pierre Laubriet nelle "Notes sur le texte" incluse nel secondo volume di *Romans, contes et nouvelles*, cit., pp. 1541-1542.

⁷⁰ «Si mise a piroettare come una trottola tedesca» (*La Cafetière*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 6).

⁷¹ «Essi saltavano, facevano *cabrioles*, *ronds de jambes*, *jetés battus* e *entrechats* alti tre piedi» (*ibidem*).

⁷² «Ella passò il suo braccio di avorio intorno al mio collo. [...] E noi cominciammo a ballare il valzer. Il seno della fanciulla toccava il mio petto, la sua guancia vellutata sfiorava la mia e il suo alito soave aleggiava sulla mia bocca. Mai nella vita avevo provato una simile emozione» (*ivi*, p. 7).

poiché la sua anima splende ben visibile all'interno del corpo, che pare di trasparente alabastro. L'arrivo dell'alba fa svanire tutte le figure fantastiche e non rimane che la caffettiera, rotta in mille pezzi. Il giovane scoprirà che la fanciulla apparsagli durante la notte era la sorella del proprio ospite, morta due anni prima in seguito allo sfinimento causatole da un ballo.

Anticipatore di alcuni tratti delle Villi di *Giselle*, il racconto trova il proprio senso nella ricerca dell'ideale e nell'affermazione dell'impossibilità di trovarlo sulla terra⁷³, dato che può avere dimora solo nel sogno o in uno stato allucinatorio, in una dimensione diversa da quella della realtà o dopo che comunque ci si è allontanati dal quotidiano. Il momento di contatto con esso, fonte di uno stato di sommo benessere, di appagamento completo, di comunanza serena e di perfetta compenetrazione di anima e pensiero, coincide con il momento della danza sfrenata, dei ritmi vorticosi che imperlano il viso di sudore. La fine della danza segnala, d'altra parte, anche la fine del contatto con l'essere amato, l'esaurirsi delle forze e, in definitiva, la morte. La donna, nella sua perfetta bellezza, è l'incarnazione dell'ideale e viene dipinta con parole che ne sottolineano l'affinità con l'opera d'arte. Il corpo femminile viene infatti descritto nel suo biancore abbagliante, consistente come il marmo e trasparente come l'alabastro, ornato di capelli biondo-cenere e illuminato da uno sguardo blu chiaro: è già ben radicata, quindi, la visione del corpo femminile come oggetto di pregio, composto di materiali colorati e preziosi. L'ideale si manifesta soltanto attraverso il fantastico, a cui ci si può aprire se ci si allontana dalla realtà, come si fa quando si entra in una sala teatrale o come fanno i giovani amici del racconto, che giungono nel luogo in cui si svolgerà la vicenda, una casa sconosciuta al protagonista, dopo aver camminato a lungo nel fango, sotto una pioggia torrenziale, mentre tramonta il sole: il cambiamento di ambiente fisico, di temperatura e di luce crea una frattura netta tra lo spazio della quotidianità e quello extraquotidiano fatto di accadimenti meravigliosi.

Spirite, pubblicato nel 1865, ultima tappa di una densa carriera di letterato, nasce in condizioni particolarmente interessanti. Gautier, infatti, ne comincia la redazione mentre è ospite nella villa svizzera in cui Carlotta Grisi risiede dopo aver lasciato le scene e che le è stata donata dal principe Léon Radziwill, padre della sua seconda figlia, Léontine. Gautier vi soggiorna per la prima volta nel 1861⁷⁴, di ritorno dal secondo viaggio in Russia,

⁷³ Il racconto si chiude con la frase: «Je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre!», «Avevo appena compreso che per me non ci sarebbe più stata felicità sulla terra!» (*ivi*, p. 10).

⁷⁴ Gautier soggiorna a Saint-Jean dal 7 al 23 ottobre 1861, dal 5 settembre al 18 ottobre 1864 e dal 28 agosto

riunendosi alla propria compagna, Ernesta Grisi, e alle figlie Judith ed Estelle, che vi hanno soggiornato durante la sua assenza. Questo periodo segna il riavvicinamento tra Carlotta e la sorella, nonché tra Carlotta e Gautier, i cui rapporti, anzi, prenderanno una nuova direzione proprio a partire da queste giornate trascorse insieme, diventando più profondi e in seguito più intimi, quando si instaurerà l'abitudine di tenere una doppia corrispondenza, quella ufficiale e familiare, nota a Ernesta e alle figlie, e quella segreta, che utilizza l'espedito del fermo-posta per mantenersi tale⁷⁵. La separazione tra Carlotta e il principe, senz'altro definitiva nel 1865, e quella tra Gautier ed Ernesta, che avviene nel 1866 a causa dei dissapori nati dall'opposizione di Gautier al matrimonio della figlia maggiore, non fanno che aprire spazi più ampi a una relazione ormai in atto. Gautier sembra quindi arrivare solo in età matura alla realizzazione, seppure contrastata, dell'amore ideale di cui Carlotta era apparsa come una delle incarnazioni fin dai tempi di *Giselle*, ed è particolarmente interessante che tale realizzazione si intrecci alla redazione di *Spirite*, dove in effetti la danza entra in modo decisivo.

«Le Moniteur universel» dà la prima segnalazione della futura pubblicazione di *Spirite* (il titolo non è ancora quello definitivo) il 31 dicembre 1861, ovvero dopo il primo soggiorno svizzero, ma il racconto verrà elaborato definitivamente e concluso soltanto nell'estate del 1865, in parte sempre nella villa della Grisi, e il 17 novembre 1865 comincerà a uscire in *feuilleton* su «Le Moniteur universel»⁷⁶. Gautier farà stampare un esemplare unico del romanzo con una dedica che recita: «A Carlotta Grisi | En

all'11 novembre 1865, quindi, nel 1866, dal 18 settembre al 3 ottobre, dal 30 ottobre al 19 novembre, dal 17 dicembre al 4 gennaio 1867 (cfr. Théophile Gautier, *Correspondance générale*, cit., vol. VIII, p. 441). Negli stessi anni Carlotta Grisi riprende a frequentare casa Gautier durante i propri soggiorni a Parigi, dove è chiamata spesso per gestire i propri affari.

⁷⁵ Sicuramente a partire dal secondo soggiorno di Gautier a Saint-Jean, che doveva essere di pochi giorni e durerà invece sei settimane, i rapporti tra i due cambiano in modo decisivo, tanto che il 22 novembre 1864 è già attestato l'uso del duplice percorso per la corrispondenza (lettera di Carlotta Grisi a Théophile Gautier, ora in *Correspondance générale*, cit. vol. VIII, p. 365), che da tempo aveva comunque assunto toni sensibilmente più affettuosi. Posteriori al 1864 sono anche due ritratti di Carlotta dipinti da Gautier: in uno «La célèbre danseuse est blanche et d'une carnation fragonardienne: posée de trois quarts, elle se formule comme une apparition flottante, par lignes indécises, estompées par de tons doux ou légers, souriante et demi-idéalisée dans sa création de *Giselle*», «La célèbre danzatrice è bianca e di una carnagione fragonardiana: di tre quarti, si propone come un'apparizione fluttuante, con delle linee indecise, sfumate da toni morbidi e leggeri, sorridente e semi-idealizzata nel ruolo di *Giselle*» (Émile Bergerat, *Théophile Gautier peintre*, cit., p. 20).

⁷⁶ Cfr. la ricostruzione della genesi di *Spirite* fatta da Jean-Claude Fizaine nella «Notice» in Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, pp. 1482-1490.

témoignage de sympathie éternelle et profonde | ce livre est dédié | par | Théophile Gautier | Villa Grisi, sur Saint-Jean, Genève, 1865»⁷⁷.

Nel corso del racconto sono frequenti, come spesso accade nella narrativa di Gautier, i riferimenti al mondo della danza. Così il protagonista, ritratto mentre indossa delle pantofole in cui «dansait son pied nerveux et cambré»⁷⁸, è abituato a praticare la contraddanza in società⁷⁹. Viene citato il balletto sul ghiaccio incluso nell'opera *Le Prophète*⁸⁰ e una fanciulla descrive una festa da ballo come momento importante nella vita di una debuttante⁸¹. Ma la danza riveste, in questo testo, un senso più ampio e significativo rispetto alla semplice citazione che si limita ad arricchire o a costruire un determinato clima.

Guy de Malivert è uno scapolo facoltoso, originale e raffinato che pare destinato a un ottimo matrimonio con una vedova altrettanto facoltosa, ma decisamente più banale nella propria perfetta e altera bellezza. Egli intuisce la possibilità di un amore puro e ideale e si lascia andare alla percezione di una misteriosa presenza che gli appare nella calma ovattata della propria abitazione. Da uno specchio veneziano emerge una figura femminile luminosa e rosata, che egli chiamerà Spirite e che si rivelerà essere lo spirito di una fanciulla a sua insaputa perdutoamente innamorata di lui, morta a diciotto anni in convento. Grazie alla potenza e alla purezza del proprio amore, Spirite riuscirà ad apparire sempre più spesso a Malivert, a entrare a far parte della sua vita e a chiamarlo infine a sé in un paradiso di ideale unità amorosa.

I tratti autobiografici sono piuttosto chiari: Malivert fa un lungo viaggio in Spagna dove ammira la capigliatura color ebano delle donne e i combattimenti dei tori, visita l'Egitto, scrive per diversi periodici occupandosi di cronache di viaggio, racconti, poesie, brani filosofici e critici. La prima, emozionata descrizione dell'aspetto di Spirite non può non richiamare alla mente Carlotta Grisi. La fanciulla morta che si manifesta a Malivert tra vapori e luci celestiali ha un pallore rosato,

Ses cheveux, d'une teinte d'auréole, estompaient comme une fumée d'or le contour de son front. Dans ses yeux à demi baissés nageaient des prunelles d'un bleu nocturne, d'une douceur infinie, et rappelant ces places du ciel qu'au crépuscule envahissent les violettes du soir. Son nez fin et mince était d'une idéale délicatesse; un sourire à la Léonard de Vinci,

⁷⁷ «A Carlotta Grisi, | a testimonianza di simpatia eterna e profonda | questo libro è dedicato | da | Théophile Gautier | Villa Grisi, sur Saint-Jean, Genève, 1865», Cit. in Jean-Claude Fizaine, *ivi*, p. 1490.

⁷⁸ «Danzava il suo piede nervoso e arcuato» (*Spirite*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, p. 1107).

⁷⁹ *Ivi*, p. 1109.

⁸⁰ *Ivi*, p. 1149.

⁸¹ *Ivi*, pp. 1174-1177.

avec plus de tendresse et moins d'ironie, faisait prendre aux lèvres des sinuosités adorables; le col flexible, un peu ployé sur la tête, s'inclinait en avant.⁸²

L'immagine di Carlotta dagli occhi di violetta, dai capelli biondi e luminosi e dalla piccola bocca da bambina descritta più volte dallo stesso Gautier⁸³ emerge qui inevitabilmente di fianco a quella di Spirite, come avviene anche in seguito, quando, ad esempio, Spirite stessa appare a Malivert tra le colonne del Partenone, simile a una statua di candido marmo ornata da una corona di violette, i cui occhi di pervinca hanno però una tenera luce innegabilmente umana.

Tutto il racconto trova nell'immaginario proprio del *ballet blanc* e nelle stesse modalità di rappresentazione del balletto una perfetta ambientazione. Malivert parla di Spirite come di «cet ange, cette sylphide, cet âme»⁸⁴, assimilando l'essere angelicato e spirituale alla creatura che simbolicamente rappresenta il balletto romantico, la silfide⁸⁵. Proprio questa silfide, prima solo intravista, poi sempre più presente, gli fa dimenticare tutte le donne conosciute fino a quel momento, lo allontana per sempre da qualunque amore terrestre. I sogni che fa dopo aver avuto la prima visione paiono resoconti di scintillanti scenografie dell'Opéra, cambi di scena inclusi, descritte nei *feuilletons* dopo

⁸² «I suoi capelli, colore d'aureola, sfumavano come un vapore dorato il contorno della fronte. Nei suoi occhi semiabbassati nuotavano due pupille di un blu notturno, di una dolcezza infinita, che ricordavano quelle porzioni di cielo che le violette della sera invadono al crepuscolo. Il suo naso sottile e minuto era di una delicatezza ideale; un sorriso alla Leonardo da Vinci, con più tenerezza e meno ironia, faceva pendere alle labbra delle adorabili sinuosità; il collo flessuoso, un po' piegato, si inclinava in avanti» (*ivi*, p. 1141).

⁸³ Cfr., tra i molti scritti, la poesia *À une jeune italienne*, datata 21 marzo 1843 (in *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1890, vol. II, p. 59), in cui gli occhi della Grisi sono le uniche violette di una piovosa primavera francese e a cui la stessa Grisi risponde facendo portare a Gautier un bouquet degli amati fiori (cfr. la lettera di Carlotta Grisi a Théophile Gautier del marzo 1843, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. II, p. 18); lo scritto biografico su Carlotta Grisi, redatto nel 1841 e poi raccolto in *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874, pp. 410-415, in cui Gautier descrive la Grisi in questi termini: «Carlotta [...] est blonde ou du moins châtain clair, elle a des yeux bleus, d'une limpidité et d'une douceur extrêmes. Sa bouche est petite, mignarde, enfantine [...]. Son teint est d'une délicatesse et d'une fraîcheur bien rares», «Carlotta [...] è bionda o almeno castano chiaro, ha gli occhi blu, di una dolcezza e di una limpidezza estreme. La sua bocca è piccola, leggiadra, da bambina [...]. La sua carnagione è di una delicatezza e di una freschezza rare» (p. 415); la lettera di Gautier a Carlotta Grisi del 19 ottobre 1864, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. VIII, pp. 350-351, in cui egli dice che i propri articoli verranno letti dai «doux yeux couleur de violettes», «dolci occhi color di violetta» della Grisi lo spinge a lavorare al meglio.

⁸⁴ «Questo angelo, questa silfide, quest'anima» (*Spirite*, cit., p. 1143).

⁸⁵ La situazione in cui Malivert si trova all'inizio del romanzo non può non ricordare una delle immagini che quando *Spirite* viene scritto avevano già raccolto e fissato l'eco del balletto *La Sylphide*: un quadro di François Léopaulle raffigurante un giovane con un kilt rosso e nero, abbandonato in una poltrona vicino a un caminetto, mentre una diafana creatura femminile, con un vaporoso tutù semitrasparente, è graziosamente accovacciata di fianco a lui (*Marie Taglioni et son frère Paul dans le ballet de La Sylphide* (1834), conservato presso il *Musée des arts décoratifs* a Parigi).

averne visto l'effettiva realizzazione o soltanto immaginate nella stesura dei libretti:

Des immensités bleuâtres, où des traînées de lumière creusaient des vallées d'argent et d'or se perdant en perspectives sans bornes, s'ouvraient devant ses yeux fermés; puis ce tableau s'évanouissait pour laisser voir à une profondeur plus grande des ruissellements d'une phosphorescence aveuglante, comme une cascade de soleils liquéfiés qui tomberait de l'éternité dans l'infini; la cascade disparut à son tour, et à sa place s'étendit un ciel de ce blanc intense et lumineux qui revêtait jadis les transfigurés du Thabor. [...] De temps en temps, devant cette irradiation immense passaient, comme des oiseaux devant le disque du soleil, des esprits discernables non par leur ombre, mais par la lumière différente. Dans cet essaim, Guy de Malivert crut reconnaître Spirite.⁸⁶

Il paradiso in cui la fanciulla viene accolta è uno spettacolo «merveilleux»⁸⁷, abitato da anime «blanches comme le diamant, [...] colorées comme le rubis, l'émeraude, le saphir, la topaze et l'améthyste»⁸⁸, inondate da luci «blanches, jaunes, bleues, vertes, rouges, [...] des lueurs d'aurores, des reflets d'iris, des irradiations d'or et d'argent»⁸⁹.

Il convento in cui Spirite chiede di entrare, avendo perso ogni speranza di poter essere amata da Malivert, viene descritto da Gautier ricordando, per negazione, vari dettagli del celebre chiostro del *Ballet des nonnes*: «Point d'arcades en ogive, des colonnettes festonnées de lierre, de rayon de lune pénétrant par le trèfle d'une rosace brisée et jetant leur lueur sur l'inscription d'une tombe. Point de chapelle aux vitraux diaprés, aux piliers fuselés, aux clefs de voûtes découpées à jour, excellent motif de décoration ou de diorama»⁹⁰. Ma è *Giselle* ad essere davvero una presenza importante nel romanzo. La vita dura del convento di clausura dona a Spirite mani color dell'avorio, quasi trasparenti, e un incarnato di cera in cui risaltano le vene blu e gli occhi febbricitanti, resi più grandi da

⁸⁶ «Delle immensità bluastre, dove delle strisce di luce solcavano delle vallate d'argento e d'oro che si perdevano in prospettive senza confini, si aprivano davanti ai suoi occhi chiusi; poi questo quadro svaniva per lasciare vedere una profondità accecante, come una cascata di soli liquefatti caduti dall'eternità nell'infinito; la cascata disparve a sua volta, e al suo posto si stese un cielo di quel bianco intenso e luminoso che un tempo rivestì i trasfigurati del monte Tabor. [...] Ogni tanto, davanti a questa immensa irradiazione passavano, come uccelli davanti al disco del sole, degli spiriti distinguibili non per la loro ombra, ma per una diversa luce. In questo sciame, Guy de Malivert credette di riconoscere Spirite» (*Spirite*, cit., pp. 1145-1146).

⁸⁷ «Meraviglioso» (*ivi*, p. 1195).

⁸⁸ «Bianche come il diamante, [...] colorate come il rubino, lo smeraldo, lo zaffiro, il topazio e l'ametista» (*ivi*, p. 1194).

⁸⁹ «Bianche, gialle, blu, verdi rosse, [...] dei lucori di aurora, dei riflessi di giaggiolo, delle irradiazioni d'oro e di argento» (*ibidem*).

⁹⁰ «Nessuna arcata ad ogiva, né colonnine ornate di edera, né raggi di luna che penetrano attraverso il trilobo di un rosone spezzato gettando il loro bagliore sull'iscrizione di una tomba. Nessuna cappella dalle vetrate colorate, dalle colonne affusolate, dalle chiavi di volta intagliate a giorno, eccellente motivo per una scenografia o per un diorama» (*ivi*, p. 1187).

una magrezza che anticipa la morte e la trasforma in una sorta di Villi rassegnata al proprio destino, in una Giselle consapevole dell'impossibilità di realizzare il proprio amore. In una fredda giornata invernale Malivert va in visita alla tomba della fanciulla, una croce di marmo bianco impreziosita da qualche fiocco di neve: le nubi si aprono e «de l'ouverture s'échappa un long rayon visible sur le fond sombre de la brume»⁹¹, quasi un proiettore che illumina e fa scintillare un mazzo di gigli bianchi poggiato sulla lapide. In quel momento, nel fascio di luce tremolante, Malivert «crut distinguer une forme svelte et blanche qui s'élevait de la tombe comme une légère fumée d'une cassolette d'argent, enveloppée des plis flottants d'un suaire de gaze, semblable à la robe dont les peintres revêtent les anges»⁹². Quando Spirite appare a Malivert e suona per lui il pianoforte, inebriata dalla musica che sta eseguendo dimentica che l'umano Guy non può sopportare di vederla sotto forma di angelo: allora, «Par d'insensibles transitions, elle revint de la beauté surnaturelle à la beauté naturelle. Les ailes de Psyché, qui avaient palpité un instant à son dos, rentrèrent dans ses blanches épaules»⁹³, ripercorrendo a ritroso lo sviluppo delle ali di Giselle che «naissent et se développent»⁹⁴ quando diventa Villi, creatura morta, ideale e irraggiungibile.

Spirite «ouvrait le paradis des rêves réalisés, des expérances accomplies [...], divinement belle et pourtant humainement tendre, ouvrant les bras à l'âme altérée d'idéal, but et récompense, couronne d'étoiles et coupe d'amour, Béatrix révélée seulement au delà du tombeau»⁹⁵. Malivert riesce finalmente a raggiungerla quando, ucciso in un agguato durante un viaggio in Grecia, la sua anima viene da lei raccolta e trasportata in cielo: qui i due amanti appaiono come due gocce di rugiada che, rotolando su una foglia di giglio, si confondono in un'unica perla. Proprio a questo finale Gautier si riferisce, rendendo espliciti i tratti autobiografici della vicenda narrata, quando scrive alla Grisi:

⁹¹ «Dall'apertura sbucò un lungo raggio visibile sul fondo scuro della foschia» (*ivi*, p. 1200).

⁹² «Credette di scorgere una forma svelta e bianca che si sollevava dalla tomba come un leggero fumo da un bruciatore d'argento di profumi, avvolta dalle pieghe svolazzanti di un sudario di organza, simile all'abito con cui i pittori rivestono gli angeli» (*ibidem*).

⁹³ «Attraverso passaggi impercettibili ella ritornò dalla bellezza soprannaturale alla bellezza naturale. Le ali di Psiche, che per un istante avevano palpitato sulla sua schiena, rientrarono nelle sue bianche spalle» (*ivi*, p. 1203).

⁹⁴ «Nascono e si aprono» (*Giselle*, atto II, scena V, in Théophile Gautier, *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*, cit., p. 355).

⁹⁵ «Apriva il paradiso dei sogni realizzati, delle speranze esaudite [...], divinement bella e tuttavia umanamente tenera, con le braccia aperte all'anima assetata di ideale, scopo e ricompensa, corona di stelle e coppa d'amore, Beatrice rivelata soltanto oltre la tomba» (*Spirite*, cit., pp. 1204-1205).

Ah! Carlotta, Carlotta quoique mon métier soit d'écrire, je ne trouve pas de mots pour exprimer combien je vous aime. Je vous aime de toute mon âme, de tout mon esprit, de tout mon corps, avec le sang de mon cœur, la moëlle de mes os, ce qui est moi dans le passé, le présent, l'avenir, dans ce monde-ci et dans l'autre. S'il n'y en a pas mon amour créera un ciel pour vous y embrasser éternellement et se fondre avec vous dans une perle de lumière, comme Malivert et Spirite.⁹⁶

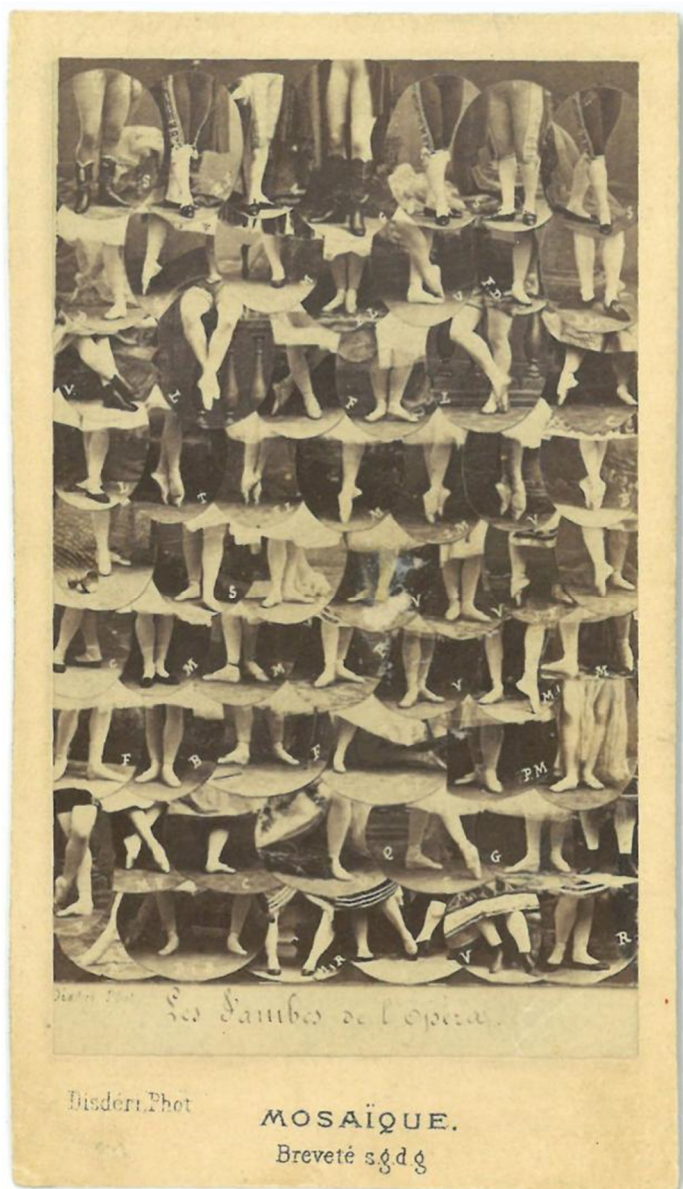
Con queste parole Gautier dichiara apertamente ciò che il testo aveva comunque già rivelato, mescolando ancora una volta ideale e reale, ovvero l'amore per la donna ideale e per la donna reale, che trova nel balletto, o, meglio, in una ballerina, la propria compiuta realizzazione. Pochi mesi dopo, infatti, le violente emozioni suscitate da una nuova versione di *Giselle*, con una nuova interprete, lo spingono a ricordare con struggimento i tempi in cui rimaneva dietro le quinte per proteggere con un mantello le spalle della prima e inimitabile Giselle tra una scena e l'altra, ma egli trova sollievo rivolgendo a se stesso parole confortanti:

le rêve de ta jeunesse, ton âge mûr le continue, et si tu ne peux plus aller voir *Giselle* dans sa chaumière peinte, tu peux trouver Carlotta Grisi dans sa villa de Saint-Jean, où elle te recevra avec le même sourire gracieux qu'elle t'accueillait autrefois dans cette bienheureuse coulisse de gauche où était son domicile de *Reine de la vendange* et de *Wili*.⁹⁷

⁹⁶ «Ah! Carlotta, Carlotta, benché il mio mestiere sia scrivere, non trovo parole per esprimere quanto vi amo. Vi amo con tutta l'anima, con tutto lo spirito, con tutto il corpo, col sangue del mio cuore, il midollo delle mie ossa, con tutto ciò che sono nel passato, nel presente e nel futuro, in questo mondo e nell'altro. Se non c'è, il mio amore creerà un cielo per baciarvi in eterno e fondermi con voi in una perla di luce, come Malivert e Spirite» (lettera di Théophile Gautier a Carlotta Grisi, fine marzo 1866, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. IX, p. 196).

⁹⁷ «Il sogno della tua giovinezza, la tua età matura lo continua, e se non puoi più andare a vedere *Giselle* nella sua capanna di tela dipinta, puoi trovare Carlotta Grisi nella sua villa di Saint-Jean, dove ti riceverà con lo stesso sorriso gentile con cui ti accoglieva in passato in questa beata quinta di sinistra in cui si trovava la sua abitazione di *Regina della vendemmia* e di *Villi*» (*ivi*, p. 233).

VI. Riconquistare il corpo: dagli occhi al cuore



Nella pagina precedente:

André-Adolphe-Eugène Disdéri

Mosaïque de photographies représentant les jambes des danseuses de l'Opéra de Paris (palais Garnier),
1860-1890

Stampa su carta albuminata, 8,1 x 5,1 cm

Musée Carnavalet (Paris)

1. *Lo spectacle oculaire*

Nella incisiva codificazione a cui perviene durante la prima metà del XIX secolo, il balletto attribuisce una importanza determinante all'aspetto esteticamente gradevole dei corpi che si muovono e si dispongono, in uno spazio appositamente strutturato, in funzione dell'occhio dello spettatore. Il corpo eretto del danzatore classico, inserito in una ideale e perfetta geometria grazie alla schiena allungata verso l'alto e alle gambe ruotate a centottanta gradi, si apre totalmente allo sguardo. Il balletto è una celebrazione del visivo¹ che propone ed esige un corpo sempre perfettamente visibile, leggibile, frontale, collocato nella simmetrica rete di linee che attraversano il rettangolo del palcoscenico, trasformato quasi in un segno grafico capace di rendere visibile la musica che lo sostiene.

Nella prima metà dell'Ottocento, in Francia, la componente visiva si afferma come elemento fondamentale nella costruzione dei balletti di successo: i confini della scena sembrano non avere più limiti spaziali e temporali, riproducendo o suggerendo architetture e paesaggi appartenenti a tempi e luoghi di ogni genere; i costumi vengono tagliati in stoffe dai colori inusuali e splendenti; gli interpreti offrono tratti e fattezze di gradevole freschezza. Così, come afferma uno scaltro direttore del Théâtre de l'Opéra,

les ballets représentant une action dramatique ne peuvent jamais compter sur un grand succès. [...] Les drames, les tableaux de mœurs ne sont pas du domaine de la chorégraphie; le public exige avant tout dans un ballet une musique variée et saisissante, des costumes nouveaux et curieux, une grande variété, des contrastes de décorations, des surprises, des changements à vue, une action simple, facile à comprendre, mais où la danse soit le développement naturel des situations. Il faut encore ajouter à tout cela les séductions d'une artiste jeune et belle, qui danse mieux et autrement que celles qui l'ont précédée. Quand on ne parle ni à l'esprit ni au cœur, il faut parler aux sens et surtout aux yeux.²

¹ Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003, p. 97.

² «I balletti che rappresentano un'azione drammatica non possono mai contare su un gran successo. [...] I drammi e i quadri di costume non appartengono all'ambito della coreografia; il pubblico esige soprattutto in un balletto una musica varia e coinvolgente, costumi nuovi e originali, una grande varietà, scenografie contrastanti, delle sorprese, dei cambiamenti a vista, un'azione semplice, facile da comprendere, ma dove la danza sia lo sviluppo naturale delle situazioni. Bisogna poi aggiungere a tutto ciò le seduzioni di un'artista

Gautier si situa sicuramente nel solco di questa linea di pensiero, che già a metà degli anni Trenta riesce a tratteggiare a un livello sicuramente più raffinato quando descrive quello che allora è il suo teatro ideale, il teatro che sogna:

Le théâtre que nous rêvons est un singulier théâtre. Des vers luisants y tiennent lieu de quinquets; un scarabée, battant la mesure avec ses antennes, est placé au pupitre, le grillon y fait sa partie; le rossignol est premier flûte; de petits sylphes, sortis de la fleur de pois, tiennent des basses d'écorce de citron entre leurs jolies jambes plus blanches que l'ivoire [...]. Les décorations ne ressemblent à aucune décoration connue; le pays qu'elles représentent est plus ignoré que l'Amérique avant sa découverte; la palette du peintre le plus riche n'a pas la moitié des tons dont elles sont diaprées [...]. Les personnages ne sont d'aucun temps, ni d'aucun pays [...]. Leurs habits sont les plus extravagants et les plus fantastiques du monde [...]. La fantaisie peut courir de tous les côtés; le style dérouler à son aise ses anneaux diaprés [...]; les *conçetti* les plus exotiques épanouir sans crainte leurs calices singuliers et répandre autour d'eux leur parfum d'ambre et de musc. Rien ne s'y oppose, ni les lieux, ni les noms, ni le costume.³

Il mondo del teatro nel quale poi lavora a partire dalla fine degli anni Trenta, prima come critico e poi come librettista, è proprio quello che gli permette di vedere realizzato l'ideale tratteggiato ancora ventenne, un ideale, anzi, che contribuisce in prima persona a realizzare. Nel novembre del 1841, quando *Giselle* è da qualche mese un ideale realizzato in un balletto, se non incarnato in una danzatrice, afferma infatti che «Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé»⁴.

La scrittura antipsicologica dei suoi romanzi e dei suoi racconti si trasferisce nel suo approccio alla danza e proprio nei *feuilletons* egli si mostra abile autore di *tableaux à la*

giovane e bella, che danza meglio e in modo diverso da quelle che l'hanno preceduta. Quando non si parla né allo spirito né al cuore, bisogna parlare ai sensi e soprattutto agli occhi.» (Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, cit., vol. III, p. 155).

³ «Il teatro che sogniamo è un teatro singolare. Versi lucenti sostituiscono gli occhi; uno scarabeo, che batte il tempo con le antenne, dirige l'orchestra, il grillo vi fa la propria parte; l'usignolo è primo flauto; piccoli silfi, usciti da un fiore di pisello, tengono bassi di scorza di limone fra le loro graziose gambe più bianche dell'avorio [...]. Le scenografie non assomigliano a nessuna scenografia conosciuta; il paese che rappresentano è più sconosciuto dell'America prima della sua scoperta; la tavolozza del pittore più ricco non ha la metà delle sfumature di cui esse sono iridate [...]. I personaggi non appartengono ad alcuna epoca né ad alcun paese [...]. I loro abiti sono i più stravaganti e i più fantastici del mondo [...]. La fantasia può correre da tutte le parti; lo stile svolgere a suo piacimento i propri anelli iridati [...]; i *conçetti* più esotici schiudere senza timore i loro calici singolari e spandere intorno il loro profumo di ambra e di muschio. Niente vi si oppone: né i luoghi, né i nomi, né il costume.» (*Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. I, pp. 211-214). Il passo citato nella raccolta di commenti gautieriani risale. Si tratta di un concetto caro a Gautier, tanto che il passo era già apparso, identico, in *Mademoiselle de Maupin*, dove esprime le opinioni del protagonista del romanzo (*Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 404-407).

⁴ «Il tempo degli spettacoli puramente visivi è arrivato» (*Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. II, p. 175). Gautier impiega il termine «oculaire», in modo singolare, collocandone il significato tra «visivo» e «oculare».

plume, capace di creare documenti quasi iconografici nel dipingere con le parole corpi, oggetti e ambienti fino a renderli quasi visibili. Analogamente, anche le ambientazioni che tratteggia nei libretti si costruiscono attraverso la sottolineatura di dettagli importanti e la scelta di tinte ricche e sature⁵ che chiamano immagini precise, e anzi proprio i libretti sono opere che richiedono un lavoro creativo in cui parola e vista sono inestricabilmente connessi: creare un balletto è forse per Gautier «la forme suprême de sa création artistique [...] unir le pouvoir des mots et la forme visuelle, le verbal et le plastique»⁶.

La vista è per lui la prima facoltà che permette di godere del mondo esterno, attraverso la quale arriva poi alla scrittura:

L'Écriture parle quelque part de la concupiscence des yeux, *concupiscentia oculorum*; ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera. Jamais œil ne fut plus avide que le nôtre [...]. Après avoir vu notre plus grand plaisir a été de transporter dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette.⁷

Baudelaire nota acutamente come Gautier abbia «la curiosité facile et darde vivement son regard sur le *non-moi*»⁸, caratteristica fondamentale per un critico. Non cerca l'introspezione, non indaga il senso delle cose o dei viventi, ma si immerge coscientemente nel contatto visivo con l'aspetto esteriore degli oggetti, con la loro forma, la loro materia e il loro colore, poiché, come afferma Paolo Tortonese: «Regarder le visible avec le regard du premier homme qui ouvrit les yeux face à la création: c'est l'utopie et l'obsession de cet écrivain qui passa sa vie entière à décrire des objets [...]. Et c'est le défi de son écriture, qui

⁵ Il secondo quadro di *Le Preneur de rats d'Hameln*, ad esempio, è ambientato in un sotterraneo paese di sogno che si trova nei pressi di «une nappe d'eau sombre où scintille une étoile bleuâtre de lumière [...]. À droite, sur un immense arc de rochers surbaissés, s'ouvrent des perspectives du Pays vert, en camaïeu de céladon le plus tendre, au vert émeraude: tout est vert, le ciel, l'eau, le terrain, les édifices, et mieux, les figures», «uno specchio di acqua scura in cui scintilla una stella dalla luce bluastra [...]. A destra, su un immenso arco di rocce ribassate, si aprono degli squarci del Paese verde: monocromatico, dal verde più pallido al verde smeraldo: tutto è verde, il cielo, l'acqua, il terreno, gli edifici e gli uomini» (*Théâtre et ballets*, cit., p. 686).

⁶ «La forma suprema della sua creazione artistica [...] unire il potere delle parole e la forma visiva, il verbale e il plastico» (Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Stock, Paris 1992, p. 144).

⁷ «Da qualche parte la Scrittura parla della concupiscenza degli occhi, *concupiscentia oculorum*; questo peccato è il nostro peccato e noi speriamo che Dio ce lo perdonerà. Mai occhio fu più avido del nostro [...]. Dopo aver visto il nostro piacere più grande è di trasportare nella nostra propria arte monumenti, affreschi, quadri, statue, bassorilievi, col rischio spesso di forzare la lingua e cambiare il dizionario in tavolozza.» (Théophile Gautier, *Introduction a «L'Artiste»*, 14 décembre 1856, cit. in Carlo Pasi, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Bulzoni, Roma 1974, p. 17, nota 7).

⁸ Gautier abbia «la curiosità facile e dardeggi vivacemente il suo sguardo sul *non-io*» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., p. 14 e trad. it in Id., *Opere*, cit., p. 856).

a choisi la vision comme point de départ et d'arrivée»⁹.

Il suo modo di guardare le cose fuori di sé sembra allontanarlo dalle fatiche di uno psicologismo che indagherebbe le fragilità interiori, un passato deludente e un futuro senza prospettive positive. L'invisibile e indefinita sostanza delle cose e degli esseri è incerta, mentre la forma esteriore è certezza e sicurezza: in quest'ultima Gautier trova un'ancora di salvezza che porta ad allontanarsi da sé e dalle proprie ferite. L'opera d'arte, dipinta o di carne, costituisce un punto di appoggio definito e strutturato, un appiglio che può salvare dalla deriva della vita. Tuttavia la sua perfetta superficie può, talvolta, arrivare «au cœur par le chemin des yeux»¹⁰, rivelarsi evocazione di una realtà più profonda, di esperienze già vissute, di un'esistenza celata e impossibile da cogliere coscientemente. Ciò che nel balletto muove a meraviglia, permettendo libere associazioni di idee e spingendo la ragione, seppure per pochi attimi, ad errare sospesa, pone le proprie fondamenta in un lusso favolistico, onirico e *oculaire*, tecnicamente avanzato ed esteticamente pregnante, che Gautier percepisce e sa raccontare.

2. La danza per la danza

Uno dei temi predominanti della *Préface a Mademoiselle de Maupin* (1835) è l'affermazione del bello in opposizione all'utile, sull'onda di un appassionato attacco alla critica falsamente virtuosa che ha invaso la stampa periodica e a conferma della necessità di una limpida sincerità di opinioni e di azioni. Secondo Gautier, «il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid [...]». Moi, [...] je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire»¹¹. Anche se in questo testo non cita il motto "l'art pour l'art" di cui gli viene spesso attribuita la paternità, delinea già il concetto che ne sta alla base. Gautier sviluppa negli anni una teoria dell'"art pour l'art" che può far pensare che egli si limiti a una visione superficialmente concentrata sull'esclusivo culto

⁹ «Guardare il visibile con lo sguardo del primo uomo che aprì gli occhi davanti alla creazione: è l'utopia e l'ossessione di questo scrittore che passò l'intera vita a descrivere oggetti [...]. Ed è la sfida della sua scrittura, che ha scelto la visione come punto di partenza e di arrivo» (Paolo Tortonese, *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Lettres Modernes, Paris 1992, pp. 8-9).

¹⁰ «Al cuore attraverso il cammino degli occhi» (Théophile Gautier, *Jean et Jeannette*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, pp. 186-187).

¹¹ «Non c'è di veramente bello se non ciò che non può servire a niente; tutto quello che è utile è brutto [...]. Io, [...] sono di quelli per i quali il superfluo è il necessario» (*Préface a Mademoiselle de Maupin*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., p. 230).

della bellezza formale. Si tratta in realtà di un approccio al bello separato dall'utile già formulato da Kant e da Schiller, poi introdotto in ambito francese da Benjamin Constant, che, all'inizio dell'Ottocento, utilizza per primo la formula dell'"art pour l'art"; fatto proprio da Madame de Staël e da Victor Cousin¹², viene portato all'estremo da Gautier e dal Petit Cénacle¹³ di cui egli fa parte per qualche tempo. Dopo Gautier, trova sostegno e sviluppo nella teoria dell'*art for art's sake* diffusa nel mondo anglosassone da Walter Pater¹⁴ e quindi portata avanti, tra gli altri, da Oscar Wilde¹⁵.

Baudelaire sostiene che

La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même; elle ne peut en avoir d'autre, et aucun poème [*sic*] ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème [*sic*], que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème [*sic*].¹⁶

Victor Hugo, d'altra parte, acceso sostenitore di un'arte che deve cercare il bene in se stessa tenendosi fermamente lontana da un semplicistico e puerile fine utilitaristico¹⁷, afferma: «Je n'ai jamais dit: 'l'art pour l'art'; j'ai toujours dit: 'l'art pour le progrès'. Au fond, c'est

¹² Sulla formulazione della teoria dell'*art pour l'art* in questi pensatori, cfr. l'articolo di Franck Ruby, *Théophile Gautier et la question de "l'art pour l'art"*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 20, 1998, pp. 3-13.

¹³ Il Petit Cénacle è un gruppo di giovani artisti e poeti gravitanti intorno a Victor Hugo e attivo dopo il 1830, di cui, oltre a Gautier, fanno parte Pétrus Borel e Gérard de Nerval. Gautier ne trasporta ideali e vicende nel romanzo *Les Jeunes Gueux*, romans *gouenards* (1833).

¹⁴ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, (originariamente *Studies in the History of the Renaissance*, Macmillan & Co., Oxford 1873). Pater conclude il proprio studio dicendo: «Of this wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for art's sake, has most; for art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.» «Di tale saggezza ne ha tanta chi ha passione poetica, chi desidera il bello, chi ama l'arte per l'arte. Perché l'arte si presenta a te offrendoti con franchezza nient'altro che la massima qualità dei tuoi attimi fuggenti, e solo per esaltare quei momenti.» (*ivi*, pp. 238-239).

¹⁵ Oscar Wilde conclude la Prefazione a *The Picture of Dorian Gray* con la frase: «Tutta l'arte è piuttosto inutile» (1890).

¹⁶ «La Poesia, per poco che si voglia scendere in se stessi, interrogare la propria anima, richiamare i ricordi entusiasti, non ha altro fine che se stessa; non può averne altri, e nessuna poesia sarà così nobile, così grande, così veramente degna del nome di poesia, se non quella che sarà stata scritta unicamente per il piacere di scrivere una poesia» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., p. 28 e trad. it in Id., *Opere*, cit., p. 862).

¹⁷ «Ce n'est pas d'ailleurs que nous soyons le moins du monde partisan de l'utilité de l'art, théorie puérile émise dans ces derniers temps par des sectes philosophiques qui n'avaient pas étudié à fond la question», «D'altra parte sosteniamo meno di chiunque al mondo l'utilità diretta dell'arte, una teoria puerile formulata in questi ultimi tempi da delle sette filosofiche che non hanno studiato a fondo la questione» (Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées* (1834), cit. in Franck Ruby, *Théophile Gautier et la question de "l'art pour l'art"*, cit., p. 10).

la même chose»¹⁸. Queste autorevoli vicinanze non sono state sufficienti, nel tempo, ad allontanare da Gautier la bolla di scrittore abile nel plasmare il brillante aspetto esteriore dell'arte senza indagarne i significati profondi, di ballettomane perfettamente appagato dalla sensualità e dalla bellezza offerte dalla danza perché sostenitore di «an aesthetic of art for art's sake where the focus was on form and that form was the female body»¹⁹. In realtà il pensiero di Gautier in materia non è così limitato, come attesta *Du beau dans l'art*²⁰, un testo critico in cui egli sostiene la validità della teoria dell'"art pour l'art", a sua volta confluyente in una teoria della bellezza. «L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe»²¹: pur essendo Gautier un autore e un pensatore «en mouvement»²², che non si limita a modificare la propria visione delle cose nel corso del tempo, ma in cui convivono continuamente punti di vista differenti, in nome di una libertà di espressione che coinvolge forme e contenuti, nel suo pensare e nel suo agire rimane tuttavia una costante, quella che lo stesso Baudelaire definisce «*Idée fixe*»²³, ovvero la convinzione che l'amore esclusivo per il bello è condizione intimamente necessaria alla generazione dell'opera d'arte, di qualunque natura essa sia. La teoria dell'"art pour l'art" è così profondamente radicata nel pensiero di Gautier da pervadere ogni campo in cui si manifesta la sua attività intellettuale. Il balletto, in particolare, è l'ideale luogo di sviluppo e di concretizzazione di un'arte lontana da ogni utilitarismo non solo nel proporre momenti di "danza per la danza"²⁴, ma nel suo racchiudere la ballerina, raro esempio di realizzazione terrena di un ideale che riesce a rimanere tale pur facendosi carne. In lei, illuminata dalle luci della

¹⁸ «Non ho mai detto: 'l'arte per l'arte'; ho sempre detto: 'l'arte per il progresso'. In fondo, è la stessa cosa» (lettera di Victor Hugo a Charles Baudelaire, 6 ottobre 1859, ora in Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Garnier Frères, Paris 1962, pp. 659-660).

¹⁹ «Un'estetica dell'arte per l'arte dove l'attenzione era concentrata sulla forma, e questa forma era il corpo femminile» (John V. Chapman, *Jules Janin: Romantic Critic*, in Lynn Garafola (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, cit., p. 203).

²⁰ Théophile Gautier, *Du beau dans l'art*, in Id., *L'Art moderne*, cit., pp. 129-166.

²¹ «L'arte per l'arte non significa la forma per la forma, ma la forma per il bello, astraendo da ogni idea esterna, da ogni deviazione a vantaggio di una qualsiasi dottrina, da ogni utilità diretta» (*ivi*, p. 153).

²² «In movimento», Franck Ruby propone questa definizione di Gautier nel già citato articolo *Théophile Gautier et la question de "l'art pour l'art"*, cit., p. 11.

²³ «*Idea fissa*» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., p. 5 e trad. it in *Opere*, cit., p. 861).

²⁴ «Depuis la retraite de Perrot, Saint-Léon est le seul homme qui ait osé faire à l'Opéra de la danse pour la danse, et il a surpris un succès», «Dopo il ritiro di Perrot, Saint-Léon è il solo uomo che abbia osato fare all'Opéra della danza per la danza, e ha avuto un successo sorprendente» (Théophile Gautier, in «La Presse», 23 octobre 1848, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 227).

rampa e circondata dai colori della scenografia, protesa sulle punte o quasi perduta nel ruotare intorno al proprio asse, immersa in nuvole di mussola o avvolta da stoffe esotiche, non si verifica quel «retomber [du corps] dans le règne douloureux de la matière»²⁵ che secondo François Kerlouégan si attua invece in altri casi quando si pensa di aver trovato un’incarnazione del proprio ideale, in realtà un’incarnazione troppo terrena – poiché esiste – per potere rimanere ideale. Il teatro può essere il luogo in cui il contrasto tra reale e ideale si risolve: qui i limiti carnali dell’incarnazione vengono superati, poiché la ballerina sul palcoscenico riesce a essere al tempo stesso materia e non-materia, realtà e metafora, carne e idea.

3. Poetica e ideologia del corpo danzante

Il corpo del balletto si offre allo sguardo degli spettatori con forme e significati mutevoli e multipli²⁶, di cui Gautier dà un’interpretazione articolata, che sviluppa attraverso i *feuillettons*, i libretti e gli scritti di altro genere.

Il balletto nasce in un’epoca in cui la monarchia assoluta impone al vivere in società rigide gerarchie che, essendo in scena gli stessi nobili, non possono venire eluse neppure nella finzione teatrale, dove il re Louis XIV appare inevitabilmente come la stella più luminosa, il sole splendente attorno a cui ruotano gli altri astri via via meno importanti. Pur mutando, nel tempo, forme e strutture, il balletto tende a conservare la divisione gerarchica connessa alle sue origini, assorbendo, parallelamente, la struttura e le caratteristiche della società mutevole di cui è espressione. Propone quindi un *corpo gerarchizzato*, un *corpo istituzionale*. L’architettura del balletto pretende che il solista, la coppia e il corpo di ballo occupino nello spazio scenico e reciprocamente delle posizioni ben precise e difficilmente modificabili riproponendo, in qualche modo, la stessa struttura che fonda la vita quotidiana. L’appartenenza a una determinata categoria di danzatori è

²⁵ «Ricadere [del corpo] nel doloroso regno della materia» (François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Honoré Champion, Paris 2006, p. 33).

²⁶ Il corpo del balletto è infatti, alternativamente o contemporaneamente, corpo gerarchizzato; corpo femminile, maschile e androgino; corpo controllato; corpo costruito, ricostruito, messo in forma; corpo fatto a pezzi; corpo reale e ideale, poetico e prosaico, casto e sensuale, carnale e disincarnato; corpo sessuale e corpo in vendita; corpo metaforico e antimetaforico; corpo artificiale e naturale; corpo altro; corpo meraviglioso; corpo-opera d’arte; corpo fragile, emaciato e cadaverico; corpo bello, giovane, levigato, splendente, leggero, evanescente, armonioso, in equilibrio e pieno di grazia.

rigidamente fissata dalla direzione del teatro e comporta stipendi e privilegi differenziati, oltre che un diverso ruolo sul palcoscenico: i danzatori solisti possono stare al centro della scena concentrando su di sé tutti gli sguardi del pubblico e degli altri artisti²⁷, i corifei possono emergere dal gruppo esibendosi in passi a tre o a quattro e aspirare ai ruoli solistici, il corpo di ballo è una massa indistinta che rimane sullo sfondo, tanto più apprezzata quanto più riesce a cancellare le particolarità individuali da cui è costituita, realizzando un amalgama e una sincronia tali da farla apparire come un corpo solo.

Nei *feuilletons*, Gautier mette in primo piano il *corpo del solista*, che, posto sotto una lente di ingrandimento, viene indagato in ogni più minuto dettaglio fisico. Come spettatore e commentatore, è stregato dal succedersi delle interpreti principali e quindi di seriche chiome, ovali d'alabastro, denti di perla, candidi petti, morbide braccia, gambe ben tornite, caviglie sottili, piedi piccoli e flessuosi; non disdegna, quando ne vale davvero la pena, di descrivere la muscolatura agile e forte degli uomini, la finezza di un ginocchio o di una caviglia virile. Il *corpo di ballo* riveste frequentemente un ruolo ornamentale, tanto da essere notato dal pubblico soltanto quando la regolarità del suo disporsi nello spazio viene rotta da incidenti improvvisi o quando è di tale grazia e freschezza da meritare lodi particolarmente ammirate. Anche i libretti propongono la stessa struttura gerarchica: i ruoli solistici sono senz'altro maggiormente lavorati, non soltanto nel più ampio spazio narrativo inevitabilmente richiesto dai personaggi principali che ad essi corrispondono, ma anche nelle indicazioni di movimento che si precisano tramite una terminologia tesa a suggerire la qualità e la coloritura che la coreografia dovrà avere in scena. Tuttavia, non mancano squarci in cui la forza del corpo di ballo emerge, dando un'impronta al significato complessivo di alcune sezioni danzate, come nel caso delle Villi in *Giselle*: tutte necessariamente simili per proporzione e forme e auspicabilmente capaci di muoversi perfettamente all'unisono, ma proprio per questo capaci di invadere il palcoscenico con la propria forma, con la propria presenza.

Il balletto è, a partire dagli anni Venti dell'Ottocento, un'arte prettamente femminile: le ballerine suscitano entusiasmi impensabili fino a pochi anni prima e i loro compensi sono decisamente più alti rispetto a quelli dei colleghi, il cui ruolo secondario sulla scena sembra però corrispondere a una posizione di spicco negli ambiti decisionali, in una

²⁷ Il corpo dell'interprete solista nell'Ottocento è difficilmente un corpo davvero solo in scena, dato che porta su di sé il ricordo, l'immagine e l'eco di chi l'ha preceduto, soprattutto quando va ad interpretare dei ruoli già appartenuti ad altri. È, inoltre, un corpo che si deve adattare a un modello, a un'idea – pur riuscendo contemporaneamente, se si tratta di una grande artista, anche ad essere originale – e su cui quindi si sovrappone l'ombra di un perfetto corpo ideale.

divisione del lavoro che «individuava la coreografia come un compito maschile e l'esecuzione come un compito femminile»²⁸, ma non solo. Oltre ai coreografi, sono infatti uomini gli insegnanti più prestigiosi e gli amministratori: i metodi con cui si produce lo spettacolo di danza, analogamente a quanto accade in ogni attività produttiva di questo tempo, limitano l'apporto delle donne in teatro: «The many aspects of dance production, which include dance training, the organisation of dance institutions, the funding policies and critics' responses to dance work, will form a framework for the consideration of women's contribution to the art»²⁹. Inoltre, è maschile lo sguardo che incamera le osservazioni da riportare sulla carta, dato che, se evidentemente il pubblico del balletto è misto, chi scrive per essere letto pubblicamente è uomo: la voce delle spettatrici, spesso colte e attente, si trova davvero di rado negli scritti che appaiono sulla stampa periodica o in volume, ma deve essere rintracciata nella scrittura privata, ad esempio nella corrispondenza o nei diari personali³⁰. A partire dagli anni Ottanta del Novecento, la presenza maschile nel balletto è stata letta da diversi studiosi attraverso la lente degli studi di genere, che hanno letto il danzatore come colonna portante alle evoluzioni della propria compagna: «the male on stage [...] is not inscribed as a form, but rather as an active principle»³¹. Il *corpo femminile*, in scena, se pure posto al centro dell'attenzione, o forse proprio per questo motivo, è stato quindi interpretato come privo di una vera e propria autonomia perché regolato e guidato dalla mente, dallo sguardo e dal *corpo maschile*³².

²⁸ Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley 1993.

²⁹ «Tutti i vari aspetti produttivi della danza, compresi la preparazione fisica, l'organizzazione interna delle istituzioni, le politiche di finanziamento e la reazione dei critici, influenzano il ruolo delle donne nella danza» (Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Macmillan, London 1992, p. 7).

³⁰ Le tracce dello sguardo maschile sul corpo femminile sono quasi le uniche rimaste, mentre è particolarmente difficile trovare testimonianze dello sguardo femminile sull'uomo, oltre che sulle altre donne o su di sé. Sarebbe invece particolarmente interessante poter sviluppare uno studio relativo alle modalità con cui le spettatrici dell'Ottocento osservano il balletto e a quelle con cui le ballerine, che raramente hanno lasciato documenti scritti, osservano se stesse e il mondo in cui vivono e lavorano.

³¹ «Il maschile in scena [...] non è presente come forma, ma come principio attivo» (Ann Daly, *Classical ballet. A Discourse of Difference*, in "Women & Performance: a Discourse of Feminist Theory", 1988, ora in *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*, Wesleyan University Press, Middletown 2002, p. 289).

³² La bibliografia sul balletto interpretato attraverso l'ottica degli studi sulla differenza, prevalentemente in lingua inglese, è ampia e ben nota. Ricordiamo, tra i testi più importanti, Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1988; Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Macmillan, London 1992; Helen Thomas (edited by), *Dance, Gender and Culture*, Macmillan, Houndmills – London 1993; Sally Banes,

La tecnica accademica si codifica con modalità diverse per l'uomo e per la donna, rispecchiando il dualismo che fonda la società, in una rigida divisione dei ruoli che, ritenuta fondata sulla "natura", viene supportata dalla legislazione: «L'homme a la force et la majesté, les grâces et la beauté sont l'apanage de l'autre sexe»³³, dunque «il y a entre eux, quant au droit civil, toute la distance qui sépare la faiblesse de la force»³⁴. D'altra parte, la differenza di diritti dovrebbe essere colmata dalle attenzioni e dalla protezione maschili nei confronti di una creatura speciale, dato che «ce n'est pas son égale en droits qu'on aime; c'est un être tout divin dont le droits ne sont écrits dans aucune législation, parce que la parole humaine ne suffirait pas à les exprimer»³⁵. Analogamente, sulla scena la donna è posta in primo piano ed è protagonista, ma viene manovrata, manipolata, spostata, sorretta dalle braccia maschili per essere esposta ed esibita, quasi offerta al pubblico nel corpo a corpo del passo a due. Sollevata sulla punta del piede con una sicurezza continuamente pericolante, il leggero appoggio offerto da una mano gentile o da una solida spalla le permette di mantenere la posizione e di renderla più ardita. Afferrata alla vita con una presa che la sostiene e al tempo stesso le dà la possibilità di ruotare velocemente sulla punta, può aumentare il numero dei giri che compie tenendo con sicurezza l'asse verticale. L'uomo sorregge la propria compagna, fungendo da perno della coppia, come nella realtà è il perno attorno al quale la famiglia ruota, ed è proprio grazie alla sua presenza e al suo sostegno che la donna può assumere pose precarie ed esteticamente soddisfacenti. Del danzatore si lodano le capacità di offrire supporto alla ballerina o quelle espresse in ruoli che richiedono doti mimiche, più raramente quelle di virtuoso: l'uomo, anche se abile e apprezzato, si pone spesso con nobile compostezza in secondo piano per mettere in risalto la grazia e le abilità della ballerina; talvolta, invece, la

Dancing Women. Female Bodies on Stage, Routledge, London – New York 1998, oltre al saggio di Susan Leigh Foster, *The Ballerina's Phallic Pointe*, in Susan Leigh Foster (edited by), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London – New York 1996, pp. 1-24, e alla raccolta di articoli di Ann Daly, *Theorizing Gender*, in *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*, Wesleyan University Press, Middletown 2002, pp. 277-338. In italiano, è rilevante la sezione incentrata su "maschile/femminile" nel volume curato da Susanne Franco e Marina Nordera, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005, corredata da un'ampia bibliografia pertinente.

³³ «L'uomo ha la forza e l'autorità, la grazia e la bellezza sono appannaggio dell'altro sesso», Auguste Le Pileur, *Le Corps humain*, Hachette, Paris 1887, p. 15.

³⁴ «C'è fra loro, quanto al diritto civile, la stessa distanza che separa la debolezza dalla forza», Nodier, Charles, *Femme*, in *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, sous la direction de William Duckett, Belin-Mandar, Paris 1832-1851, tomo XXVI, 1833, *ad vocem*, p. 419.

³⁵ «Non è la propria eguale in base al diritto che amiamo; è un essere tutto divino i cui diritti non sono scritti in nessuna legislazione, poiché la parola umana non basterebbe a esprimerli» (*Ivi*, p. 421).

stimola attraverso un confronto virtuosistico che permette di fare emergere e brillare le rispettive competenze. Tra i due, in ogni caso, vanno a realizzarsi prese, contatti e posizioni reciproche inaccettabili per la morale che regola la vita quotidiana. In palcoscenico la danzatrice viene toccata, afferrata, abbracciata e sollevata con una disinvoltura che ne attesta la disponibilità o che semplicemente traduce in un linguaggio corporeo codificato e metaforico la confidenza tra i corpi o l'unione rassicurante di due esseri che, insieme, trovano nuovi e piacevoli equilibri: il loro dialogo amoroso può andare dai primi approcci ai momenti di maggiore trasporto, suggerendo amplessi, che, per quanto stilizzati e resi quasi astratti attraverso la tecnica, è impossibile rendere incorporei.

Nell'accogliere la fondamentale e feconda lettura della ballerina ottocentesca come di un corpo manovrato dalla volontà e dallo sguardo maschile³⁶, non bisogna tralasciare di rilevarne la parzialità sottolineando il potere di artiste che sanno dirigere il proprio sguardo sullo spettatore, permettendogli di entrare a far parte dell'illusione della scena³⁷, e hanno la forza di proporre e imporre una nuova immagine di donna. I personaggi femminili, nel balletto, sono spesso dotati di un potere seduttivo maturo e cosciente, espresso attraverso vicende che li vedono protagonisti forti e attivi e attraverso l'uso di un corpo che nell'ampliamento delle proprie possibilità tecniche trova una maggiore libertà di movimento, una conquista di spazi nuovi, il raggiungimento di equilibri assolutamente stabili anche senza un appoggio esterno, in sostanza la padronanza e l'espressione di sé. Dotate di una consapevole sensualità e capaci di decisioni inflessibili, le Villi di *Giselle*, ad esempio, adombrano la *femme fatale* di fine secolo, ma senza il debole languore di certe immagini femminili decadenti³⁸: si tratta, piuttosto, di donne volitive e impietose, che decidono della sorte degli uomini e proprio per questo risultano particolarmente affascinanti, riunendo in sé un ruolo attivo e un ruolo passivo. Le generalizzazioni relative alla figura femminile nel balletto non possono essere oggi accettate, ed è importante tener

³⁶ La teoria dello "sguardo maschile", peraltro criticata da studi recenti (cfr., ad esempio, le considerazioni di Sally Banes in *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, cit., pp. 2-5), viene applicata alla danza a partire dallo studio sul cinema hollywoodiano di Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1988 (prima ed. 1975). Mulvey afferma che nei film le donne vengono rappresentate dal punto di vista dello spettatore uomo che, attivo e desiderante, guarda l'attrice, passiva e posseduta, replicando, in tal modo, il rapporto che esiste tra uomo e donna nella società.

³⁷ Felicia McCarren, *Dance Pathologies*, cit., pp. 100-102.

³⁸ Si veda, in proposito, il ricco studio di Bram Dijkstra, *Idoli di perversità*, Garzanti, Milano 1988 (ed. orig. *Idols of Perversity*, Oxford University Press, 1986), dedicato prevalentemente alle arti figurative, e quello di Guy Ducrey, incentrato invece sulla letteratura, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris 1996.

conto del fatto che «if the female leg is a symbol of male desire on the nineteenth-century French ballet stage, it is also a sign of female mobility, outside of hearth and home, in the modern arena of public life»³⁹: la gamba sollevata con vigore e mostrata al pubblico può anche essere letta come segno di affermazione di sé e della propria autonomia, non solo come succube offerta di sé.

Gautier rispecchia in pieno e sostiene la visione del corpo proposta dalla società di cui fa parte. Nei propri scritti critici descrive con calore il *corpo femminile*, mentre tende a trascurare quello *maschile*, a parte il caso di interpreti eccezionali in cui le doti virtuosistiche si fondono armoniosamente in una mascolinità sicura. Pone quindi la ballerina in primo piano, sotto uno sguardo indagatore e impietoso, che controlla, valuta, apprezza o critica, entusiasmandosi quando le doti tecniche e interpretative, fuse con forme esteticamente commoventi, diventano tanto incorporate da risultare naturali, mostrandosi invece impietosamente critico quando fattezze a lui poco gradevoli privano di senso, a suo parere, la presenza femminile sul palcoscenico.

Tra corpo maschile e corpo femminile, o, meglio, sommatoria dell'uno e dell'altro, si colloca il *corpo androgino*, di cui Gautier apprezza la bellezza conturbante. Tra le visioni messe in campo a partire dal primo libro della Genesi⁴⁰, attraverso il *Convivio* di Platone e il IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, che pongono l'androgino come fonte di scandalo, come stadio primordiale di unità armonica, come desiderata frattura di un'unità o come ricerca di una perfezione perduta, in Gautier prevale senz'altro l'ultima, presente d'altra parte in tanta letteratura del suo tempo⁴¹. Egli ne è anzi un efficace teorizzatore, attraverso i *feuilletons* sulla danza ma in particolare attraverso *Mademoiselle de Maupin*: nel romanzo l'ermafrodita di Gautier non è un mostro o un libertino, ma una creatura dolente, in cerca di una bellezza e di un'unità difficilmente rintracciabili in terra, che vive con sofferenza una incoerenza tra la sessualità dell'anima e quella del corpo per diventare

³⁹ «Se, sul palcoscenico del balletto ottocentesco, la gamba femminile è un simbolo del desiderio maschile, è pure segno di una mobilità femminile fuori dal nido familiare, esposta nell'arena moderna della vita pubblica» (Sally Banes, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, cit., p. 41).

⁴⁰ Si tratta di una lettura estranea alla tradizione giudaico-cristiana, ma presente in alcuni commentari rabbinici, precisamente nello *Zohar*, che vede creatore e creatura come esseri armoniosamente bisessuali, dato che mostra Adamo ed Eva come fatti a immagine e somiglianza di Dio, prima della separazione in maschile e femminile e della caduta peccaminosa (cfr. *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher – Jean-Paul Bertrand Éditeur, s.l. 1988, pp. 57-58).

⁴¹ Cfr. *Fragoletta* (1829), di Latouche, *Séraphita* (1835), di Honoré de Balzac, e, in seguito, i *Chants de Maldoror* (1869) di Lautréamont, nel cui secondo canto un ermafrodita vive in pieno la propria sessualità maschile e femminile.

una creatura di un «troisième sexe»⁴².

Il *corpo androgino* è messo in rilievo in numerosi balletti. La capacità di metamorfosi e di travestitismo permettono ad alcune interpreti di trasformarsi in esseri sessualmente cangianti: una delicata fanciulla dai muscoli d'acciaio e dai piedini puntuti come frecce, piena di una flessuosa femminilità sotto cui è percepibile una forza virile, una Diana cacciatrice, un efebo, una vampira, una silfide. I personaggi femminili sono costretti dal dipanarsi delle vicende a vestire abiti maschili⁴³, ma spesso, invece, le interpreti li indossano senza che la drammaturgia ne preveda la necessità, bensì proprio perché il pubblico apprezza sempre più il ruolo *en travesti*. Grazie ad esso le forme femminili abbandonano le gonne che, per quanto fluttuanti e semi-trasparenti, continuano a celare allo sguardo fianchi e gambe. Costume e movimenti contribuiscono così a suggerire i caratteri propri del corpo maschile pur mostrando esplicitamente quello muliebre, forgiando un indefinito terzo sesso che li comprende entrambi senza cancellarli e che forse «si associa allora nell'immaginario alla rappresentazione dell'ideale: talvolta donna vagheggiata, talvolta coppia originaria»⁴⁴, rappresenta «une beauté insexuelle qui est la beauté même»⁴⁵ e assurge a immagine meta-sessuale, in cui gli spettatori di entrambi i sessi possono identificarsi⁴⁶. La danzatrice *en travesti* può inoltre fare intuire relazioni saffiche⁴⁷, aggiungendo un pizzico di particolare erotismo a una già sensuale presenza scenica, e può evitare agli uomini di essere sollecitati a valutare corpi maschili e di essere colti, di conseguenza, da ansie e tensioni relative alla propria identità sessuale, rendendo loro possibile, in definitiva, l'appagamento di fantasie omosessuali senza sensi di colpa⁴⁸.

⁴² «Terzo sesso», *Mademoiselle de Maupin*, cit., p. 505.

⁴³ Cfr., ad esempio, *Le Diable boiteux* (1836) e *La Gipsy* (1839), entrambi interpretati da Fanny Elssler *en travesti*.

⁴⁴ Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Droz, Genève 2002, p. 234.

⁴⁵ «Una bellezza asessuata che è la bellezza stessa» (in «Le Moniteur universel», n. 200, 18 juillet 1864, p. 957, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 318).

⁴⁶ Cfr. Nelly Costecalde, *Fonction de l'image féminine dans la danse: une hypothèse*, «La Recherche en Danse», n. 1, 1982, p. 128.

⁴⁷ Lynn Garafola, *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*, in Ann Dils e Ann Cooper Albright (edited by), *Moving History/Dancing Culture. A Dance History Reader*, Wesleyan University Press, Middletown 2001, pp. 210-217.

⁴⁸ Di questa opinione è Susan Leigh Foster, che infatti afferma: «The anxiety provoked by the effeminate male dancer resulted not only from a sensuality and decorativeness entirely inappropriate for the male posin society, but also because it referenced a homoerotic aesthetic» «L'ansia provocata da un danzatore effeminato derivava non soltanto dall'essere egli sensuale e decorativo in modo del tutto inappropriato rispetto alla

Abitudini e forme devianti rispetto a una ben codificata e accettata regolarità vengono identificate nel corpo della donna e dell'adolescente, in quest'epoca considerati affini in una fragilità fisica e caratteriale che necessita di essere sostenuta e contenuta⁴⁹ attraverso la sorveglianza dei medici, l'educazione ad assumere determinate posture, il soffocamento della sessualità.

Il controllo esercitato su questi corpi sembra trasporli nel corpo della danza classica, che attraverso l'elaborazione di una serie di pratiche cerca di adattarsi a un corpo ideale bene accetto. Il corpo danzante ammirato e descritto da Gautier è apprezzato in quanto *corpo controllato*, persino quando si lascia attraversare da una passionalità conturbante. A suo parere, «un homme ne doit se montrer affecté de rien, que cela est honteux et dégradant, qu'il ne doit jamais laisser passer de la sensibilité dans ses œuvres, que la sensibilité est un côté inférieur en art et en littérature»⁵⁰ ed egli apprezza infatti, nelle danzatrici, l'equilibrio del volto immobile, mai incrinato dalla fatica o dall'espressione dei sentimenti. Secondo lui, «Une belle femme doit garder son masque presque immobile»⁵¹, analogamente a quanto afferma Baudelaire, che, in *Les Fleurs du mal*, scrive: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes, | Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris»⁵². Sembra quasi che Gautier conosca e porti alle estreme conseguenze la capacità che il danzatore deve avere di osservarsi dall'esterno anche quando è immerso nell'azione e nel personaggio che interpreta, mantenendosi dentro e fuori di sé, corpo osservato e coscienza osservante,

posizione dell'uomo all'interno della società, ma anche perché richiamava un'estetica omosessuale» (*The Ballerina's Phallic Pointe*, cit., p. 11). In realtà questa considerazione si fonda sulla presunta effeminatezza dei danzatori uomini nel balletto, effeminatezza spesso notata come difetto nell'Ottocento, ma assolutamente non componente imprescindibile del balletto, che spesso propone modalità esecutive virili e atletiche.

⁴⁹ «Dans certains états de foiblesse, qui ramènent, en quelque sorte, l'homme à celui de l'enfance, et chez les femmes, qui, sous plusieurs rapports, sont presque toute leur vie des enfans, on remarque cette plus grande mobilité jointe à la foiblesse musculaire: et c'est bien évidemment ici de la même cause que ce phénomène dépend; je veux dire de la prédominance de l'organe sensitif, et de son influence redevenue plus vive et plus tumultueuse» «In alcuni stati di debolezza, che riportano, in qualche modo, l'uomo all'infanzia, e nelle donne, che, sotto diversi aspetti, sono dei bambini per quasi tutta la loro vita, si nota questa maggiore mobilità unita alla debolezza muscolare. Questo fenomeno dipende evidentemente [...] dalla predominanza dell'organo sensibile e dalla sua influenza» (Pierre-Jean-Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Crapart, Caille et Raver, Paris 1802, Tomo I, pp. 260-261).

⁵⁰ «Un uomo non deve mostrarsi colpito da niente, poiché ciò è disonorevole e degradante, e non deve mai lasciare trapelare della sensibilità dalle sue opere, poiché la sensibilità è un aspetto inferiore in arte e in letteratura», Cit. in Edmond e Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, cit., vol. II, p. 160.

⁵¹ «Una bella donna deve conservare la propria maschera quasi immobile» (in «La Presse», 7 août 1838, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 63).

⁵² «Il movimento, che turba le linee, lo detesto, | e non piango mai e mai non rido» (Charles Baudelaire, *La Beauté in Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1857, p. 46, trad. it. *La Bellezza*, in Id., *Opere*, cit., p. 53).

in una sorta di rapide e continue micro-oscillazioni che possono arrivare a vibrare all'unisono dando all'artista una presenza scenica pienamente riuscita, frutto di una reciproca compenetrazione di *corpo e mente*.

La tecnica classico-accademica tende a lavorare ogni parte del corpo indipendentemente l'una dall'altra, e solo quando è davvero un artista eccezionale, naturalmente predisposto per questo tipo di lavoro fisico, il danzatore riesce a pervenire a una connessione organica e reciproca di ogni frammento. Lo sguardo dello spettatore sembra cogliere questa frantumazione utilizzando in modo quasi feticistico la *lorgnette*: attraverso il filtro del binocolo non si può fare altro che concentrarsi su singole porzioni del corpo danzante, favorendo la consuetudine all'immagine di un *corpo fatto a pezzi* che necessariamente allontana dalla percezione di una compatta coscienza corporea⁵³. Attraverso una sineddoche che sostituisce una parte al tutto, il corpo femminile si trova allo stesso tempo negato ed evocato, privato forse di quel potere castratore da cui l'uomo si sente minacciato quando si trova di fronte alla seduttività della donna⁵⁴.

I *feuilletons* di Gautier spesso assumono accenti entusiastici nel lodare particolari quasi intimi del corpo danzante o si dilettono a descrivere orecchie e ginocchia come se fossero gioielli di madreperla o bronzi polit. Il piede, in particolare, suscita i toni più accesi: la ballerina, con il proprio equilibrio precario sull'alluce, fa indirizzare gli sguardi verso questa sorta di solida freccia infissa nel palcoscenico. Come lo stesso Gautier dichiara: «Les pieds ont joué dans ma vie un grand rôle»⁵⁵, che siano quelli della principessa egiziana Hermonthis, protagonisti del racconto *Le Pied de momie*⁵⁶, o quelli di Carlotta Grisi, a cui scrive: «Vous savez quelle folle passion j'ai eue (je l'ai encore) pour ce pied divin qui m'a fait dire, faire et écrire plus d'une extravagance et dont je conservais le chausson de satin comme une relique»⁵⁷.

⁵³ Nel guardare e nel pensare il corpo, se ne mette a fuoco una parte dopo l'altra in una parcellizzazione attestata dalle diffuse *cartes-mosaïques*, una sorta di puzzle con cui lo spettatore può comporre un corpo ideale nell'intimità della propria casa, scegliendo tra braccia, gambe e busti delle artiste più ammirate (cfr. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia. 1900-1945*, Edimond, Città di Castello 2001, p. 11).

⁵⁴ Cfr. Natalie David-Weill, *Rêve de pierre. La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Librairie Droz, Genève 1989, pp. 48-49. L'autrice considera come anche l'idea della donna morta e seducente tuteli la psiche maschile dal complesso di castrazione (*ivi*, pp. 106-120).

⁵⁵ «I piedi hanno avuto nella mia vita un ruolo importante», Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Victor Lecou Éditeur, Paris 1852, p. 155.

⁵⁶ *Le Pied de momie*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 857.

⁵⁷ «Sapete bene quale folle passione ho avuto (e l'ho ancora) per questo piede divino che mi ha fatto dire, fare

Questa estrema cura per il particolare prezioso rende agevole distrarsi dalla totalità e dall'umanità del corpo senza tuttavia distogliere completamente l'attenzione da esso: permette anzi un andare e venire dal particolare al generale che spinge forse ad astrarre dal *corpo reale* per percepire e cogliere un *corpo ideale*, favorendo nello spettatore quel salto di senso che la metafora richiede. Il corpo del balletto è *ricostruito e messo in forma* attraverso una tecnica fissata che non intende prendere in esame il singolo e quindi trovare una via di allenamento e di espressione artistica adatta a un corpo specifico, ma che vuole fare corrispondere ogni corpo a una determinata immagine di perfezione. Nel proprio allenamento, il danzatore classico cerca una correttezza definita con precisione, che ha sede fuori da sé, in un corpo fatto di punte, braccia e schiene che vanno a comporre una creatura immaginaria, una sorta di replicante che raramente trova una equilibrata e serena unità di tutte le sue parti. Allo stesso tempo carne-ossa, racconto, metafora, personaggio, testo e simbolo, incorpora un'esperienza basata su un ideale codificato e ad esso mira, cercando di adattarvi.

A un differente livello, la carnalità del corpo danzante si somma all'immagine idealizzata della ballerina che si libra sul palcoscenico, nell'inevitabile compresenza del corpo e dei molteplici segni – abiti vaporosi, atmosfere lunari, temi ultraterreni, allungamenti verso l'alto – che suggeriscono un altrove impalpabile. Il palcoscenico viene proposto e percepito come un luogo fatto di una materia differente da quella del mondo, ma pervaso comunque da un fremito carnale. La donna terrestre contrapposta alla donna ideale, l'ideale irraggiungibile di fronte al corpo deperibile ma capace di incantare, caratterizzano *Giselle*, *La Péri* e *La Statue amoureuse*, ma anche un racconto come *Spirite* (1865), la cui protagonista è una donna-anima di bellezza imponderabile, «divinement belle et pourtant humainement teindre»⁵⁸. *Giselle*, *Le Preneur de rats* e *Le Roi des aulnes* presentano un primo atto realistico e un secondo atto fantastico, mentre *Pâquerette*, con il sogno di François, e *Gemma*, con l'atto in cui la protagonista esce da un quadro, contengono momenti in cui il sogno o la fantasticherie permettono di vivere emozioni più esaltanti di quelle concesse dalla vita reale.

La ballerina è spesso causa e motore di questo oscillare tra due mondi: sulla scena si offre e allo stesso tempo si ritrae, è intoccabile ma abbordabile, poiché si esibisce a pagamento e può trasformarsi in un *corpo in vendita*, nell'intimità del *foyer de la danse*.

e scrivere più di una stravaganza e di cui conservavo la scarpetta come una reliquia» (lettera di Théophile Gautier a Carlotta Grisi, inizio marzo 1865, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. IX, p. 37).

⁵⁸ «Divinamente bella e tuttavia teneramente umana» (*Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. II, p. 1205).

Tuttavia, anche se andando verso la fine del secolo l'interesse per il corpo danzante diventa sempre più esplicitamente *carnale* e *sensuale*, o meglio, *sessuale*⁵⁹, la ballerina mantiene un aspetto *disincarnato*, *poetico* e *casto*, offerto allo sguardo dello spettatore sotto il velo seducente di quello che Carlo Pasi definisce come una sorta di «erotismo iconico»⁶⁰. La realtà di un corpo offerto al piacere dello spettatore è esplicitata dai resoconti e dai libretti di Gautier, anche se egli non si spinge mai fino alla dichiarazione palese di una disponibilità *mercenaria* di quel corpo. Si tratta di una situazione che è possibile cogliere nella sua crudezza soltanto in una letteratura non ufficiale e spesso inedita. In proposito, è particolarmente interessante una lettera in cui Alice Ozy, attrice celebre soprattutto per la bellezza e i numerosi amanti, chiede all'amico Gautier di difendere le attrici dall'attacco sferrato loro da un *vaudeville* che le dipinge come avide mantenute amanti del lusso. Ferita da considerazioni che ritiene ingiuste e ipocrite, Ozy afferma che si sa bene come gli stessi direttori dei teatri, per il proprio profitto, spingano le giovani attrici a venderci agli spettatori facoltosi in modo che possano avere costumi lussuosi in scena, condurre vite appariscenti e attirare così il pubblico a teatro. Afferma inoltre che essere pagate e protette non è sempre piacevole, dato che «si on nous a tendu la main, on nous a bien vite pris l'autre pour la porter sur de vilaines choses, hélas!»⁶¹.

La contrapposizione tra reale e ideale trova un'altra manifestazione nella contrapposizione tra *corpo prosaico* e *corpo poetico*. Come Baudelaire, che nella *Fanfarlo* (1847) dice che «la danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes»⁶², Gautier formula l'idea che la danza sia una sorta di poesia del corpo, sostenendo che «les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux»⁶³. Se però in Baudelaire lo svelarsi del corpo femminile sotto all'abito di scena e al trucco suscita ripugnanza e rifiuto⁶⁴, in Gautier l'aspetto umano e terreno della danzatrice rimane una fonte di attrazione continua. La sete di vita

⁵⁹ Secondo Guy Ducrey in certa letteratura a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento «la seule étoile mystérieuse, la seule énigme de la danseuse en scène, c'est son sexe», «la sola stella misteriosa, il solo enigma della danzatrice in scena, è il suo sesso» (*Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, cit., p. 250).

⁶⁰ Carlo Pasi, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, cit., p. 144.

⁶¹ «Se ci hanno teso la mano, ci hanno anche preso l'altra per metterla su delle basse cose, ahimè!» (lettera non datata, ora in Théophile Gautier, *Correspondance générale*, cit., vol. XII, p. 162).

⁶² «La danza, è la poesia con braccia e gambe» (in Charles Baudelaire [ma pubblicato con lo pseud. Charles Defayis], *La Fanfarlo*, in «Bulletin de la Société des gens de lettres», gennaio 1847, p. 11, trad. it. in Id., *Opere*, cit., p. 505).

⁶³ «I balletti sono sogni di poeta presi sul serio» (in «La Presse», 23 février 1846, p. 2, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 185).

⁶⁴ Cfr. *La Fanfarlo*, in *Opere*, cit., p. 509.

dell'osservatore maschile viene anzi sollecitata e appagata dalla bellezza in movimento e dal contemporaneo percepire la verità concreta di una bellezza tangibile e palpabile. Il corpo danzante è quindi via di fuga dalla realtà quotidiana, ma anche porta di accesso alla realtà sensuale e visibile.

La prosaicità del corpo danzante non manca di convivere strettamente con l'alterità di quello stesso corpo, capace di abitare degnamente i mondi meravigliosi del balletto e di evocarne altri, ancora più sorprendenti. Gautier coglie nella focosa spagnola Petra Cámara un «accompagnement involontaire de la ronde des astres», che fa presagire mondi divini⁶⁵ attraverso l'«hallucination chorégraphique», in cui ella sprofonda e attraverso la sua carnalità inebriante. Di fronte a certi spettacoli di danza egli prova il medesimo stupore che sente di fronte agli artisti del Théâtre des Funambules, ai cui protagonisti maschili riserva descrizioni fisiche accurate come quelle dedicate abitualmente, nello scrivere di danza, alle donne. Sia nel clown, sia nella danzatrice, ammira l'agilità, la sfida alla pesantezza, la capacità di metamorfosi «des corps en mouvement, toujours des corps, mais dont l'élan et la légèreté sortent du commun, accomplissant en pleine lumière, l'exploit fantastique dont l'humanité vulgaire est incapable»⁶⁶. L'ideale d'artista di Gautier «se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition corporelle et charnelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux»⁶⁷.

Attraverso la distrazione da sé che suoni, colori e gambe femminili permettono, anche Gautier pare impegnato in una ricerca di illusione e di fuga dal reale, ma grazie alla forza empatica del corpo danzante percepisce una presenza vitale complessa. Il balletto non viene quindi inteso come un'arte che si limita a lasciare un «vague and useless memory of dance's brilliance»⁶⁸, ma come un'arte in cui è possibile cercare ciò che non si trova nella vita e che si può invece cogliere, anche se solo per un attimo, in una sospensione meravigliata della ragione, possibile in un luogo, l'Opéra, che è

⁶⁵ «Involontario accompagnamento alla ronda degli astri»; «allucinazione coreografica» (in «La Presse», 7 juin 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 266).

⁶⁶ La capacità «dei corpi in movimento, sempre dei corpi, ma il cui slancio e la cui leggerezza escono dal comune, realizzando, in piena luce, l'impresa fantastica di cui l'umanità grossolana è incapace» (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit., p. 32).

⁶⁷ «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» (*ibidem*).

⁶⁸ «Vago e inutile ricordo dello splendore eccitante della danza» (Susan Leigh Foster, *Choreography & Narrative*, cit., p. 219, trad. it. Id., *Coreografia e narrazione*, cit., p. 238).

le seul refuge de la poésie et de la fantaisie; – c'est l'unique endroit où le vers soit encore reçu, le dernier asile des dieux, des sylphides, des nymphes, des princes et des princesses tragiques; la grossière réalité n'y est pas admise [...]; là, [...] rien de véritable; on est dans un monde enchanté [...]; une soirée à 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.⁶⁹

La corporeità della ballerina non è solo un surplus di significato, una sede di metafore evocatrici: è anche, davvero, un corpo in mostra, con gambe, braccia e spalle scoperte. L'Opéra non solo il luogo di accesso alla visione di un'astrazione, è di fatto il luogo in cui per la buona borghesia, maschile e femminile, è lecito vedere il corpo umano in una forma molto vicina alla nudità, in cui la sete di conoscenza di sé e degli altri può essere in parte soddisfatta, in cui si può confrontare la propria visione di sé con quella di corpi reali fatti di schiene riverse all'indietro, gambe sollevate e petti ansimanti. La danzatrice è sì il personaggio, la pianta, l'animale, la statua che interpreta, ma è anche la donna che interpreta tale personaggio.

Lo scambio di sguardi con lo spettatore, la consapevolezza dell'attenzione che si posa su di sé, il rivolgersi alla platea, l'indugiare per accogliere gli applausi, l'indossare accessori personali per abbellire il costume di scena, sono per il danzatore piccoli ma significativi strappi all'adesione con il personaggio, alla partecipazione alla vicenda, all'immersione nel proprio corpo in movimento, all'assorbimento della propria coscienza nel fare. Sono, però, strappi che non inficiano il senso generale della danza, ma, semmai, sottolineano la connessione conturbante, non solo a livello sensuale, tra personaggio e interprete, tra immagine e carne, tra apparire ed essere. La *pirouette* mostra lo sperdimento della fanciulla e allo stesso tempo fa aderire gli abiti alle gambe, la punta del piede che solleva tutto il corpo porta lo sguardo verso il cielo ma anche verso la caviglia sottile e forte, il *développé* della gamba abbellisce e sospende l'azione ma fa intuire angoli solitamente reconditi. Il danzatore veste e sveste continuamente la funzione significante che gli viene a sua insaputa attribuita, passando da idea suggerita a presenza mostrata, dallo stato di *corpo metaforico* a quello di *corpo antimetaforico*⁷⁰.

⁶⁹ «Il solo rifugio della poesia e della fantasia; – l'unico luogo in cui il verso venga ancora accolto, l'ultimo asilo degli dèi, delle ninfe, dei principi e delle principesse tragiche; la grossolana realtà non vi è ammessa [...]; là, [...] niente di reale; si è in un mondo incantato [...]; una serata all'Opéra vi distoglie dalla vita reale e vi consola dalla moltitudine di terribili borghesi in cappotto che siete obbligati a vedere durante la giornata.» (Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. II, pp. 14-15).

⁷⁰ Il corpo antimetaforico è cercato in modo consapevole e programmatico soltanto con la danza post-moderna (cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma – Bari 2004). La sua presenza, nel balletto, è inevitabilmente insita e non ricercata né tanto meno teorizzata.

La ballerina incarna un corpo desiderabile non solo dal punto di vista maschile, in quanto sede di una bellezza da possedere o da avere al proprio fianco, ma anche dal punto di vista femminile, come esempio da emulare, come agognato specchio di sé. In quest'epoca, se è vero che in parte «la contemplazione della propria immagine cessa di costituire un privilegio»⁷¹, dato che cominciano a diffondersi lo specchio e la fotografia⁷², offrendo anche alle persone comuni la rivelazione della propria immagine e permettendo l'organizzazione di una nuova identità corporea, è anche vero che in certe classi sociali e soprattutto per le donne, è difficile vedere nudo persino il proprio corpo, a causa di una morale che impone stoffe censorie anche nei momenti di maggiore intimità, diffonde l'uso di polveri da bagno opacizzanti, per evitare ogni impudica trasparenza dell'acqua in cui ci si immerge per il bagno e cela quasi totalmente il corpo maschile sotto una sorta di scura uniforme e quello femminile dentro a gonfie gonne e busti costrittivi. Il corpo svestito della ballerina sulla scena può quindi essere considerato come uno dei pochi corpi seminudi che le donne appartenenti alla borghesia medio-alta possono vedere per intero. Esso può diventare, quindi, un corpo in cui rispecchiarsi e riconoscersi o da cui prendere le distanze, per costruire e trovare, comunque, una propria identità corporea che fatica a rintracciare altrove modelli sororali o ideali.

L'esercizio strutturato va a costruire un corpo che si pone al limite tra *corpo artificiale*, lavorato e trasformato dalla tecnica, e *corpo naturale*, ovvero il corpo biologico su cui si sommano la storia personale e le istanze della società a cui si appartiene. La tecnica accademica, senza poter trascendere la fisicità inscritta nella carne del corpo naturale, dà a quest'ultimo forme, competenze e possibilità ben definite e nuove, attraverso un esercizio mirato e specifico che possiede una innegabile forza plasmante diretta alla ricerca di un perfetto e continuo funzionamento, di un *corpo incorruttibile*. La protesi costituita dalla scarpetta da punta accentua l'artificialità del corpo femminile in scena, modificandone l'aspetto, ma anche le possibilità di eseguire movimenti e di disegnare linee e forme nello spazio⁷³. La diffusione, nel balletto, di creature artificialmente costruite come automi e

⁷¹ Alain Corbin *et al.*, *La vita privata. L'Ottocento*, cit., p. 334.

⁷² Il brevetto del procedimento fotografico viene depositato nel 1841, ma il nuovo mezzo di riproduzione della realtà e di sé comincia ad avere una diffusione veramente ampia solo dopo il 1851, con il successo delle foto formato tessera, la diminuzione dei tempi di posa e quello dei costi.

⁷³ È importante osservare come, quando la tecnica è veramente e completamente assimilata, fino a diventare connaturata con il corpo, viene vissuta dal danzatore e percepita dall'osservatore come naturale. In alcune interpreti particolarmente dotate e capaci, la scarpetta viene quasi incorporata dal piede, che ne risulta modificato nella propria forma senza perdere nulla nell'agilità dell'articolazione.

marionette⁷⁴ sembra rendere esplicito l'interesse per un corpo meccanico e quindi idealmente imperituro.

La poetica del corpo danzante definita da Gautier non fa propria questa idea, così basilare per la tecnica accademica, di *artificialità*, che comunque annota. Egli apprezza con fervore le ballerine spagnole e le baiadere, semmai, proprio per la *naturalezza* e la facilità che mostrano nell'assumere pose armoniose e gradevoli, ben lontane da quelle come il «compas forcé», «compasso forzato» che le ballerine francesi cercano di riprodurre con le proprie gambe e che Gautier stigmatizza a più riprese. L'aspetto fisico delle ballerine viene, secondo Gautier, stravolto dal quotidiano e faticoso esercizio a cui sono sottoposte e a causa del quale troppo spesso le loro forme assumono proporzioni disarmoniche: l'eccessiva magrezza delle braccia, del petto e della schiena a volte si contrappone sgradevolmente alla grossezza da granatiere delle gambe, altre volte fa ricordare l'asciuttezza nervosa dei cavalli allenati per la corsa.

L'attrazione per questi corpi affinati dal sudore e dalla fatica, così asciutti che, se urtano l'uno contro l'altro, sembrano rischiare di fare scintille come pietre focaie⁷⁵, nasce proprio anche perché essi sono lontani dall'ideale di florida bellezza diffuso nella vita di tutti i giorni, come nota qualcuno con ironia, affermando che «Nous autre Parisiens, nous trouvons: 1° Que les os sont le *nec-plus-ultra* de la volupté; 2° Que les os remplacent avantageusement le cœur et l'esprit. De là cette passion pour l'Opéra, qui possède la plus riche collection d'os de France et de Navarre»⁷⁶. È, in effetti, proprio del Romanticismo un evidente fascino nei confronti di un *corpo fragile* ed *emaciato*. Si diffonde una sorta di erotismo mortuario che trova riscontro in ambientazioni cimiteriali e nei *corpi cadaverici* che le popolano, quelli di belle donne defunte o moribonde che emanano un potere seduttivo sottile e inebriante. «L'orrore provoca diletto»⁷⁷, lo scheletro che s'intravede dietro la carne suscita attrazione e così la «bellezza medusea, la bellezza dei romantici, intrisa di pena, di corruzione e di morte»⁷⁸, pervade sia la letteratura, sia i corpi danzanti.

⁷⁴ Il già citato *Coppélia* (1870), ultimo balletto prodotto dall'Opéra a ottenere il commento di Gautier, vede nel ruolo del titolo un fantoccio meccanico dalle seducenti forme femminili, che affascina il giovane Franz e su cui l'umana Swanilda riesce ad avere la meglio solo impegnando a fondo tutta la propria intelligenza.

⁷⁵ Albéric Second, *Les Petits mystères de l'Opéra*, cit., p. 6.

⁷⁶ «Noi altri Parigini, troviamo: 1° Che le ossa sono il *non plus ultra* della voluttà; 2° Che le ossa sostituiscono vantaggiosamente il cuore e lo spirito. Da ciò deriva questa passione per l'Opéra, che possiede la più ricca collezione di ossa di Francia e di Navarra» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 37).

⁷⁷ Umberto Eco (a cura di), *Storia della bellezza*, RCS Libri – Bompiani, Milano 2004, p. 288.

⁷⁸ Mario Praz, *La bellezza medusea*, in *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2002, p. 481.

La ricercata magrezza della ballerina è quindi adatta a questo tipo di sensibilità, che trova nell'emergere dello scheletro sotto la pelle diafana la realizzazione di una certa estetica, come anche un richiamo all'effimero e alla morte. La ballerina come «*matière de beauté [n'a] que son corps périssable, et pour toute réalisation esthétique [n'a] que la succession de ses figures transitoires*»⁷⁹: sembra quindi intrattenere rapporti privilegiati con l'oltretomba, come ben testimonia l'allegorizzazione medievale della morte, rappresentata come uno scheletro danzante, che in questi anni diventa particolarmente nota⁸⁰.

Negli scritti di Gautier su e per la danza è ben presente il corpo esangue, cadaverico o mummificato, che si manifesta in tutto il suo potere seduttivo. Tuttavia il cadavere o la *revenante* sono inquietanti e conturbanti senza che la freschezza delle carni venga intaccata. *Symphonie en blanc majeur* (1849) e *Le Chateau du Souvenir* (1861) propongono corpi, o parti di essi, immobilizzati dal freddo della morte e al tempo stesso portatori di una grazia feroce, capaci di emergere da un passato brumoso e ormai sepolto con tutto lo sfavillio dei colori di un tempo. La protagonista della *Morte amoureuse* (1836), poi, è una cortigiana defunta, di sovrumana bellezza, che per rimanere in vita succhia il sangue al proprio amante, di cui popola i sogni; la vita onirica del giovane diventa così più intensa della vita reale, a cui ben presto si sostituisce: il nulla che c'è fuori dal fantastico è arido, duro, privo di quella bellezza che, anche se fittizia, può dare gioia e la donna ideale è una donna morta. Tuttavia in Gautier la morte viene nominata, aleggia e si manifesta senza sedurre attraverso la decadenza e la ripugnanza delle forme. Il *corpo morto* rimane un *corpo glorioso*, che acquisisce la trasparenza cangiante dell'alabastro, il candore compatto del marmo. Le donne defunte protagoniste di romanzi e poesie sono infatti sontuose vampire, turgide mummie o cadaveri incorrotti, che si offrono immobili nella perfetta luminosità dell'incarnato o incedono diffondendo soavi profumi. Il fascino sottile e perturbante della morte risiede, piuttosto, nel suo essere connessa a un mondo parallelo, in cui forse è possibile vivere con un'intensità e una pienezza difficilmente rintracciabili nella vita di tutti i giorni.

Nei *feuilletons*, poi, non si riscontra mai la lode a un corpo ossuto ed emaciato, in cui

⁷⁹ La ballerina come «materia di bellezza [non ha] che il proprio corpo perituro e come realizzazione estetica [non ha] che la successione delle proprie pose transitorie» (Guy Ducrey, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, cit., p. 161).

⁸⁰ Una contemporanea *danse macabre*, un'acquaforte di Félicien Rops intitolata *La Mort qui danse* (1865), rappresenta con un'immagine forte ed esemplare la stretta connessione tra corpo danzante e corpo morto: la creatura ritratta, vista di schiena, indossa guanti, calze, cappellino e un tutù aperto sui glutei cadenti, mentre lascia intravedere un seno florido: è una danzatrice, è una prostituta, è la morte.

Gautier non riesce evidentemente a trovare la sensualità di forme a suo avviso necessaria affinché una donna possa essere apprezzata. Pare quasi che egli contribuisca solo suo malgrado a sostenere in modo determinante l'idea di donna fragile e pallida, eterea e impalpabile, che il secondo atto di *Giselle* afferma nell'Ottocento e che in parte riesce ancora oggi a promuovere.

Il corpo del balletto, comunque, è di norma un *corpo levigato, splendente, leggero, evanescente, armonioso, in equilibrio, giovane, pieno di grazia*: è un *corpo bello*⁸¹. I manuali di tecnica accademica impongono la ricerca della grazia e dell'armonia corporea, consistente sia in una «*expression vivante et animée*»⁸², sia nella sapiente ricerca e nella conseguente sintesi delle bellezze appartenenti a individui diversi, al fine di comporre «un portrait réunissant ces beautés éparses, et ce portrait imaginaire a été le *beau idéal*, ce beau que la nature ne nous montre jamais qu'en parties séparées»⁸³. Il danzatore, per poter eseguire con profitto i complessi esercizi quotidiani e superare le nuove difficoltà tecniche continuamente introdotte, deve essere giovane e in buona salute. Parallelamente, le vicende che sono alla base degli spettacoli, pur ritagliando spazi adeguati anche a danzatori in età non fiorente, per lo più impiegati in ruoli di contorno o pantomimici, identificano la maggioranza delle parti con personaggi capaci di affascinare grazie alle attrattive di un gradevole aspetto e alla seduzione di un corpo pronto ad esporsi per fare convergere gli sguardi ammirati sulla propria fragile – e apparente – delicatezza eterea o sulla propria vivace – e controllata – carnale vitalità.

È davvero rilevante come, tuttavia, proprio a una donna in sostanza considerata brutta, Marie Taglioni, si attribuisca la straordinaria capacità di avere innovato completamente l'arte della danza:

⁸¹ Questa bellezza, però, non sempre coincide con il bene, e talvolta, anzi, comprende il male. La ballerina non rappresenta soltanto una radiosa e vivace contadinella o una ninfa splendida e divina, ma può essere anche la perfetta incarnazione della *femme fatale*, della *dame sans merci*: le Villi prima, in *Giselle*, il cigno nero più tardi, in uno dei capolavori del tardo Ottocento, *Il Lago dei cigni* (Mosca, 1877-1895), sono figure femminili che attraggono con la loro malvagia perfezione di forme. Edmund Burke, nel suo fondante saggio sul Sublime, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), afferma che esso nasce nel terrore, nel vuoto, nella solitudine, nel silenzio, nell'oscurità ed è connesso con l'aspirazione a qualcosa di più grande. Il terrore può essere dilettevole quando non ci è troppo vicino, quando c'è un distacco tra noi e l'oggetto o la situazione che provoca in noi la percezione del Sublime, terrorizzandoci. È quindi ideale la situazione teatrale, dove il brivido che corre lungo la schiena è unito alla consapevolezza che ciò che fa paura non è completamente vero e non può realmente toccare.

⁸² «Espressione vivace e animata» (Carlo Blasis, *Manuel complet de la danse*, Librairie Encyclopédique de Roret, Paris 1830, p. 175).

⁸³ «Un ritratto che riunisca queste bellezze sparse, e questo ritratto immaginario è il *bello ideale*, questo bello che la natura non ci mostra mai che in parti separate» (*ivi*, p. 182).

Qu'une danseuse, il y a trente ans, ait pu faire dans la danse une révolution qui dure encore aujourd'hui, c'est déjà quelque chose d'étonnant; mais que cette danseuse, cette grande révolutionnaire ait été une femme mal faite, bossue même, sans beauté, sans aucun de ces avantages extérieurs et éclatants qui commandent le succès! voilà ce qui tient le prodige, et voilà ce que nous avons vu, de nos propres yeux vu!⁸⁴

È ancora più interessante, poi, notare come il suo corpo apparentemente fragile e scarsamente attraente diventi a sua volta ideale di bellezza: il potere attivo e passivo del corpo danzante sulla scena, il suo essere frutto e al tempo stesso agente generativo di alcuni aspetti del vivere e del pensare, trova ancora una volta una conferma importante.

Le poesie e la prosa di Gautier sono animate dallo stesso corpo pieno di bellezza che abita i mondi meravigliosi del balletto, almeno a partire da *Mademoiselle de Maupin*⁸⁵, «cette espèce d'hymne à la Beauté, [qui] avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, *l'Idée fixe*»⁸⁶. La sua scrittura sceglie, secondo Baudelaire, ambientazioni straordinarie e favolistiche perché così facendo, «Se débarrassant ainsi du tracass ordinaire des réalités présentes, elle poursuit plus librement son rêve de Beauté»⁸⁷. Ed è proprio questo «rêve de Beauté» che Gautier cerca di realizzare, in particolare nel libretto per balletto, uno dei luoghi letterari in cui con maggiore libertà si possono immaginare e creare mondi inusuali, soprattutto perché può dischiudere lo splendore vivente del corpo della ballerina: «L'essence profonde du ballet était pour lui sa beauté inhérente, transmise par les formes plastiques produites par les danseurs en mouvement et au repos»⁸⁸.

⁸⁴ «Che una danzatrice, trent'anni fa, abbia potuto fare nella danza una rivoluzione che dura ancora oggi, è già qualcosa di stupefacente; ma che questa danzatrice, questa grande rivoluzionaria, sia stata una donna mal fatta, perfino gobba, senza bellezza, senza nessuno di quei vantaggi esteriori ed evidenti che esigono il successo! ecco ciò che ha del prodigio, ed ecco ciò che noi abbiamo visto con i nostri occhi!» (Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, cit., p. 42).

⁸⁵ Cfr., in proposito, Elena Randi, la quale nel saggio *Il balletto nel pensiero di Gautier* («Il Castello di Elsinore», n. 38, 2000, pp. 5-24), oltre che nel capitolo «La fusione dei sensi e dello spirito: Gautier e il balletto» del volume *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese* (Esedra editrice, Padova 2001, pp. 153-203), prende le mosse proprio da questo romanzo per indagare la visione gautieriana del bello e dell'opera d'arte.

⁸⁶ «Questa specie di inno alla Bellezza, [che] aveva soprattutto il grande risultato di stabilire definitivamente la condizione generatrice delle opere d'arte, vale a dire l'amore esclusivo del Bello, *l'Idée fixe*» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., p. 25 e trad. it in Id., *Opere*, cit., pp. 860-861).

⁸⁷ «Sbarazzandosi così dell'ordinario fastidio delle realtà presenti, ella persegue più liberamente il suo sogno di bellezza» (*ivi*, p. 872).

⁸⁸ «L'essenza profonda del balletto era per lui la sua bellezza intrinseca, trasmessa dalle forme plastiche prodotte dai danzatori in movimento e a riposo» (Ivor Guest, *Introduction*, in Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, cit., p. 20).

In Gautier il corpo danzante, nella bellezza di cui è portatore, nel suo disporsi plasticamente nello spazio e nel collocarsi all'interno del quadro formato dalla scatola teatrale ornata e dipinta, trova un'inevitabile affinità con le arti figurative e assurge al livello di vera e propria *opera d'arte*. Il suo approccio alla danza come arte statuaria e pittorica e alla ballerina come scultura o quadro animato, rispecchia pienamente l'approccio alla danza proprio del balletto, proposto, tra gli altri, da Carlo Blasis⁸⁹, il quale ricorda frequentemente che i capolavori della pittura e della scultura, modelli del "bello ideale", hanno il compito di rappresentare un pregevole esempio per i danzatori che, in qualunque momento arrestino la propria azione, devono a loro volta poter fungere da modello a un pittore o a uno scultore.

L'impiego, nel parlare di danza, di immagini pittoriche o scultoree apre uno spazio semantico ricco e non può essere ridotto a uno svilimento dell'umanità della danzatrice. Il marmo perfetto delle statue e la palpitante carne umana vengono continuamente avvicinati negli scritti di Gautier, per cui, secondo Paolo Tortonese, «La chair parfaite est pierre; la pierre parfaite est chair»⁹⁰. La ballerina è, come dice Anne Ubersfeld, «une statue animée, la beauté de la femme remodelée per l'art et la lumière – un art qui ne vient pas de l'extérieur, mais qui est l'art de son propre corps»⁹¹; il corpo di chi danza è materia stessa dell'arte, non ne è solo strumento. Avvicinare la danzatrice a una scultura, ma anche a colui che la crea, far coincidere in lei artista e opera d'arte, può equivalere ad elevarla da banale corpo deperibile a eterno oggetto d'arte⁹² o, anche, a *soggetto* d'arte. In effetti, i commenti di Gautier sui corpi danzanti femminili, seppure impietosamente sezionatori, hanno un tono che assume le sfumature proprie di chi valuta non una merce, quanto un'opera d'arte. D'altro canto, nel descrivere quadri o sculture raffiguranti immagini femminili egli utilizza le stesse modalità che connotano le descrizioni di corpi danzanti, anzi, sente talvolta queste immobili figure come attraversate da una ritmicità pulsante, da un fremito musicale⁹³. Vedere Fanny Elssler o vedere la Venere di Milo scolpita nel marmo

⁸⁹ Cfr. Carlo Blasis, cit.

⁹⁰ «La carne perfetta è pietra, la pietra perfetta è carne» (Paolo Tortonese, *La Vie extérieure*, cit., p. 105).

⁹¹ «Una statua animata, la bellezza della donna rimodellata dall'arte e dalla luce – un'arte che non viene dall'esterno, ma che è l'arte del suo proprio corpo» (Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Stock, Paris 1992, p. 144).

⁹² È il parere che Maribeth Clark esprime in *Bodies at the Opéra: Art and the Hermaphrodite in the Dance Criticism of Théophile Gautier*, in Roger Parker e Mary Ann Smart (edited by), *Reading Critics Reading*, cit., pp. 240-241.

⁹³ Ad esempio la *Nyssia* scolpita da Pradier, «Ce corps divin, [...] développe ses belles lignes avec ces

sono esperienze parimenti elevate, di contatto con quel bello che è a fondamento dell'arte e che, quando si manifesta, è fonte di intenso turbamento.

Il balletto, nell'Ottocento, non si prefigge di dipingere la realtà, ma di portare sulla scena il fantastico attraverso la meraviglia di forme, colori, suoni e corpi in movimento. Suscita infatti la visione di un *corpo meraviglioso, prodigioso*, un corpo "altro" poiché proveniente da un tempo e da un luogo diversi da quelli della quotidianità e quindi fonte «di una fascinazione mai venuta meno, e sempre rinnovatasi nelle forme, e nei significati, per quell'artista 'altro' [...] che è l'*artista del corpo*»⁹⁴. Il danzatore contribuisce alla creazione dei mondi fantastici proposti dalla «magnificent escape»⁹⁵ offerta dal balletto attraverso un atto prodigioso analogo a quello dell'acrobata, secondo Jean Starobinski una sorta di Narciso dinamico, che non si accontenta di contemplare la propria immagine nella staticità di uno specchio d'acqua, ma che «poursuit sa propre perfection à travers la réussite de l'acte prodigieux qui met en valeur toutes les ressources de son corps»⁹⁶. Se questa fuga dal mondo reale può essere giudicata come evocatrice di «an ideal yet ephemeral world that needn't be taken too seriously»⁹⁷, per alcuni costituisce invece una via di ricerca e di conoscenza. La visione di un balletto può rispondere anche alla necessità

ondulations harmonieuses, et ces balancements rythmés, musique de l'œil [...]. Un des pieds porte sur un pavé de mosaïque, dont les nuances sont indiquées en tons affaiblis, et semble un flocon de neige sur un bouquet; l'autre fait ployer à peine la plume d'un moelleux coussin, et tous deux ont des orteils si élégants, des doigts si délicatement effilés, des ongles si parfaits qu'ils paraissent n'avoir jamais foulé que l'azur du ciel ou le pourpre des roses. Les bras élevés au-dessus de la tête font ruisseler des torrents de cheveux sur un dos charmant, qu'ils cachent, hélas! en partie [...]; les jambes et les cuisses [...] ont les lignes sévères du marbre et la tendreté de la chair, les genoux surtout sont admirables pour leur modelé fin, souple et savant». «Questo corpo divino, [...] sviluppa le sue belle linee con delle ondulazioni armoniose e delle oscillazioni ritmate, una musica per l'occhio [...]. Un piede poggia su un pavimento di mosaico le cui sfumature sono accennate con tonalità tenui, e sembra un fiocco di neve su un mazzo di fiori; l'altro fa piegare appena le piume di un morbido cuscino, ed entrambi hanno delle dita così eleganti e delicatamente sottili, delle unghie così perfette, che sembrano non avere mai sfiorato altro che l'azzurro del cielo o la porpora delle rose. Le braccia alzate sopra la testa fanno scorrere torrenti di capelli su una schiena seducente che essi, ahimè!, nascondono in parte [...]; le gambe e le cosce [...] hanno la linea severa del marmo e la tenerezza della carne, le ginocchia soprattutto sono ammirevoli per il loro modellato raffinato, morbido e sapiente» (in «La Presse», 23 avril 1848, pp. 1-2, cit. in *Théophile Gautier et les artistes de son temps, Exposition, septembre 1982*, sous la direction de Claudine Lacoste, Musée Fabre, Montpellier 1982, p. 27).

⁹⁴ Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993, p. 25.

⁹⁵ «Magnifica evasione» (Susan Leigh Foster, *Choreography & Narrative*, cit., p. 219, trad. it. Id., *Coreografia e narrazione*, cit., p. 248).

⁹⁶ «Persegue la propria perfezione attraverso la riuscita dell'atto prodigioso che valorizza tutte le risorse del suo corpo» (Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, cit., p. 44).

⁹⁷ «Un mondo ideale ma effimero che non c'era bisogno di prendere troppo sul serio» (Susan Leigh Foster, *Choreography & Narrative*, cit., p. 219, trad. it. Id., *Coreografia e narrazione*, cit., p. 248).

di entrare in empatia con corpi che agiscono allo stremo delle proprie possibilità, di godere del fascino dell'artificio e del perfettamente regolato, di sentirsi in contatto con una certa idea di bellezza o, addirittura, di cogliere, come accade a Gautier, «les évolutions stellaires, dont l'abrutissement de la civilisation nous a fait perdre le sens»⁹⁸, dato che, come spiega molto bene Marie-Françoise Christout, «le merveilleux, c'est non seulement la féerie fugitive d'un instant, mais profitant des faiblesses momentanées de l'intelligence organisatrice et du rationalisme, l'illumination des repaires de l'enfance, la tension extrême de l'être, une sorte de voyance irréaliste, conjonction de la réalité et du désir»⁹⁹. Il dinamismo, l'esagerazione, la capacità di sorprendere, l'illusorietà, la verosimiglianza e il rispetto di una particolare legge di causalità, caratteristiche che identificano il meraviglioso¹⁰⁰, sono proprie del corpo reso stupefacente attraverso la lenta assimilazione della tecnica accademica e messo in scena nella stupefacente finzione del balletto.

4. Madrigale panteista

Il balletto entra nella vita di Gautier forse per caso, forse per necessità, ma vi lascia comunque un segno profondo, trovando un terreno reso favorevole anche dal fatto che egli unisce al suo essere un intellettuale "oculaire", una sorprendente consapevolezza del proprio corpo.

La cura di sé e del proprio aspetto esteriore rientra nelle abitudini di chi appartiene a un certo ambiente *bohémien* e intellettuale. Il celebre *gilet* rosso indossato alla prima rappresentazione di *Hernani*, il 25 febbraio 1830, passa infatti alla storia ed egli stesso ne è consapevole se a oltre quarant'anni di distanza scrive a questo proposito: «Nos poésies, nos livres, nos articles, nos voyages seront oubliés; mais l'on se souviendra de notre gilet rouge. [...] Il ne nous déplaît pas, d'ailleurs, de laisser de nous cette idée»¹⁰¹. Anche se

⁹⁸ «Le evoluzioni stellari di cui il degrado della civilizzazione ci ha fatto perdere il senso» (Théophile Gautier, in «La Presse», 15 octobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 236).

⁹⁹ «Il meraviglioso non è solo la magia fugitiva di un istante, ma, approfittando delle debolezze momentanee dell'intelligenza organizzatrice e del razionalismo, l'illuminazione dei rifugi dell'infanzia, la tensione estrema dell'essere, una sorta di vegggenza irrealista, congiunzione della realtà e del desiderio» (Marie-Françoise Christout, *Le Merveilleux et le "théâtre du silence"*, Éditions Mouton, La Haye – Paris 1965, p. 7).

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 20-22.

¹⁰¹ «Le nostre poesie, i nostri libri, i nostri articoli, i nostri viaggi saranno dimenticati; ma ci si ricorderà del nostro gilet rosso. [...] Non ci dispiace, d'altra parte, lasciare di noi questa idea» (Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris 1874 (prima ed. 1872), pp. 90-91).

rimane un tratto distintivo che, come i «grands flots des cascades de cheveux mérovingiennes», di cui si continua a parlare anche quando sceglie di portare i capelli tagliati corti, «s'incrustait à notre peau»¹⁰², Gautier in sostanza lo apprezza, considerando ironicamente che sarà ciò che lo distinguerà dai letterati a lui contemporanei, le cui opere hanno lo stesso valore delle sue, ma che hanno portato panciotti di colori più cautamente neutri. Non solo segno di una baldanza giovanile che non si cura dei severi sguardi altrui e anzi se ne bea, ma costante di tutta una vita, la sua scelta di attirare gli sguardi grazie a ornamenti e acconciature stravaganti segnala un interesse e una coscienza di sé in un'epoca di opaca uniformità diffusa, in cui il proporsi con un aspetto che si discosta da quello comunemente accettato può significare l'affermazione decisa e coraggiosa della propria personalità. D'altra parte Gautier mostra a più riprese di disprezzare l'abito nero maschile, «cet horrible costume moderne, domino funèbre inventé par l'envie et la laideur, sous lequel on ne reconnaît ni les riches ni les beaux»¹⁰³. A suo avviso si tratta di una mistificatrice invenzione dei sarti che cela un corpo alla cui vista e alla cui consapevolezza si è ormai disabituati: quando ci si trova di fronte a delle forme umane «on éprouve un mouvement de surprise, comme si l'on se trouvait face à face avec un être inconnu [...]; et pourtant c'est un plaisir très-vif que de voir un beau corps aux contours bien rythmés, se déployer dans sa force et dans sa grâce»¹⁰⁴.

La cura di sé non ha comunque, per Gautier, uno scopo esclusivamente estetico o vagamente politico, ma parte da motivazioni più profonde. Charles Baudelaire, raccontando del suo primo incontro di giovane poeta con quello che allora era un letterato ben più noto di lui, avvenuto intorno al 1843, riporta una conversazione incentrata sul corpo:

Nous causâmes ensuite de l'hygiène, des ménagements que l'homme de lettres doit à son corps et de sa sobriété obligée. Bien que pour illustrer la matière, il a tiré, je crois, quelques comparaisons de la vie des danseuses et des chevaux de course, la méthode dont il traita son thème (de la sobriété, comme preuve du respect dû à l'art et aux facultés poétiques), me fit

¹⁰² «Grandi flutti di cascate merovingiche dei capelli»; «si incrostava alla nostra pelle» (*ivi*, p. 92).

¹⁰³ «Questo orribile costume moderno, una maschera funebre inventata dall'invidia e dalla bruttezza sotto la quale non si riconoscono né i ricchi né i belli» (*Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. II, p. 310).

¹⁰⁴ «Si prova una sensazione di sorpresa, come se ci si trovasse faccia a faccia con un essere sconosciuto [...]; e tuttavia è un piacere molto vivo vedere un bel corpo dai contorni ben modulati, mostrarsi nella propria forza e nella propria grazia» (*ivi*, vol. IV, p. 96).

penser à ce qui disent les livres de piété sur la nécessité de respecter notre corps comme temple de Dieu.¹⁰⁵

Certo è un uomo diverso da quello dipinto dai fratelli Goncourt vari anni dopo, nel 1857: un appassionato mangiatore che si sveglia perché sogna di avere fame e di trovarsi di fronte a tavole imbandite di carni rosse e cibi degni di un festino di Gamache¹⁰⁶, un uomo, comunque, sempre a proprio agio con se stesso, se è vero che è capace di improvvisare una danza casalinga, in presenza di Flaubert e degli stessi Goncourt, durante la quale «ôte sa redingote, et tout perlant de sueur, son gros derrière écrasant ses jarrets, danse à son tour le *pas du créancier*»¹⁰⁷.

Ma particolarmente significativo, per cercare di intuire il rapporto di Gautier con il proprio corpo e con la danza, è la sua volontà, realizzata, di forgiarsi un corpo diverso da quello che la natura gli ha dato. Egli nota come le donne di un certo paese e di una certa epoca assomiglino davvero all'ideale che gli artisti – pittori, scultori e poeti – inseguono, realizzano e diffondono attraverso le proprie opere. Questo ideale pare, infatti, imprimersi sulle persone e influenzarne le forme, in una sorta di lamarchiana teoria dell'evoluzione, basata sulla forza del pensiero piuttosto che sull'uso, secondo la quale le donne più desiderate hanno i tratti delle creature immaginate dagli artisti e con la forza del pensiero riescono addirittura a imprimere al proprio aspetto le pose, gli atteggiamenti e la forma che, appunto perché desiderati, modellano anche i bambini appena concepiti. Gautier afferma, più in generale, che «la pensée est un marteau intérieur qui *repousse* les formes à la manière des orfèvres, et leur donne les creux et les saillies de ses préoccupations»¹⁰⁸, poiché «L'être a toujours la forme de son idée»¹⁰⁹ ed è quindi in grado di forgiare la propria immagine esteriore sull'idea che di essa ha la propria mente, quasi a proprio piacimento. Sostiene, infatti, di essere stato egli stesso capace, in gioventù, di ricostruirsi. Magro e poco vigoroso, immaginando «muscles d'acier, poitrines de bronze, athlètes,

¹⁰⁵ «In seguito parliamo di igiene, delle cure che un uomo di lettere deve al suo corpo e della sua sobrietà obbligata. Anche se per illustrare la materia, egli trasse, credo, alcuni paragoni dalla vita delle ballerine e dei cavalli da corsa, il metodo con il quale trattò il suo tema (della sobrietà come prova del rispetto dovuto all'arte e alle facoltà poetiche) mi fece pensare a quel che dicono i libri di pietà sulla necessità di rispettare il nostro corpo come tempio di Dio.» (Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, cit., p. 15-16 e trad. it in Id., *Opere*, cit., p. 857).

¹⁰⁶ Edmond e Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, cit., vol. I, p. 164 (3 gennaio 1857).

¹⁰⁷ «Toglie la redingote, e tutto grondante di sudore, col grosso didietro che schiaccia i talloni, danza a sua volta il *passo del creditore*» (*ivi*, vol. II, pp. 24-25).

¹⁰⁸ «Il pensiero è un martello interiore che *modella* le forme come fanno gli orafi, e dà loro gli incavi e le sporgenze delle proprie preoccupazioni» (*Caprices et zigzags*, cit., p. 172).

¹⁰⁹ «L'essere ha sempre la forma della sua idea» (*ivi*, p. 171).

boxeurs, hercules du Nord et du Midi tordant des barres de fer, soulevant des poids énormes, cavaliers portant leurs chevaux dans leurs bras»¹¹⁰ afferma di essere riuscito a modellarsi dei pettorali «dignes d'un colonel de cuirassiers»¹¹¹. La forza di volontà, oltre a un'alimentazione a base di abbondanti bistecche, ha dato risultati tangibili, dato che «Il est impossible de penser à quelque chose avec un peu de suite sans que cette pensée ne s'écrive ou sur le corps ou sur la figure»¹¹². Gautier pratica poi con costanza e intensità diversi sport, tra cui il nuoto, la boxe francese e l'equitazione¹¹³, e proprio l'estrema cura dell'esercizio fisico contribuisce a rendere il suo corpo costruito e messo in forma.

L'affermazione della possibilità di adeguare il proprio corpo reale a un corpo ideale, di cui egli sembra allo stesso tempo teorizzatore ed esempio concreto, si trova in singolare analogia con il corpo proposto e imposto dalla tecnica del balletto dell'epoca, che non cerca di portare alla luce le peculiari caratteristiche del singolo, ma preferisce adeguare tutti i corpi a una astratta e perfetta idea di corpo, e che quindi, in una tensione spirituale e fisica a un ben determinato tipo di bellezza, ama correggere quelli che, non essendo in armonia con l'ideale, vengono valutati come difetti¹¹⁴. Gautier pare così trovarsi in sintonia con un'arte che non pratica, ma di cui percepisce alcuni significati intrinseci proprio perché ritrova in essi qualcosa di sé.

L'attività di intellettuale di Gautier non è implicata nella politica in senso stretto, ma riveste una decisa rilevanza nel contribuire alla costruzione e all'affermazione di un'idea della ballerina e del balletto perfettamente in linea con l'ideologia dominante, ovvero con l'insieme di valori e di idee che sono espressione dell'ordine costituito¹¹⁵. Egli è, in questo

¹¹⁰ «Muscoli d'acciaio, petti di bronzo, atleti, pugili, ercoli del Nord e del Sud capaci di piegare barre di ferro, di sollevare pesi enormi, cavalieri coi propri cavalli tra le braccia» (*ivi*, p. 172).

¹¹¹ «Degni di un colonnello dei corazzieri» (*ibidem*).

¹¹² «È impossibile pensare a qualche cosa con un po' di coerenza senza che questo pensiero non si iscriva sul corpo o sul viso» (*ibidem*).

¹¹³ Lettera di Théophile Gautier a Armand Baschet, 27 ottobre 1851, ora in *Correspondance générale*, cit., vol. IV, p. 405.

¹¹⁴ Carlo Blasis, ad esempio, nell'importante *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (Milano, Beati e Tenenti, 1820), suggerisce rimedi per correggere quelli che identifica come difetti. I suoi consigli, in realtà, non cercano di risolverli posturalmente, ma si limitano a cercare delle vie per mascherarli, per far apparire all'occhio dello spettatore qualcosa che in realtà non esiste. Egli ha quindi in mente un corpo ideale, al quale il danzatore deve cercare di aderire, di sovrapporsi, anche se solo in apparenza, e afferma infatti: «Un bon danseur doit tout entreprendre pour corriger, ou pour cacher les défauts de sa construction», «Un buon danzatore deve tentare tutto per correggere o per nascondere i propri difetti strutturali» (p. 61).

¹¹⁵ In proposito, Evan Alderson, nell'articolo *Ballet as Ideology: Giselle, Act II*, in «Dance Chronicle», vol. X, n. 3, 1987, pp. 290-304, ripropone un'interessante distinzione tra l'ideologia come maschera che una classe

senso, un intellettuale “organico”¹¹⁶, che propone un’idea di corpo femminile danzante in sintonia con quella voluta e proposta dalla stessa società in cui è integrato. Anche se non riesce mai a conquistare un ruolo istituzionale di rilievo che gli permetta di essere direttamente coinvolto nella gestione del potere, appartiene a quelle *gens de lettres* la cui parola è letta e ascoltata, a quel gruppo di intellettuali che si assumono di fatto il ruolo di «elaborare i valori e le tecniche che, prima o poi, s’imporranno al resto della società»¹¹⁷.

Gautier si tiene anzi lontano dal coinvolgimento in qualsiasi attività politica, pur vivendo in tempi di radicali e continui cambiamenti che coinvolgono fortemente la Francia. Secondo Théodore de Banville, è «dans le sens le plus absolu du mot: un *anarchiste*. À vrai dire, son idéal était le self-gouvernement»¹¹⁸, i Goncourt ricordano che «dans les discussions politiques, il n’y a [...] que le silence de Gautier, indifférent à ces choses»¹¹⁹ ed egli stesso dice di sé: «Quant à mes opinions politiques, elles sont de la plus grande simplicité. Après de profondes réflexions sur le renversement des trônes, les changemens de dynasties, je suis arrivé à ceci – 0»¹²⁰. Nato in una famiglia monarchica, nell’adolescenza e nella prima giovinezza si forma nell’ambiente romantico all’ombra di Victor Hugo, mostrandosi come rivoluzionario per quanto riguarda la letteratura, ma appena sfiorato da correnti socialiste importanti come il sansimonismo e da riflessioni sui complessi problemi sociali dell’epoca. Rifiuta di prestare servizio nella Guardia nazionale, professa ideali di libertà legati prevalentemente a un’arte del vivere, sprofondato nel lavoro quotidiano della scrittura. L’unico periodo in cui il disinteresse per i sommovimenti che lo circondano sembra attenuarsi è quello che segue la rivoluzione del 1848, quando i suoi

dominante si dà e l’ideologia come velo che filtra la percezione del mondo, distinzione che si adatta perfettamente alla visione del balletto che propone Gautier, che utilizza il proprio sguardo velato per contribuire a costruire tale maschera.

¹¹⁶ La definizione di intellettuale “organico” risale ad Antonio Gramsci. La sua riflessione sul ruolo dell’intellettuale si sviluppa e si approfondisce nel tempo, rivestendo un ruolo fondamentale nella sua teoria politica. Nei *Quaderni dal carcere*, in particolare in *Gli intellettuali e l’organizzazione della cultura* (Einaudi, Torino 1964), il concetto di intellettuale si precisa in un’accezione larga secondo la quale Gramsci si propone di valutare il ruolo e la funzione degli intellettuali in rapporto alla base di cui sono l’espressione e all’organizzazione politica di cui fanno parte.

¹¹⁷ Alberto Asor Rosa, *Intellettuali*, in Id., *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977-1984, vol. VII, 1979, *ad vocem*, p. 804.

¹¹⁸ «Nel senso più assoluto del termine: un *anarchico*. A dire il vero, il suo ideale era l’autogoverno» (Théodore de Banville, *Petites études. Mes souvenirs*, G. Charpentier, Paris 1882, p. 461).

¹¹⁹ «Nelle discussioni politiche non c’è [...] che il silenzio di Gautier, indifferente a queste cose» (Edmond e Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, cit., vol. II, p. 120).

¹²⁰ «Quanto alle mie opinioni politiche, esse sono della massima semplicità: dopo profonde riflessioni sul rovesciamento dei troni e i cambiamenti di dinastia, sono arrivato a questo – 0» (*Les Jeunes-France, romans goguenards*, in *Romans, contes et nouvelles*, cit., vol. I, p. 21).

feuilletons si colorano di osservazioni di argomento politico, sollecitate da una riflessione che segna tanto fortemente quegli anni da non lasciarlo insensibile. Si tratta tuttavia di una breve parentesi, e l'instaurarsi della monarchia prima e dell'impero poi riporta Gautier nella torre d'avorio della letteratura e del lavoro di critico, forte delle amicizie altolocate, prima fra tutte quella con la Principessa Mathilde, cugina di Napoleone III. Anticlericale, non si sposerà mai, ma sceglierà di battezzare le figlie già grandi, forse per rientrare negli schemi prediletti dalla borghesia monarchica di cui entra a fare parte, di fatto, durante il regno di Louis-Philippe. Se c'è chi ritiene che il rifugio nell'arte, nel contesto della rivoluzione industriale e dell'affermarsi del capitalismo, può essere letto come «una ostinata protesta contro un fenomeno sociale e dunque un atto politico»¹²¹, senz'altro una potente soggettività che si compiace di trovare rifugio nella sicurezza di una domesticità accogliente e abbellita dalla presenza pervasiva dell'arte ha la meglio su ogni tenue interesse per la società e per il suo modo di organizzarsi, e Gautier si ferma in un rassicurante conservatorismo.

Il balletto immaginato, voluto e dipinto da Gautier si costruisce attraverso la sommatoria nomade di pensieri e di squarci visivi capaci di cogliere la fantastica coerenza di un mondo di sogno popolato da creature di carne, che trova nella muta e significativa ricchezza del gesto danzato lo strumento di espressione più consono. In questo mondo Gautier, colto e cinico uomo di un secolo borghese di cui fa parte e da cui fugge, riconosce il sé più profondo e adesso è organico. Con questo mondo egli rivela di avere infatti quelle stesse segrete affinità che, in un suo celebre "*madrigal panthéiste*", legano in modo vago e indissolubile due esseri umani: nella poesia *Affinités secrètes* (1849) due blocchi di marmo appartenuti al frontone di un tempio greco, due perle nate dalle lacrime di Venere, due rose e due bianche colombe veneziane si disgregano nel tempo per farsi corpo nelle labbra, nelle spalle, nei cuori e nei denti di due sconosciuti che non possono fare a meno di riconoscere le proprie antiche vicinanze e quindi di diventare amanti. Dal balletto Gautier viene appagato poiché vi trova la compiuta realizzazione di quella bellezza di cui parla sviluppando la teoria dell'arte per l'arte, ovvero sostenendo l'opportunità, nella creazione, di «un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même»¹²². Si

¹²¹ Marcel Voisin, *Théophile Gautier et la politique*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, p. 327.

¹²² «Un lavoro libero da ogni preoccupazione se non quella del bello in sé» (*Du beau dans l'art*, in *L'Art moderne*, cit., p. 151).

tratta di un bello che trova nel mondo esterno forme in cui rispecchiarsi e di cui ogni essere umano, ogni artista, racchiude in se stesso l'idea. Tale idea, a sua volta, può essere resa visibile quando l'artista «prend à la nature des signes dont il a besoin pour les exprimer»¹²³, dando forma e sostanza al proprio «rêve idéal»¹²⁴, in una ricerca della bellezza per se stessa, indipendente dall'utilitarismo o dalla morale ma non indipendente dalle idee, poiché «la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme. L'âme a besoin du corps, le corps a besoin de l'âme»¹²⁵.

Quello che Gautier definisce «ce passe-temps futile qu'on appelle un ballet»¹²⁶ non è, evidentemente, così superfluo, e d'altra parte egli stesso afferma la superiorità del superfluo sull'utile. In prima fila a magnificare lo splendore fine a se stesso delle forme polite e sensuali della ballerina, viene preso da un fremito di terrore sacro di fronte a Fanny Elssler¹²⁷ o non vede la spagnola Petra Cámara come una Pizia posseduta dalla danza che, «toute entière à quelque rêve divin, elle oublie le public et ne tient plus à terre que par le bout du pied»¹²⁸. Il balletto è, per Gautier, la sede di una rivelazione, un «hymne sans parole à la rotation des sphères et au mouvement des mondes»¹²⁹, il segno visibile di un ideale, un luogo popolato di oggetti fantastici, lo spazio abitato ed emanato da corpi in movimento meravigliosi e intrinsecamente portatori di senso, in cui «ce n'est plus l'âme qui prend un corps, c'est le corps qui prend une âme»¹³⁰; è un insieme di forme perfette che, mosse da un fremito da esse generato e al tempo stesso capace di possederle, trovano risonanza perfetta nell'artista, nell'intellettuale, nell'uomo.

¹²³ «Prende alla natura i segni di cui ha bisogno per esprimerli» (*ivi*, p. 135).

¹²⁴ «Sogno ideale» (*ivi*, p. 161).

¹²⁵ «La forma non può realizzarsi senza idea, e l'idea senza forma. L'anima ha bisogno del corpo e il corpo dell'anima» (*ivi*, p. 151).

¹²⁶ «Questo futile passatempo che chiamiamo balletto» (in «La Presse», 4 février 1839, p. 1, ora in *Histoire de l'art dramatique*, cit., vol. I, p. 220).

¹²⁷ In «La Presse», 25 avril 1853, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 263.

¹²⁸ «Appartenente tutta a qualche sogno divino, dimentica il pubblico e non è più unita alla terra se non con la punta del piede» (in «La Presse», 7 juin 1853, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 266).

¹²⁹ «Inno senza parola alla rotazione delle sfere e al movimento dei mondi» (in «La Presse», 15 octobre 1849, p. 1, ora in *Écrits sur la danse*, cit., p. 236).

¹³⁰ «Non è più l'anima che prende corpo, è il corpo che prende anima» («Du beau dans l'art», in *L'Art moderne*, cit., p. 155).

Appendici

1. La danza nella corrispondenza

L'elenco seguente riporta i riferimenti alle lettere scritte o ricevute da Théophile Gautier nelle quali sono inclusi accenni più o meno ampi alla danza e ai suoi protagonisti, dagli scambi di notizie utili alla redazione dei libretti fino alle richieste di biglietti di favore. Si fonda sull'epistolario gautieriano curato da Claudine Lacoste-Veysseyre (Théophile Gautier, *Correspondance générale*, Librairie Droz, Genève 1985-1996, 12 voll.). Per identificare i documenti vengono indicati la data – effettiva o attribuita – della lettera e il nome dei corrispondenti, nonché, dalla citata edizione a stampa, il numero del volume da cui la lettera è tratta, il numero progressivo con cui è classificata e il numero della pagina o delle pagine in cui compare. Ogni riferimento è corredato da un commento che ne illustra sinteticamente il contenuto.

prima dell'aprile 1837 Maria Mattei a Théophile Gautier vol. VI, n. 2412, p. 298	Richiesta di un posto per vedere un <i>bal</i> all'Opéra.
10 aprile 1839 Emile de Girardin a Théophile Gautier vol. I, n. 149, p. 147	Emile de Girardin lamenta il ritardo con cui Théophile Gautier relaziona su <i>Le Lac des fées</i> .
11 novembre 1839 Lucile Grahn a Théophile Gautier vol. I, n. 169, p. 161	Lucile Grahn ringrazia sentitamente Théophile Gautier per le lodi ricevute.
tra il 4 e il 9 marzo 1840 Théophile Gautier a Fanny Elssler vol. I, n. 193, pp. 184-186	Théophile Gautier chiede a Fanny Elssler di informarlo sui suoi successi all'estero, in Inghilterra e negli Stati Uniti, affinché egli possa contribuire a mantenere viva la sua presenza presso il pubblico parigino. Cita Barrez, Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Lucile Grahn.
17 marzo 1840 Fanny Elssler a Théophile Gautier vol. I, n. 194, pp. 186-187	Fanny Elssler ringrazia Théophile Gautier di una lettera ricevuta.
tra fine aprile e inizio maggio 1840 Théophile Gautier al Conte Charles de Boigne vol. I, n. 199, pp. 190-191	Théophile Gautier parla del proprio testo <i>Le Rat</i> , di Caroline Amelia Forster, in onore del cui orecchio scrive un sonetto, e di Nathalie Fitzjames.
31 maggio 1840 Fanny Elssler a Théophile Gautier vol. I, n. 204, pp. 196-197	Fanny Elssler manda a Théophile Gautier degli articoli di giornale che dimostrano l'enorme successo che sta avendo in America e chiede che ne venga scritto sulla stampa parigina.
1840 Théophile Gautier a Eugène de Nully vol. I, n. 231, p. 228	«Alla sera faccio il mio mestiere nelle varie cloache drammatiche del boulevard e in altri luoghi [...]. Abito in teatro e non a casa mia, ahimé».
tra il 22 e il 27 giugno 1841 Hyppolite Romand a Théophile Gautier vol. I, n. 256, p. 252	Romand chiede conferma della data del debutto di <i>Giselle</i> per rimandare, in caso di sovrapposizione, la prima replica della ripresa di <i>Le Bourgeois de Gand</i> .
28 giugno 1841 Delphine de Girardin a Théophile Gautier vol. I, n. 257, p. 253	Richiesta di biglietti per il debutto di <i>Giselle</i> .
29 giugno 1841 Théophile Gautier a Eugène Guinot vol. I, n. 258, p. 253-254	Richiesta da parte di Théophile Gautier di avere un buon commento su <i>Giselle</i> .
5 luglio 1841 Théophile Gautier a Henri Heine vol. I, n. 259, pp. 254-262	Celebre lettera riguardante <i>Giselle</i> , pubblicata anche sulla stampa.

APPENDICI

18 luglio 1841 François Bazin a Théophile Gautier vol. I, n. 261, pp. 263-263	Complimenti per il successo ottenuto da <i>Giselle</i> .
23 agosto 1841 Célestin Nanteuil a Théophile Gautier vol. I, n. 270, pp. 270-271	Richiesta di biglietti di ingresso a teatro da parte dell'autore di alcune litografie tratte da <i>Giselle</i> .
estate 1841 Carlotta Grisi a Théophile Gautier vol. I, n. 263, p. 265	Ringraziamenti da Carlotta Grisi.
tra la fine del 1841 e l'inizio del 1842 Eugène Lami a Théophile Gautier vol. I, n. 286, pp. 283-284	Invito a cena.
1841 Carlotta Grisi a Théophile Gautier vol. I, n. 287, p. 284	Invito a cena.
1841-1842 Carlotta Grisi a Théophile Gautier vol. I, n. 288, pp. 284-285	La Grisi chiede a Théophile Gautier di farle da cavaliere a teatro.
10 gennaio 1842 Dujarier a Théophile Gautier vol. I, n. 293, pp. 289-290	Sollecitazione a scrivere un <i>feuilleton</i> sullo <i>Stabat Mater</i> di Rossini.
18 gennaio 1842 Louis Desnoyers a Théophile Gautier vol. I, n. 300, pp. 294-295	Lode al <i>feuilleton</i> di Théophile Gautier sullo <i>Stabat Mater</i> di Rossini e considerazione sulla critica: «Se la critica avesse sempre parlato il linguaggio ragionevole, ispirato e breve che voi gli avete fatto sempre parlare, avrebbe conservato più autorità di quanto non ne abbia»
19 gennaio 1842 Auguste Préault a Théophile Gautier vol. I, n. 302, pp. 295-296	Richiesta di un biglietto per <i>Giselle</i> .
7 febbraio 1842 Anonimo a Théophile Gautier vol. I, n. 305, p. 298	Lettera anonima di scherno a causa di un <i>feuilleton</i> poco gradito.
febbraio 1842 Théophile Gautier a Jules-Joseph Perrot vol. I, n. 307, pp. 299-302	Canovaccio di <i>La Péri</i> .
2 marzo 1842 Théophile Gautier a Félix Bonnaire vol. I, n. 309, pp. 303-304	A proposito de <i>La Péri</i> : «Sono temporaneamente un miserabile, avendo abbandonato la letteratura per la coreografia»
6 marzo 1842 Théophile Gautier a Adèle Gautier vol. I, n. 312, pp. 306-307	Théophile Gautier dà alla madre notizie da Londra e cita Carlotta Grisi e Jules Perrot.

17 marzo 1842 Théophile Gautier a Adèle Gautier vol. I, n. 313, pp. 307-308	Théophile Gautier dà alla madre notizie da Londra e parla dell'enorme successo ottenuto da <i>Giselle</i> : «il direttore dice che è il maggior successo, per un balletto, che egli abbia mai visto».
13 maggio 1842 Delphine de Girardin a Théophile Gautier vol. I, n. 325, p. 318	Richiesta di biglietti per <i>Giselle</i> .
maggio 1842 Théophile Gautier a Joseph Méry vol. I, n. 326, p. 319	Théophile Gautier chiede una raccomandazione per una cantante.
maggio-giugno 1842 Carlotta Grisi a Théophile Gautier vol. I, n. 328, p. 321	Definizione di un appuntamento.
22 giugno 1842 Adèle Dumilâtre a Théophile Gautier vol. I, n. 329, p. 322	Richiesta di sguardo indulgente nel commentare <i>La Jolie fille de Gand</i> , in cui Adèle Dumilâtre crea un ruolo.
22 luglio 1842 Adolphe Adam a Théophile Gautier vol. I, n. 332, pp. 324-325	Richiesta di un commento positivo sulla stampa, senza che Théophile Gautier, essendo un “ <i>opéra-comi-phobe</i> ”, si scomodi ad andare a vedere.
2 ottobre 1842 Recoules a Théophile Gautier vol. I, n. 346, p. 336	Accenno a una rappresentazione di <i>Giselle</i> .
12 ottobre 1842 Adolphe Adam a Théophile Gautier vol. I, n. 349, pp. 338-339	Richiesta di un commento positivo sulla stampa.
21 ottobre 1842 Adolphe Adam a Théophile Gautier vol. I, n. 352, pp. 342-343	Richiesta di un favore.
2 novembre 1842 Emma Carles a Théophile Gautier vol. I, n. 355, pp. 344-347	Lettera amichevole, interessante per gli usi e le abitudini del mondo dello spettacolo, in particolare del canto.
18 dicembre 1842 Nestor Roqueplan a Théophile Gautier vol. I, n. 359, p. 350	Richiesta di raccomandazione per la danzatrice Delphine Marquet.
25 settembre 1845 Un directeur de troupe a Théophile Gautier vol. IX, n. 3833, pp. 450-451	Offerta di posti per uno spettacolo di danzatori algerini.
prima del 20 luglio 1846 Théophile Gautier a Rachel vol. XII, n. 833, p. 197	Cita uno spettacolo in cui danzerà Carlotta Grisi, a Londra.

APPENDICI

12 novembre 1847 Héctor Berlioz a Théophile Gautier vol. III, n. 1065, pp. 262-263	Richiesta di un libretto per un balletto da far debuttare a Londra.
13 dicembre 1847 Héctor Berlioz a Théophile Gautier vol. III, n. 1080, p. 274	Progetto di balletto da far debuttare a Londra.
22 dicembre 1847 Héctor Berlioz a Théophile Gautier vol. III, n. 1083, pp. 276-277	Progetto di balletto da far debuttare a Londra.
2 gennaio 1848 Gérard de Nerval a Théophile Gautier vol. III, n. 1111, p. 297	Progetto di balletto da far debuttare a Londra.
3 gennaio 1848 Théophile Gautier a Héctor Berlioz vol. III, n. 1112, pp. 298-299	Riferimento all'allegato libretto del balletto da far debuttare a Londra.
21 gennaio 1848 Louis-Antoine Jullien a Théophile Gautier vol. III, n. 1120, pp. 305-306	Definizione di alcuni particolari del balletto da far debuttare a Londra.
2 aprile 1850 Nestor Roqueplan a Théophile Gautier vol. IV, n. 1381, pp. 137-138	Appuntamento per parlare di <i>Pâquerette</i> .
15 gennaio 1851 Théophile Gautier a Apollonie Sabatier vol. IV, n. 1512, p. 287	Riferimento a <i>Pâquerette</i> .
7 febbraio 1851 Alix Porcher a Théophile Gautier vol. IV, n. 1524, pp. 297-298	Riferimento a <i>Pâquerette</i> .
23 marzo 1852 Théophile Gautier a Maxime Du Camp vol. V, n. 1693, p. 18	Nomina Carlotta Grisi, tra le tre italiane, assieme a Maria Mattei e a Ernesta Grisi, «quella che ho amato di più e che ho amato meglio».
18 luglio 1852 Louis de Cormenin a Théophile Gautier vol. V, n. 1763, pp. 78-80	Nomina Pepita Oliva, «una danzatrice spagnola affascinante».
4 agosto 1852 Théophile Gautier a Louis de Cormenin vol. V, n. 1770, pp. 88-89	Nomina la danzatrice spagnola Pepita Oliva.
18 agosto 1852 Pierre Gautier a Théophile Gautier vol. V, n. 1774, p. 94	Citazione della ripresa di <i>Giselle</i> .

18 agosto 1852 Louis de Cormenin a Théophile Gautier vol. V, n. 1775, pp. 94-97	Descrizione abbastanza ampia della ripresa di <i>Giselle</i> , interpretata da Régina Forli. <i>Bal publique</i> a la Halle.
20 settembre 1852 Louis de Cormenin a Théophile Gautier vol. V, n. 1779, pp. 101-103	Citazione della ripresa di <i>Giselle</i> e di <i>La Péri</i> .
8 ottobre 1852 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. V, n. 1782 bis, p. 106	Post-scriptum a una lettera di Ernesta Grisi in cui Gautier dice a Carlotta che approfitta dello spazio a fondo pagina «per baciare da lontano il vostro piedino».
1848-1852 Théophile Gautier a Schiltz vol. V, n. 1832, p. 145	Richiesta di un biglietto di ingresso per un uomo a un <i>bal publique</i> .
22 febbraio 1853 Théophile Gautier a Apollonie Sabatier vol. V, n. 1842, pp. 156-157	Sul clown John Devani e sul balletto da lui interpretato, <i>Smarra</i> .
20 marzo 1853 Théophile Gautier a Auguste Nefftzer vol. VI, n. 2008, pp. 23-24	Richiesta di raccomandazione in favore di Marie Guichard.
28 giugno 1853 Théophile Gautier a Louis de Cormenin vol. V, n. 1901, p. 202	Nomina Carlotta Grisi.
10 agosto 1853 Léon Gatayes a Théophile Gautier vol. V, n. 1920, pp. 218-219	Richiesta di raccomandazione per la danzatrice Francesca Auriol.
25 agosto 1853 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. V, n. 1927 bis, pp. 225-226	«Bacio con amore quel poco di piede che avete».
22 settembre 1853 Nathalie Fitzjames a Théophile Gautier vol. V, n. 1932, pp. 229-230	Richiesta di raccomandazione dopo una lunga assenza da Parigi.
28 maggio 1854 Théophile Gautier a Michel Lévy vol. VI, n. 2023, p. 34	Problemi legati alla scrittura del libretto di <i>Gemma</i> , di cui è imminente il debutto.
prima del 31 maggio 1854 Nestor Roqueplan a Théophile Gautier vol. VI, n. 2025, p. 35	Breve nota a proposito di <i>Gemma</i> .
maggio 1854 Jules Serret a Théophile Gautier vol. VI, n. 2026, p. 35	Richiesta di due biglietti per <i>Gemma</i> .

15 settembre 1854 Théophile Gautier a Camille Doucet vol. VI, n. 2082, pp. 78-79	Raccomandazione in favore di Constant-Honoré Duprez.
intorno al 23 gennaio 1855 Henri Vernoy de Saint-Georges a Théophile Gautier vol. VI, n. 2268, pp. 204-205	Richiesta di sostegno per il nuovo balletto <i>Le Corsaire</i> .
Intorno al 23 gennaio 1855 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. VIII, n. 3306, pp. 350-351	Lettera confidenziale che fa riferimento alle «cinque settimane di felicità perfetta» appena trascorse nella villa di Carlotta Grisi e ai suoi occhi «color di violetta».
agosto 1855 Théophile Gautier a Apollonie Sabatier vol. VI, n. 2228, p. 174	Riferimento alla danzatrice Zélie, «che adoro».
dopo il 2 dicembre 1855 Théophile Gautier a Paul de Saint-Victor vol. VI, n. 2243, pp. 183-185	Include un testo che Gautier chiede di inserire in un articolo che Saint-Victor pubblicherà a propria firma, in cui si loda ampiamente Louise Marquet.
tra dicembre 1849 e il 31 gennaio 1856 Adrien de Courcelles a Théophile Gautier vol. VI, n. 2291, p. 214	Accenno all'ipotesi di un nuovo balletto.
fine ottobre 1856 Théophile Gautier a Léon Pillet vol. VI, n. 2338, pp. 244-245	Cita <i>Giselle</i> e <i>La Péri</i> .
15 o 22 gennaio 1857 Amedée Achard a Théophile Gautier vol. VI, n. 2380, p. 277	Richiesta di raccomandazione per la ballerina Victorine Legrain.
fine marzo 1858 Théophile Gautier a Jean Baptiste Porcher vol. VII, n. 2530, pp. 34-35	Richiesta di un prestito che verrà pagato con i diritti d'autore di <i>Sacountalâ</i> , dopo poco in scena all'Opéra, e <i>Yanko le bandit</i> , che deve debuttare al Théâtre de la Porte Saint-Martin.
19 aprile 1858 Théophile Gautier a Henri Rouy vol. VII, n. 2533, pp. 37-38	Richiesta di inserire su «La Presse» un favorevole testo di presentazione, che viene allegato, riguardante <i>Yanko le bandit</i> .
3 maggio 1858 Hippolyte Lanoue a Théophile Gautier vol. VII, n. 2540, pp. 42-43	Richiesta di raccomandazione affinché la giovane ballerina Marie Deléonet rimanga all'Opéra.
2 giugno 1858 Théophile Gautier a Ernest Reyer vol. VII, n. 2550, pp. 49-50	Caldo sollecito perché Reyer consegni tutta la partitura di <i>Sacountalâ</i> , che è già in prova.
prima del 14 luglio 1858 Théophile Gautier a Maxime Du Camp vol. VII, n. 2556, pp. 53-54	Accenno alla prova generale di <i>Sacountalâ</i> .

tra il 14 luglio 1858 e l'1 febbraio 1860 Théophile Gautier a Nérée Desarbres vol. VII, n. 2557, p. 54	Richiesta di biglietti per assistere ad una rappresentazione di <i>Sacountalâ</i> .
15 luglio 1858 Eugène de Stadler a Théophile Gautier vol. VII, n. 2558, pp. 54-55	Richiesta di biglietti per assistere ad una rappresentazione di <i>Sacountalâ</i> .
17 luglio 1858 Auguste Préault a Théophile Gautier vol. VII, n. 2559, p. 55	Breve nota sul «completo successo» di <i>Sacountalâ</i> .
dopo il 17 luglio 1858 Auguste Nefftzer a Théophile Gautier vol. VII, n. 2560, pp. 55-56	Richiesta di biglietti per assistere ad una rappresentazione di <i>Sacountalâ</i> .
23 luglio 1858 Alice Ozy a Théophile Gautier vol. VII, n. 2561, p. 56	Richiesta di biglietti per assistere ad una rappresentazione di <i>Sacountalâ</i> .
26 luglio 1858 Inez Feydeau a Théophile Gautier vol. VII, n. 2564, pp. 58-59	Richiesta di biglietti per assistere ad una rappresentazione di <i>Sacountalâ</i> .
10 agosto 1858 Ernest Reyer a Théophile Gautier vol. VII, n. 2577, pp. 66-67	Accenno ai tagli subiti dalla partitura di <i>Sacountalâ</i> per volere della direzione dell'Opéra.
15 agosto 1858 Auguste de Châtillon a Théophile Gautier vol. VII, n. 2578, pp. 67-68	Accenno al successo di <i>Sacountalâ</i> .
prima del 15 settembre 1858 Théophile Gautier a Ducessois vol. VII, n. 2585, pp. 72-73	Accenno al libretto di <i>Sacountalâ</i> .
tra il 14 luglio e il 15 settembre 1858 Carolus van Raay vol. VII, n. 2593, pp. 76-77	Richiesta di biglietti per assistere ad una rappresentazione di <i>Sacountalâ</i> .
gennaio 1859 Théophile Gautier a Henri Varlet vol. VII, n. 2610, p. 98	Amalia Ferraris accetta di partecipare a una rappresentazione <i>à bénéfice</i> di Varlet.
prima del febbraio 1864 Théophile Gautier a uno sconosciuto vol. VIII, n. 3193, p. 256	Richiesta di biglietti per un ballo.
10 maggio 1864 Tony Dury a Théophile Gautier vol. VIII, n. 3233, pp. 292-293	Richiesta di visionare i bozzetti dei costumi di <i>Sacountalâ</i> al fine di trovare ispirazione per degli affreschi di soggetto indiano.

APPENDICI

15 maggio 1864 circa Théophile Gautier a Emile Perrin vol. VIII, n. 3235, pp. 294-295	Richiesta di Théophile Gautier affinché Tony Dury possa visionare i bozzetti dei costumi di <i>Sacountalâ</i> .
27 maggio 1864 Tony Dury a Théophile Gautier vol. VIII, n. 3246, p. 303	Ringraziamenti per aver potuto portare i bozzetti dei costumi di <i>Sacountalâ</i> fuori dal teatro.
31 maggio 1864 Armand Baschet a Théophile Gautier vol. VIII, n. 3252, pp. 307-308	Lettera che accompagna la restituzione di alcuni scritti riguardanti dei danzatori spagnoli.
22 novembre 1864 Carlotta Grisi a Théophile Gautier vol. VIII, n. 3320, pp. 365-366	Lettera confidenziale con la decisione di intraprendere una corrispondenza ufficiale e una corrispondenza segreta.
[gennaio 1865] Théophile Gautier a Harel vol. XII, n. 3352bis, p. 253	Richiesta di biglietto per <i>La Fille de l'air</i> .
17 maggio 1866 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. IX, n. 3573, pp. 232-234	Resoconto di <i>Giselle</i> interpretato da Adèle Grantzow e ricordo della «sola, vera, incomparabile <i>Giselle</i> ».
22 maggio 1866 Carlotta Grisi a Théophile Gautier vol. IX, n. 3576, p. 236	La Grisi lamenta il fatto che su un giornale la creazione del personaggio di Giselle sia stata attribuita a Marie Taglioni.
24 maggio 1866 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. IX, n. 3579, pp. 239-240	Gautier assicura che l'errore riguardante la creazione di <i>Giselle</i> verrà rettificato.
metà ottobre 1866 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. IX, n. 3639, pp. 294-295	Cita <i>Giselle</i> .
19 dicembre 1866 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. IX, n. 3655, pp. 306-309	Cita <i>La Source</i> , «balletto piuttosto idiota».
7 gennaio 1867 Théophile Gautier a Emile Perrin vol. IX, n. 3678, pp. 331-332	Richiesta di biglietti per <i>La Source</i> .
prima del 13 maggio 1867 Théophile Gautier al direttore dell'Opéra vol. IX, n. 3749, p. 386	Richiesta di biglietti per vedere Adèle Grantzow insieme con Carlotta Grisi.
6 agosto 1867 Charles Garnier a Théophile Gautier vol. IX, n. 3802, pp. 424-426	Sul nuovo Théâtre de l'Opéra.

25 dicembre 1867 Théophile Gautier a Emilie e Zoé Gautier vol. IX, n. 3890, pp. 505-506	Racconta che Carlotta Grisi ha danzato la tarantella, in casa, «divinamente bene».
27 marzo 1868 Emile Perrin a Théophile Gautier vol. X, n. 3993, pp. 93-94	Convocazione come membro di una giuria istituita presso l'Opéra.
5 aprile 1868 Emile Perrin a Théophile Gautier vol. X, n. 4004, p. 101	Convocazione come membro di una giuria istituita presso l'Opéra.
20 settembre 1868 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. X, n. 4111, pp. 199-201	Cita <i>Giselle</i> .
1868 Théophile Gautier alla Princesse Mathilde vol. X, n. 4171, p. 252	Cita un «ballo a corte» a cui parteciperà.
tra il 18 e il 22 febbraio 1869 Théophile Gautier a Emile Perrin vol. X, n. 4200, pp. 275-276	Chiede un biglietto per l'Opéra per sé e per Carlotta Grisi, «una delle sue vecchie glorie».
3 agosto 1869 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. X, n. 4300, p. 375	Si riferisce ai «graziosi piedi da silfide» della Grisi.
8 novembre 1869 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. X, n. 4356, pp. 427-429	Dà la notizia di un'imminente rappresentazione, al Cairo, di <i>Giselle</i> , con Zina Mérante.
8 novembre 1869 Théophile Gautier a Émilie, Zoé, Théophile fils ed Estelle Gautier. vol. X, n. 4357, pp. 429-431	Dà la notizia di un'imminente rappresentazione, al Cairo, di <i>Giselle</i> , con Zina Mérante.
17 marzo 1870 Carlotta Grisi a Théophile Gautier vol. XI, n. 4403, pp. 42-43	Notizie sui balli dati a Ginevra.
15 giugno 1870 Adolphe Bazin a Théophile Gautier vol. XI, n. 4455, pp. 91-93	Cita <i>Lalla-Roukh</i> .
14 luglio 1870 Théophile Gautier a Carlotta Grisi vol. XI, n. 4481, pp. 108-110	Cita le «gambe da silfide» della Grisi.
inverno 1872 Théophile Gautier a Xavier Boisselot vol. XII, n. 4652, pp. 22-23	Théophile Gautier chiede di cercare il libretto di <i>La Nuit de Cléopâtre</i> , da lui scritto e mai andato in scena.

APPENDICI

7 maggio 1872 Jules Massenet a Théophile Gautier vol. XII, n. 4676, pp. 42-44	Accordi per <i>Le Preneur de rats</i> .
14 maggio 1872 Charles Blanc a Théophile Gautier vol. XII, n. 4682, p. 47	Invio di una somma come acconto sul libretto <i>Le Preneur de rats</i> .

2. Antologia di *feuilleton*

Questa appendice antologizza una scelta dei *feuilletons* scritti da Théophile Gautier sulla danza o su argomenti affini, per la prima volta in traduzione italiana, tratti dai testi già raccolti in volume dallo stesso Gautier con il titolo *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (Éditions Hetzel, Paris – Bruxelles 1858-1859, 6 voll.). La selezione intende offrire un ventaglio delle varie tipologie di *feuilleton* gautieriano, proponendo quindi commenti a balletti importanti per la storia della danza e comunque a quelli creati a partire dai libretti dello stesso Gautier; alle esibizioni di interpreti particolarmente noti o ai debutti di danzatrici ancora poco conosciute; ai *bals d'opéra*; agli spettacoli che, pur non essendo danzati, attribuiscono un ruolo importante al corpo. I *feuilletons* sono riportati in ordine cronologico, con il riferimento al titolo del periodico e alla data della prima pubblicazione.

Opéra. *Les Mohicans*

«*La Presse*», 11 luglio 1837¹

Il nostro debutto nell'attività di critico è segnato da un triste presagio. Arriviamo sul campo di una drammatica battaglia proprio per constatare una sconfitta e raccogliere i morti del giorno prima.

Affrettiamoci a rendere conto del balletto *Les Mohicans*, poiché probabilmente non resterà a lungo in cartellone e gli si può già dedicare la frase «*Non ho fatto che passare, non c'era già più*».

La scelta del soggetto è la più infelice del mondo: dei soldati e dei selvaggi offrono poco alla coreografia. Degli uomini rossi completamente nudi e altri bardati di bretelle e cinturoni non hanno niente di piacevole a vedersi.

Un balletto richiede decorazioni scintillanti, feste sontuose, costumi eleganti e magnifici; il mondo della *féerie* è l'ambiente dove un'azione di balletto si sviluppa più facilmente. Le silfidi, le salamandre, le ondine, le baiadere, le ninfe di tutte le mitologie ne sono i personaggi obbligati. Perché un balletto abbia qualche plausibilità, è necessario che in esso tutto sia impossibile. Più l'azione sarà favolosa, più i personaggi saranno chimerici, meno sarà offesa la verosimiglianza poiché ci si presta con una certa facilità a credere che una silfide esprima il proprio dolore con una piroetta e dichiari il proprio amore con un *rond de jambe*. Ciò non sembra però probabile, malgrado le convenzioni del teatro, in una persona vestita con un abito di stoffa di seta blu, che ha per padre un colonnello leggermente panciuto con indosso calzoni di pelle bianca e stivali alla cavallerizza.

Abbiamo guardato questo selvaggio balletto dei Moicani fino alla fine con l'attenzione più profonda e più costante, facendo sforzi disperati per comprendere qualche cosa; non volevamo ricorrere all'umiliante risorsa del libretto se non all'ultimo.

Ecco che cosa abbiamo capito. Ci era sembrato che i Moicani volessero sottrarre agli Inglesi un piccolo violino al quale, secondo ogni apparenza, attribuivano meravigliose proprietà; gli Inglesi difendevano il piccolo violino al meglio, ma non tanto bene da impedire ai Moicani di impadronirsene. Alla fine, con l'intervento di Occhio di Falco, il buon genio del racconto di *Ma Mère l'Oie*, il piccolo violino ritornava nelle mani dei suoi legittimi proprietari. Questo ci sembrava sufficiente per un balletto.

Quando abbiamo finito di scorrere il libretto, non abbiamo più capito assolutamente niente. Non è questa una ragione per non fare l'analisi del balletto. Rendendo conto di una cosa incomprensibile saremo incomprensibili: la responsabilità è del signor Guerra, autore di questa bella produzione e che certo danza meglio di come scrive.

¹ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 1^{re} série*, Edition Hetzel, Paris 1858, pp. 5-11.

Il teatro rappresenta un paesaggio pittoresco dell'America del Nord, che tempo fa ci fu spacciato come una foresta vergine dell'America del Sud, nel balletto di *Brésilia*: il paesaggio, non dispiaccia a Devoir e Pourchet, non è né pittoresco né americano; non è neppure un paesaggio. È stata tuttavia una bella fortuna per gli scenografi dover dipingere una di quelle immense foreste dell'America, coi loro alberi giganteschi, i loro arbusti dalle forme singolari, la loro erba alta scomposta da animali selvatici in fuga, le loro radure lontane illuminate da una scia di luce, le loro pozze di acqua scintillanti dove i daini inquieti vengono a immergere i loro musi neri. Questa natura vergine, descritta così mirabilmente da Cooper, si prestava a realizzare una scena di genere grandioso e bizzarro: Pourchet e Devoir si sono accontentati di allineare alcuni alberi come se fossero pannelli di un paravento, il tutto concluso da un cielo di un grigio sgradevole e da rocce come da tempo non se ne fanno più da nessuna parte e come non se ne dovrebbero fare all'Opéra.

A destra si scorge una impossibile capanna fatta di assi di legno e rami, custodita da due sentinelle. È l'alba. Numerosi figuranti e comparse sono stesi per terra e la prospettiva di tutti questi dormienti, sdraiati chi sul dorso, chi sul ventre, alcuni sul fianco, non ha in sé niente di voluttuoso e involontariamente ricorda l'idea del mercato di Sceaux. Tre o quattro pellerossa in calzamaglia violetta escono dalle quinte e attraversano il teatro cercando di non camminare sulle comparse sdraiate. Attenzione delicata! «Essi sembrano complottare un attacco» dice il libretto. Oh libretto affermativo e trionfante! In realtà non sembrano complottare assolutamente nulla e si contentano di andare da sinistra a destra facendo orribili smorfie.

“Al rullio dei tamburi, al suono delle trombe” tutti si alzano. Il maggiore esce dalla capanna. Passa in rassegna le proprie truppe e annuncia che si sta per lasciare l'accampamento. «I soldati approfittano del tempo che resta prima della partenza per dedicarsi a diversi giochi», dice il programma. Il momento ci sembra scelto male: non è quasi mai quando si sta per partire e si devono percorrere otto o dieci leghe entro la giornata che ci si dedica a diversi giochi. Questi diversi giochi, del resto, non consistono che in un ballo concesso dai soldati alle *selvagge* Indiane. Alice, che è uscita dalla impossibile capanna con un improbabile abito di seta azzurro cielo, per vincere la timidezza delle giovani selvagge si mette lei stessa a danzare. Anche il maggiore Arwed danza molto bene con stivali, speroni e spada. La danza, guidata da Jonathas, personaggio grottesco e proprietario del piccolo violino, diventa generale.

Qui interrompiamo questa poetica analisi per fare una osservazione sui costumi. Le giovani Indiane selvagge, molte delle quali ci sembrano vecchie e riservate, hanno come abito una specie di perizoma di mussola – della mussola nelle inestricabili foreste dell'America! – abbellita da nastri e piume, il che fa supporre che siano nude fino alla cintura; le loro spalle il loro collo, il loro petto e le loro braccia gialle, rosse o blu, o anche bianche, cosa più rara, sono effettivamente nudi, ma dove la carne finisce comincia la calzamaglia che ha la pretesa di continuare la carne: pretesa assurda. La calzamaglia è abitualmente rosa vivace o violetto pallido. Niente è più indecente e più sgradevole. Poiché la nudità non è nei nostri costumi ed è impossibile presentare in teatro le Grazie e l'Amore nel loro costume naturale –poiché non amiamo più a sufficienza la forma pura e la bellezza per

sopportarle senza veli – è meglio scegliere soggetti che non richiedono questa leggerezza di abbigliamento. Delle donne il cui petto e il cui dorso sono rappresentati da un corsetto rosa feriscono il gusto, la verosimiglianza e il pudore. Ciò sia detto incidentalmente. Non crediamo neppure che le selvagge abbiano i capelli intrecciati alla greca. Ma è una lagnanza insignificante. Ritorniamo ai nostri soldati che si dedicano a *diversi giochi*.

Occhio di Falco, appoggiato alla sua lunga carabina, guarda le danze con aria inquieta; egli non ha neppure lontanamente una buona opinione della spedizione del maggiore, al quale esprime i propri timori. Il maggiore risponde, non sappiamo come, che non teme nulla poiché Alice, la sua fidanzata, è con lui e che saprà morire per difenderla. Occorre essere proprio un maggiore e avere pantaloni di pelle proprio bianchi per lanciarsi in un ragionamento simile. È precisamente perché Alice è con te che bisogna temere! Che cosa vedi di così rassicurante nel portare a spasso una fanciulla protetta da un semplice abito azzurro cielo e da qualche scadente comparsa, fra queste popolazioni di Moicani tatuati rivestiti da calzamaglie zebrate e di un rosso insopportabile?

Mentre Occhio di Falco si lascia andare alle sue tristi considerazioni, le danze continuano; i soldati si divertono a ubriacare Jonathas, un maestro di danza dai polpacci straordinari che sembra aver ricavato un abito da un gigantesco tulipano. Alice sale su una lettiga, la truppa procede in fila e Jonathas resta solo, addormentato, la testa su una pietra di un colore chiassoso e irritante che ci ha infastidito gli occhi per tutto il tempo che questo atto, ahimè così lungo, è durato.

Un selvaggio si avvicina e ruba la tabacchiera e l'orologio a Jonathas, che si sveglia e si trova di fronte una faccia rosso fuoco dal più minaccioso aspetto. Il selvaggio ritorna nelle quinte e Jonathas, spaventato da questo incontro e dalla solitudine in cui si trova, si mette a tremare in tutto il corpo e si getta in ginocchio per pregare Dio. Fortunatamente scorge Occhio di Falco che lo rassicura e suona una tromba per richiamare la scorta del colonnello; la scorta ritorna e il colonnello, turbato dalle preghiere di Alice, accetta di accogliere Jonathas. Gli arguti soldati lo issano su un cavallo bolso (il cavallo è realmente bolso) e la piccola carovana si mette in marcia. Si sente una forte fucilata: la carovana è attaccata dai Moicani. Occhio di Falco *esce di nuovo* dalla capanna e vede venirgli incontro una zucca, ornata di lunghe fasce di colori diversi; questa zucca, o mascherone, non è che un feticcio della tribù nemica, un *personaggio venerato*. Occhio di Falco fa il morto, e, mentre il selvaggio si avvicina per spogliarlo, lo colpisce con un colpo di pugnale, si impadronisce del suo mascherone, del suo tomahawk, dei suoi mocassini, del suo coltello da scalpo e di tutto il suo incongruo abbigliamento. Alice e Jonathas vengono fatti prigionieri. Ecco il primo atto. Il secondo è simile e non faremo la fatica di analizzarlo con esattezza. La scena cambia e rappresenta il tempio del feticcio. Chiederemo ai signori Devoir e Pourchet perché hanno messo un *Morai* tahitiano in una scena dell'America del Nord. Jonathas deve essere mangiato vivo: magro pasto! Alice deve appartenere al capo. Occhio di Falco acconciato col mascherone, li protegge quanto può senza però compromettersi. Jonathas, che ha ritrovato il proprio violino, fa danzare i selvaggi. Alice, alla quale hanno fatto prendere il costume di *selvaggia*, cioè una cotta di organza ornata di nastri, che per danzare è più comoda dell'abito impegnativo del primo atto,

esegue con Jonathas un passo abbastanza piacevole allo scopo di salvare Arwed, il proprio fidanzato, pure lui appena preso dai selvaggi. Jonathas libera i selvaggi dei loro spacca-teste e dei loro archi col pretesto che queste armi ostacolano le loro danze e, al segnale di un colpo di pistola tirato dal maggiore, che ha allentato i propri legacci, le truppe inglesi imboscate nei dintorni arrivano e liberano i prigionieri. Gioia universale, *cabrioles* esorbitanti. Jonathas, a ricompensa del suo brillante valore, è nominato tamburo maggiore. Rullii e fischi.

Tutta la comicità dell'opera si concentra sulla codardia di Jonathas, maestro di danza. Un maestro di danza non è costretto ad essere un eroe, al contrario, e inoltre le paure di Jonathas non hanno niente di utopistico né di esagerato. Egli ha pienamente ragione di aver paura: vogliono scalparlo, segarlo fra due assi, metterlo allo spiedo, farlo arrostito e mangiarlo e ciò è molto serio e non ha niente di risibile. Abbiamo condiviso la sua ansia e compreso tutta la sgradevolezza della sua posizione; un colonnello del Gymnase avrebbe paura, un sergente dell'eroico Franconi si troverebbe male all'idea di essere fatto a pezzi e condito con diverse salse da dei Moicani antropofagi. Perché i terrori di un personaggio comico siano divertenti, occorre che il pericolo esista solo nella sua testa; qui invece è reale, anzi molto reale: la situazione cessa dunque di essere comica per diventare degna di pietà. Comunque, Elie, cui è assegnato questo ruolo, ha recitato con fantasia spiritosa. Elie assomiglia a quei singolari sarti, a quei parrucchieri entusiasti dei racconti di Hoffmann, che hanno abiti stravaganti con bottoni a specchio e calzoncini di raso giallo arabescato; egli ha qualcosa di Peregrinus Tyss, l'amante candido e ingenuo della piccola Elisa Doertje.

Quanto a Nathalie Fitzjames, la debuttante, dispiace che sia apparsa in un'opera così modesta; è molto giovane, di figura graziosa, con aria distinta e notevole eleganza. Benché sia di aspetto un po' delicato, è agile e forte e ci sembra destinata ad assumere un ruolo fra le nostre migliori danzatrici; i suoi movimenti sono disegnati con pulizia e nitidezza, salta bene e le punte sono sicure e ben ferme. Malgrado la banalità e la mancanza di carattere dei passi di questo balletto, M^{lle} Nathalie ha trovato il mezzo per mostrare preziose qualità. Le occorre soltanto un ruolo più felice per essere totalmente adottata dal pubblico.

Palais Royal. Danzatrici spagnole

«*La Presse*», 24 luglio 1837²

Le M^{mes} Fabiani, danzatrici spagnole, hanno danzato ieri al Palais Royal, in uno spettacolo à *bénéfice*, il bolero e la *cachucha*; esse sono sorelle come Thérèse e Fanny Elssler e di figura assortita. Hanno danzato con l'ardore e la vivacità del loro paese e in modo da farsi applaudire, ma sono ben lontane da Dolorès, il cui posto naturale sarebbe all'Opéra e che attualmente danza in un certo teatro del Panthéon, che si dice sia situato sull'altra sponda.

² *Ivi*, pp. 14-15.

Il modo di abbigliarsi delle danzatrici spagnole è decisamente preferibile a quello delle danzatrici francesi, che a partire da M^{lle} Taglioni sembrano votate alla mussolina bianca.

I lustrini sono di un effetto delizioso: attirano la luce da posizioni brusche e inattese e danno all'occhio una viva sensazione di scintillio; tuttavia sono relegati da tempo sulle gonne dei saltimbanchi da piazza, sugli abiti da arlecchino e da ridicolo marchese.

Ciò che serve a una danzatrice sono delle piume, dei lustrini, dei fiori finti, delle spighe d'argento, delle campanelle dorate, tutta la straordinaria e bizzarra toeletta da attrice comica itinerante.

Oltre alla loro grazia e alla loro vivacità, questi costumi stravaganti hanno il vantaggio di non impedire affatto i movimenti e di dare verosimiglianza ai balletti, poiché da personaggi vestiti così non ci si possono aspettare che capriole e piroette e si è sempre più o meno colpiti nel vedere persone in abbigliamento perfetto battere degli *entrechats* e alzare la gamba all'altezza dell'occhio.

Lo stato attuale del teatro

«*La Presse*», 31 luglio 1837³

La settimana è stata poco fertile. Il fiume incessante di vaudevilles e di melodrammi che abitualmente inonda i teatri fino ai fregi si è abbassato di parecchi metri. In sostanza è stata una buona settimana e ci sarebbe da augurarsi che ce ne fossero spesso altre simili. Si potrebbe allora discutere di arte e di letteratura invece di dedicarsi ad assurde analisi!

Analizzare un'opera dove non c'è niente: oh, quale miseria! fare il processo verbale del nulla, ricordarsi otto giorni dopo di un non so che cosa, *without name*, come l'opera delle streghe di *Macbeth*; che gli autori stessi hanno già dimenticato; ricordare nomi come Fromageot, Gadouillard e altri simili, poiché ora non si tratta più di Sylvia, Frosine, Lelio, Léandre, nomi piacevoli luminosi e profumati come fiori; dire senza sbagliarsi: questo personaggio è entrato, quest'altro è uscito, questi si sono sposati, quelli si sono pugnalati o avvelenati. Abbiamo chiesto chi sono gli autori: sono Scribe e Alfred, Scribe e Louis, Scribe e Nicolas, Scribe e Hégésippe.

Ciò che, in generale, manca al teatro moderno è l'idealità, è la poesia. Il prosaicismo invade tutto, non c'è più alcun posto per la fantasia; gli attori recitano con gli abiti che portano in città, con la stessa faccia, gli stessi modi che usano nella vita privata, cosa poco varia e poco divertente; un salotto pistacchio e un salotto nanchino bastano alle necessità del repertorio. Confesso che ho spesso provato il desiderio di vedere un salotto rosso o un salotto azzurro cielo e che l'abito nero o la redingote color pulce del giovane primo attore mi hanno fatto rimpiangere la cappa striata di rosso come un tulipano degli sfrontati valletti napoletani della antica commedia. L'abbigliamento attuale è dunque così gradevole a vedersi da riprodurlo in teatro? Io non capisco come degli attori

³ *Ivi*, pp. 15-20.

che hanno la libertà di vestirsi di seta e di velluto, di coprirsi di splendidi ricami, di inalberare sui loro feltri delle piume scarlatte alte tre piedi, di portare il mantello sul lato della spalla con la spada che colpisce il cielo, si rassegnino a tenere i loro pantaloni a staffa, il loro panciotto col collo a scialle e i loro cappelli a cilindro. È vero che con la loro ridicola pretesa di essere dei borghesi e delle guardie nazionali trovano indegno della loro serietà di cittadini travestirsi ogni sera come maschere di carnevale.

L'arte non può esistere senza convenzione e l'assenza di convenzione porterà la rovina del teatro. Per la scena ci sono esigenze di visione che oggi vengono disconosciute: un dramma non deve essere vero ma occorre che ci siano parti sacrificate e altre esagerate; il profilo di ogni carattere deve essere tracciato in modo preciso e scultoreo allo scopo di mettere in rilievo i personaggi e di farli spiccare nettamente sullo sfondo luminoso o cupo dell'azione; il linguaggio naturale dell'attore è il verso: la prosa fa contrasto con gli alberi di cartone dipinto, il rosso vegetale, le sopracciglia tracciate con del sughero bruciato, la ribalta di lampade fumose, i lustrini del re e i capelli finti dell'ingenua. La prosa è troppo vera e rompe questo insieme di falsità armoniosa, produce l'effetto che produrrebbe una casa reale costruita in pietra o un albero vero trapiantato da un giardino accanto a intelaiature di fondale imbrattato che formano le quinte.

Numerose parti di *vaudeville* assomigliano talmente alla conversazione abituale che in verità non vale più la pena di ascoltarle. Sarebbe altrettanto divertente ascoltare i personaggi stessi. Io non penso che qualcuno vada a spiare, per diletto, la conversazione di un fabbricante di calze di seta con la propria legittima consorte. Queste sciocchezze trasportate in teatro, sono di una notevole banalità! Non è che chiediamo delle tiriterie enfatiche, tutte gonfiate dall'ampollosità dell'iperbole, ma il grottesco, per essere ammesso nell'arte, ha bisogno di essere lavorato e forgiato dalla fantasia; occorre concentrare i tratti sparsi in diversi individui per comporre un tipo unico. Callot è un pittore di primo ordine; Biard non si eleverà mai oltre la mediocrità. La farsa di *Pourceaugnac*: è immortale; chi si ricorderà fra qualche anno di *Madame Gibou et madame Pochet*? Tuttavia questa opera è letteralmente più vera della pasquinata di Molière.

Noi vorremmo che il romantico, il fantastico, l'ideale, il poetico avessero una parte più ampia nel teatro moderno. È veramente triste pensare che, dopo *le Roi s'amuse* e *Les Enfants d'Edouard*, non è stata più rappresentata una sola opera in versi a Parigi, la città più letterata del mondo.

L'Opéra soltanto non è appesantita da questa atmosfera di gas idrogeno e di melassa che pesa sugli altri teatri e sfugge alla prosa attraverso la musica: ammirevole scappatoia! I suoi personaggi sono abitualmente re, imperatori, principi, cavalieri, paggi, nobili dame e belle fanciulle; geni, angeli e altri esseri poco probabili. L'Opéra ha sempre sdegnato la realtà, come è opportuno. Costretto a eliminare il proprio Olimpo, un po' invecchiato, con rincrescimento ha chiuso nel suo magazzino la maglia rosa antico di Venere, la molle dea, e l'armatura a scaglie verdi di Pallade guerriera. Ma, almeno, non è caduto più in basso del principe e della principessa.

Il fascino principale dell'Opéra, fascino di cui non ci si rende conto, e che lo fa restare in piedi fra le rovine degli altri teatri, è che da nessuna parte la convenzione è così forzata e così lontana

dalla natura. In effetti che cosa c'è di meno naturale del vedere un cospiratore raccomandare il silenzio cantando a squarciagola e una donna angosciata esprimere la propria disperazione facendo capriole! Questo fa comunque un piacere infinito. Perché? Perché c'è dell'arte, del lavoro, della difficoltà superata e si sente che non è possibile, con l'alfabeto della musica o della danza, rendere la gioia o il dolore con maggiore efficacia; tuttavia ce ne corre dalla gioia o dal vero dolore a una cavatina di Meyerbeer o a un passo di M^{lle} Taglioni.

È questo sordo bisogno di sottrarsi alla vita di tutti i giorni che spinge la folla all'Opéra, che finirà per diventare per le popolazioni moderne un luogo invitante e centrale.

I versi dei *libretti* sono piuttosto mediocri, è vero, ma non li si sente e la musica presta le ali ai più zoppicanti e trasforma i più deformi in silfidi o in amori. D'altra parte, ora che Duprez è all'Opéra, i poeti, sicuri di essere ascoltati, saranno stimolati nell'amor proprio e cureranno ulteriormente la propria poesia. Il *Don Juan* di Émile Deschamps e l'*Esméralda* di Victor Hugo hanno di recente dimostrato che i bei versi non sono incompatibili con la musica.

Il successo dell'Opéra non può che andare crescendo. L'assunzione di Duprez assicura a questo teatro nuovi elementi di prosperità. Tutti i motivi di successo di cui abbiamo appena parlato non esisterebbero, ché Duprez da solo basterebbe per attirare la folla.

Io non credo che gli appassionati di musica più esigenti possano desiderare un cantante più perfetto. Che purezza di timbro, che bella tenuta di tono! che pronuncia netta e chiara! Mai voce più bella fu gestita con maggiore abilità: è una sonorità, una purezza, una vibrazione di cui non si ha idea; e inoltre quale sapienza di metodo! Quale livello di stile! Quale sobrietà di abbellimenti! Nessun cantante rispetta quanto lui la nota del direttore; tutte le bellezze della partitura sono messe in luce con cura religiosa. I ruoli più conosciuti, quando Duprez li canta, assumono una fisionomia nuova. Numerose frasi disperse nell'ombra di colpo si illuminano, i punti deboli si rafforzano e tutto assume stile e carattere. Diversi giornali, non potendo evitare di riconoscere un talento così notorio e di una evidenza così scintillante, hanno pensato di contestare a Duprez il talento di attore: egli è, a nostro parere, uno dei più grandi attori lirici che siano stati sentiti. Con la voce suscita forti emozioni drammatiche, senza gesti forsennati, senza esagerazione da melodramma e a questo scopo non utilizza che le risorse dell'arte che gli è propria ed è qui che egli dimostra di essere un grande attore lirico in quanto commuove, interessa e fa vibrare tutto il pubblico con un tono più o meno sostenuto. Ciò non significa che la pantomima di Duprez sia criticabile: è decisamente bella e certamente espressiva. Quando si ha una conoscenza così profonda dei più intimi arcani dell'arte è impossibile che il gesto non segua la voce e che l'aspetto non rifletta l'ispirazione interiore. Duprez è un Atlante che per lungo tempo porterà sulle proprie spalle tutto il cielo stellato dell'Opéra.

Così nessuna produzione nuova. I *feuilletons* sono ridotti a fare dell'estetica o a constatare i *ritorni*. La maggior parte è buona e produce, senza rischiare, incassi maggiori delle prime rappresentazioni. Noi dobbiamo confessare un fatto, negativo per l'arte, cioè, che i successi in teatro diventano sempre più successi di attori; il genio dell'attore drammatico consiste nel creare dei *personaggi* o piuttosto nel copiare dei personaggi, poiché ogni attore si riduce a un personaggio,

che si tratta poi di riprodurre in opere diverse. L'attore riprende la posizione che aveva nel XVI secolo e che nelle compagnie liriche italiane riveste ancora; non è più che il poeta, *il signor poeta*, qualcosa che è al di sopra del *régisseur* o del *metteur en scène* e che presto verrà preso a salario. Shakespeare si abbassa insensibilmente alla posizione di Ragotin.

È bene prestare attenzione a questa situazione, fatale per gli stessi attori. Dal momento che uno di loro ha ottenuto un grande successo in un determinato ruolo, tutti gli altri devono essere tagliati sullo stesso modello. Occorre anzi che questo diventi una specie di monologo nel corso del quale gli altri attori si limitano a lanciare qualche banale replica. Questa è la pretesa di ogni attore celebre. Da ciò derivano strani mostri drammatici e in questo momento ne rivediamo molti poiché questi tipi di opere non migliorano invecchiando.

Bouffé è appena riapparso in *le Muet d'Ingouville*. Questo è un altro tipo di ruolo, ancora più limitato e più monotono. Si trovano degli autori disposti a piegarsi non solo al gusto, ma addirittura alla salute e ai malesseri dell'attore. È stato inventato questo per i teatri che non ne hanno che uno, situazione oggi molto comune. L'attore è raffreddato, subito gli si prepara un ruolo da raffreddato; perde la voce, gli si prepara un ruolo da muto; diventa paralitico, gli si prepara un ruolo in cui non deve fare il minimo movimento. Siate certi che si troverà il modo per utilizzare la sua febbre, il suo delirio, e tutte le sue possibili infermità. All'occorrenza la scena diventerà la camera di un malato o la malattia si reciterà davanti al pubblico fino al momento della morte. Che cosa parlate di Molière che muore uscendo di scena fra due suore di carità! Oggi ci si sarebbe ben guardati dal trasportarlo fuori dal teatro: il sipario sarebbe stato di nuovo alzato e si sarebbe offerto al pubblico lo spettacolo come un atto ben più emozionante degli altri e che indubbiamente sarebbe stato richiesto una seconda volta.

Opéra. Ripresa della *Muette de Portici*

«*La Presse*», 2 ottobre 1837⁴

Un triplice interesse faceva accorrere la folla alla ripresa di *la Muette de Portici*: innanzitutto il debutto di Duprez nel ruolo di Masaniello, prima recitato da Nourrit, quindi quello di Fanny Elssler, alla quale M^{lle} Noblet, con una generosità forse un po' perfida, aveva ceduto il personaggio di Fenella e infine l'attrattiva di un nuovo passo spagnolo danzato da M^{me} Alexis Dupont e da sua sorella e il desiderio di giudicare l'effetto che avrebbe suscitato la musica di Auber dopo le grandi e solenni partiture degli *Huguenots*, di *Guillaume Tell* e di *la Juive*. Vedete che questa rappresentazione era il piatto più ghiotto e più squisito.

Duprez ha pienamente confermato ciò che avevamo detto di lui a proposito del ruolo di Eléazar a cui aveva dato un'impronta giudaica così forte da risultare che egli era uno dei più grandi, se non

⁴ *Ivi*, pp. 40-44.

il più grande, degli attori lirici dell'epoca. Egli ha reso a Masaniello – del quale Nourrit aveva fatto un cospiratore da salotto, un principe sconosciuto che alla fine dello spettacolo si riconosce essere figlio di re – il suo vero colore storico e locale.

Masaniello, qualunque sia il ruolo che ha recitato, non era dopotutto che un 'lazzarone' (in italiano nel testo). Una sommossa lo rese signore di Napoli, ma la testa gli girò e lo prese la vertigine quando di colpo si vide sulla vetta del potere, poiché egli non era al livello degli eventi che aveva provocato. Duprez ha capito perfettamente questa verità, è entrato in profondità nel carattere napoletano, ha ridipinto da cima a fondo la spenta traccia del libretto e ci ha mostrato Masaniello stesso, un Masaniello del quale, a colpo sicuro, Scribe non aveva dubitato.

All'inizio egli è stato familiare, ironico, simpaticamente triviale, petulante nei gesti, con movimenti di testa e di spalla pieni di quella beata noncuranza che il bel cielo di Napoli suscita e una certa forte indifferenza come di un leone a riposo. Poi sono esplose improvvise ondate di collera simili a quelle del Vesuvio, le forti grida e i grandi gesti tragici sono arrivati, il lazzarone (in italiano nel testo) si è trasformato in eroe: è diventato il dio di una popolazione in delirio. Anche nei passaggi più eroici, Duprez ha tuttavia saputo mantenere la sua fisionomia di pescatore. Così, nella pompa trionfale del quarto atto, egli mostra con un allegro tentennamento una ebbrezza di soddisfazione per essere salito su un bel cavallo con dei paggi davanti e dietro, un orgoglio candidamente infantile di vedersi avvolto in un ricco mantello di broccato d'oro, che indicano nel grande cantante la più sapiente analisi delle passioni umane e un profondo senso della mimica.

Il grande successo della serata è stato per il passo spagnolo delle Mmes Noblet. La loro entrata era attesa con impazienza: sono apparse con la basquine di raso bianco laminato e cosparso di lustrini d'argento, la rosa nei capelli, il pettine all'andalus, tutta la straordinaria toeletta di Dolorès Serral. Poi, al suono di una melodia semplice come tutte le arie nazionali e spezzata in tempi uguali dal cicaleccio delle nacchere, hanno danzato il passo più ardito, il passo più sfrontato che sia mai stato eseguito all'Opéra. Era prodigioso, esorbitante, incredibile: era incantevole. Immaginate guizzi di anche, inarcarsi di reni, braccia e gambe lanciate in aria, movimenti della voluttà più provocante, ardore impetuoso, brio diabolico: una danza da risvegliare i morti.

L'effetto di questa danza su spettatori abituati alle punte, agli entrechats e a tutte le pose spigolose e coreografiche, ha sicuramente superato le speranze più ardite degli ammiratori di M^{lle} Noblet. Le due sorelle sono state applaudite come mai nessuno lo è stato e, cosa forse inaudita nei fasti dell'Opéra, sono state invitate a ritornare e riprendere il passo *el Jaleo de Jerés*. M^{lle} Noblet ha ceduto Fenella a M^{lle} Elssler ma le ha preso la sua cachucha: queste signore non si devono niente o, meglio, entrambe devono molto a Dolorès Serral che per prima ha portato la cachucha a Parigi, e che è stata prima imitata da Fanny Elssler e quindi da M^{lle} Noblet. Malgrado la grande fama e la posizione più favorevole di quella delle sue rivali, Dolorès Serral. non è nondimeno la prima danzatrice di cachucha e di bolero che conoscevano.

Il suo talento ha un carattere molto particolare: negli scarti più accentuati di questa danza così viva e così libera ella non è mai volgare; è piena di passione e di voluttà e la vera voluttà è sempre

casta. La si direbbe affascinata dallo sguardo del proprio cavaliere; le sue braccia prendono forma nell'estasi d'amore; la sua testa si piega all'indietro come inebriata da profumi, incapace di reggere il peso della grande rosa dal cuore vermiglio che sboccia nei ciuffi neri dei suoi capelli; la sua vita si piega con un fremito nervoso come se si abbandonasse sulle braccia di un amante, poi si curva su se stessa sfiorando il pavimento con le braccia che fanno risuonare le nacchere e si rialza vivace e rapida come un uccello rivolgendo al suo danzatore il proprio riso smagliante.

La cachucha è per Dolorès una fede, una religione: si vede che ci crede. Ella la esegue con tutta l'anima, tutta la passione, tutto il candore e tutta la serietà possibili. Fanny Elssler e M^{lle} Noblet la danzano quasi incredule, piuttosto per capriccio o per risvegliare un po' i binocoli del pubblico, questo sultano disincantato, invece che per reale convinzione, così sono entrambe vivaci, civettuole, spirituali e affatto innamorate, crimine imperdonabile in una cachucha o in un bolero.

Perché Dolorès Serral, i cui passi ottengono tanto successo con le gambe di Fanny e di Noblet, non è ella stessa all'Opéra dove il suo posto è pronto da tempo, come quello di Camprubi?

Il saggio di M^{lle} Elssler non è stato dei più felici. Il ruolo di Fenella, posto in mezzo a una infinità di personaggi che non sono muti ha qualcosa di irritante e di noioso. Fa pensare all'istrione delle farse romane che faceva i gesti della tirata che recitava un attore accanto a lui o a quegli antichi spettacoli da fiera dove un solo attore aveva il diritto di parlare.

Quando ella è entrata pallida, smarrita, gli occhi scuri come una macchia in mezzo al suo lungo viso bianco, i capelli neri e lucenti incollati sul cranio come una fascia di taffetas, mi ha ricordato – perdonami, o Tersicore! – Jean Gaspard Debureau, pagliaccio dei Funambules, e questa somiglianza ha colpito parecchie persone come me. Questo confronto non ha del resto niente di offensivo per M^{lle} Elssler poiché Debureau, che molte persone si ostinano a ritenere un paradosso spirituale di Janin, è in verità il più grande mimo della terra. M^{lle} Fanny Elssler, che da un ruolo ingrato ha tratto il profitto migliore del mondo, ha avuto un momento magnifico quando, respinta dalle guardie della cappella dove si celebra il matrimonio del suo seduttore, si siede a terra e singhiozzando si lascia cadere la testa nella mano. Si sarebbe detta una figura di Bendemann, il pittore di *Jérémie*, o una delle Troiane di Euripide: era bella come una statua antica. Il suo costume napoletano di una perfezione e di una severità estreme era caratterizzato da grandi pieghe austere e da uno stile incomparabile. Si sarebbe voluto disegnarla. M^{lle} Fanny interpreta il proprio ruolo senza civetteria nei confronti del pubblico, è completamente immersa nella propria disperazione e questa consapevolezza ha potuto condizionare il suo successo che non si è evidenziato con nettezza.

Non concluderemo questo articolo senza rimproverare Duponchel sul suo Vesuvio che era dei più miseri e che non ha fatto eruzione se non a sipario calato. Valeva proprio la pena di far salire da terra delle nubi di un grigio sgradevole per preparare un effetto pirotecnico così penoso! Il Vesuvio non si è impegnato in esattezza locale come Duprez – Masaniello: aveva l'aspetto della lanterna di un caffèuccino fiammingo. Quando si fanno degli incassi così belli come quelli del signor Duponchel, si dovrebbe essere un po' meno avari di fuochi di Bengala.

Tutte queste minute critiche, pungiglioni di vespa ai fianchi di un bue, non impediscono che la ripresa di *la Muette* tutte le sere conduca la folla all'Opéra. Alcuni vengono per Duprez, altri per M^{lle} Elssler, questi per M^{me} Alexis Dupont, quelli per M^{lle} Noblet; alcuni per Auber: tutti vengono!

Opéra. Mademoiselle Fanny Elssler

«*La Presse*», 11 settembre 1837⁵

Fanny Elssler è ritornata sulla scena nel ruolo di Alcina in *La Tempête*. Il balletto di *La Tempête* è un balletto: è tutto quello che si può dirne di positivo. Esso ha inoltre il vantaggio di rovinare uno dei soggetti d'opera più belli che si possano sognare.

Non si sa bene perché in questo lavoro teatrale si trovi Oberon al posto di Prospero; Oberon è inseparabile dal *Sogno di una notte di mezz'estate*, non può funzionare senza sua moglie Titania. Alcina, questa straordinaria creazione di Ariosto, ha l'aria completamente disorientata nell'isola delle Tempeste, accanto a Calibano, e io dubito fortemente che Fernando le faccia dimenticare Ruggero, il brillante cavaliere. Comunque non spingeremo oltre le nostre osservazioni sul merito intrinseco del libretto: la letteratura delle gambe non si può assolutamente discutere. Pensiamo subito a Fanny Elssler. Gli applausi sono esplosi numerosi quando il velo di organza, aprendosi, ha lasciato vedere la seducente maga e nessuno ha dubitato che il virtuoso Fernando sarebbe diventato presto infedele al pensiero di Lea, la protetta di Oberon.

La danza di Fanny Elssler si allontana completamente dalle questioni accademiche. Ella ha un carattere particolare che la distingue dalle altre danzatrici: non è la grazia aerea e verginale di Taglioni, è qualcosa di molto più umano, che si rivolge più intensamente ai sensi. M^{lle} Taglioni è una danzatrice cristiana, se si può utilizzare un'espressione simile a proposito di un'arte proscritta dal cattolicesimo: ella volteggia come uno spirito in mezzo ai vapori trasparenti delle mussole bianche di cui ama avvolgersi, simile a un'anima felice che con la punta dei suoi piedi rosa fa appena piegare la cima dei fiori celestiali. Fanny Elssler è una danzatrice assolutamente pagana; ricorda la musa Tersicore col proprio tamburello e la tunica aperta sulla coscia e sollevata con dei fermagli d'oro. Quando si inarca con audacia sulle reni e lancia all'indietro le braccia inebriate e sfinite di voluttà si ha l'impressione di vedere una di quelle belle figure di Ercolano o di Pompei che spiccano bianche su un fondo nero e accompagnano i propri passi con i crotali sonori. Il verso di Virgilio "Crispum sub crotalo docto movere latus" vi ritorna involontariamente alla mente. La schiava siriana che egli amava tanto veder danzare sotto il biondo pergolato di viti di una piccola locanda doveva avere con Fanny Elssler una forte relazione.

Senza dubbio lo spiritualismo è una cosa rispettabile, ma in fatto di danza si può ben fare qualche concessione al materialismo. La danza, dopotutto, non ha altro scopo che di mostrare belle

⁵ *Ivi*, pp. 38-39.

forme in pose graziose, e di sviluppare linee gradevoli all'occhio. È un ritmo muto, una musica che viene guardata. La danza si presta poco a rendere delle idee metafisiche, non esprime che delle passioni: l'amore, il desiderio con tutte le sue civetterie, l'uomo che attacca e la donna che si difende fiaccamente formano il soggetto di tutte le danze primitive.

Fanny Elssler ha perfettamente compreso questa verità. Ha osato più di qualunque altra danzatrice dell'Opéra: per prima ha portato su questo pudico palcoscenico l'audace *cachucha*, senza farle perdere niente del suo sapore originario. Danza con tutto il corpo, dalla cima dei capelli alla punta dell'alluce. Così è una vera e bella danzatrice, mentre le altre non sono che un paio di gambe che si dimenano sotto un tronco immobile.

Opéra. *La Gipsy*

«*La Presse*», 4 février 1839⁶

Un balletto, come abbiamo già detto, è più difficile da farsi di quanto non si pensi. Non è facile scrivere per le gambe. Non si possono qui ideare tirate orgogliosamente ampollose, né bei versi, né luoghi comuni poetici, né vocaboli a effetto, né giochi di parole, né proclami contro i nobili; niente se non la situazione, e ancora la situazione. Così un buon balletto è la cosa più rara al mondo; le tragedie, le opere, i drammi non sono niente al confronto. Inventare una favola, impostare un'azione in modo sempre concreto, trovare degli eventi e delle passioni che possano tradursi con pose e gesti facilmente comprensibili, organizzare masse consistenti e farle agire senza confusione, scegliere un'epoca e un paese i cui costumi siano brillanti e pittoreschi, un ambiente che si presti a belle scenografie, ecco delle belle attenzioni e delle fatiche per questo futile passatempo che chiamano balletto e che non è neppure letteratura. Si farebbero, con minor costo, molte cose che passano per serie.

La Gipsy appartiene al genere di balletto detto *ballet d'action*, cioè un balletto in cui la pantomima ha più spazio della danza e in cui l'intreccio è ben più complicato di quello dei *ballets à spectacle*. Dopo *La Somnambule*, *Clari* e *La Fille mal gardée* non erano più stati fatti *ballets d'action*. È stata una novità, come ogni cosa dimenticata.

Fanny Elssler, nel ruolo di Sarah (la gipsy) ha superato se stessa! Ha fuso insieme Florinda e Fenella; il passo della *cracovienne* le ha procurato un trionfo che farà la fortuna del balletto; lo danza col costume più civettuolo e malizioso che si possa immaginare: giacca da ufficiale tutta scintillante di bottoni, gonna da vivandiera, stivaletti dai tacchi di acciaio, cravatta nera che incornicia un delizioso viso, il tutto sovrastato da un piccolo pennacchio sbarazzino e trionfante, il più delizioso del mondo. È impossibile descrivervi questa danza: è una precisione ritmica unita a un abbandono incantevole, una sveltezza nervosa e saltellante che non si può immaginare e il cicalcio metallico

⁶ *Ivi*, pp. 220-222.

degli speroni, una specie di nacchere fissate ai tacchi, accentua con nettezza ogni passo e dà alla danza un carattere di vivacità gioiosa assolutamente irresistibile! Ogni sera si chiede che questo passo venga ripetuto. Abbiamo già protestato contro questo costume barbaro; oltre al fatto che l'azione è interrotta, i pezzi successivi sono compromessi, poiché la danzatrice o la cantante vi arriva stanca e i tempi di riposo previsti dal dramma si trovano così soppressi. Capiamo bene che si abbia il desiderio di rivedere un passaggio che ha incantato, ma allora si prenota un palco o una poltrona per il giorno seguente e si ritorna ad applaudire il passo preferito: troviamo piuttosto meschino e squallido questo entusiasmo di vedere, col pretesto dell'ammirazione, la stessa cosa due volte per lo stesso prezzo. Questo implica che la *cracoviennne* suscita fanatismo. Nel veder fare con tanta facilità delle cose difficili, non si pensa che le ali di M^{lle} Elssler, questa rondinella vivace e magnifica, possano mai stancarsi, e il passo verrà sempre chiesto nuovamente, qualunque cosa ne diciamo noi. Quindi, perché danzare così bene! Nella parte drammatica del balletto Fanny Elssler si è elevata all'altezza più sublime dell'arte tragica: nobile fierezza dell'innocenza, energia, lacrime, dolore, amore, ebbrezza di gioia, ha percorso tutta la gamma dell'animo umano; Miss Smithson o M^{me} Dorval soltanto potrebbero trovare degli slanci altrettanto patetici, una pantomima altrettanto efficace.

Thérèse Elssler ha dato al difficile ruolo di Mab (la regina dei gitani) l'impronta di un carattere antico e sibillino decisamente notevole; Mazilier è stato gradevole e patetico; Elie è un delizioso Narcisse e Simon, vestito in modo molto pittoresco, ha reso con energia e credibilità il personaggio di Trousse-Diable. Gli altri zingari avevano un po' l'aria di garzoni di fornaio: avremmo desiderato più fantasia e varietà nel loro abbigliamento.

Questo balletto, una prova di Mazilier, è piacevolmente disegnato e i passi rivelano originalità. L'unico difetto che gli troviamo è che le danze sono tutte nei primi quadri e che gli ultimi sono occupati esclusivamente dalla pantomima. La musica è di tre compositori, Benoist, Thomas e Marliani. L'atto curato da Thomas ci è parso molto superiore agli altri per l'originalità e la piacevolezza dell'arrangiamento. Tutto, libretto, musica e danza, ha ottenuto il massimo successo.

Opéra. *La Tarentule*

«*La Presse*», 1 luglio 1839⁷

Non è ancora giorno; un'ombra blu e vellutata inonda il teatro. Tuttavia, un giovane, più mattiniero dell'aurora, si muove già, sulla punta del piede, intorno a una locanda di bell'aspetto, una vera locanda italiana, con il suo porticato di mattoni, i suoi graticci, le sue colonne ornate di magnifici ramoscelli di vite, la sua insegna e soprattutto il suo balcone, pezzo di architettura indispensabile a ogni azione drammatica. Questo giovane così mattiniero è naturalmente un

⁷ *Ivi*, pp. 267-274.

innamorato – l'amore è la migliore sveglia. Nella sua qualità di innamorato vuole fare una serenata alla sua bella; ne ha il diritto e non saremo noi a contestarglielo. Ma non si fa una serenata da soli. Il nostro giovane, che il libretto assicura si chiami Luidgi (cosa che è, tra parentesi, un errore) e che chiameremo Luigi per maggiore esattezza, va a bussare alla porta di alcuni dei suoi compagni perché la serenata sia completa. Questi bravi ragazzi, pieni di intelligenza, arrivano armati da capo a piedi di chitarre, di triangoli e di mandolini, si piazzano sotto la finestra di Laurette, la figlia della padrona della stazione di posta, e si apprestano a cominciare il loro schiamazzo sentimentale.

Tra le foglie dei pampini e le ghirlande di fiori rampicanti che ornano il balcone vedete spuntare un volto affascinante che si schiude come un fiore vivente ai primi raggi del giorno. Questo fiore è Fanny Elssler, cioè Laurette. Senza dubbio vuole, come la *belle matineuse* che ha ispirato tanti sonetti nel XVI secolo, fare dubitare da quale lato si alzi il giorno e fare appassire l'Aurora per la gelosia. La bella fanciulla si sporge, vede il gruppo musicale le cui intenzioni sono spiegate dalla presenza di Luigi e rientra nella sua cameretta di fanciulla per ascoltare la serenata a proprio agio.

Mentre le chitarre, i mandolini e i triangoli folleggiano, il giorno si è levato e ci permette di distinguere i dettagli della scena, che è molto bella. Non è una di quelle che sollevano il facile entusiasmo dell'uomo della strada, un palazzo da fata con degli zampilli di acqua e delle colonne di cristallo, un sotterraneo cupo o un'apoteosi tutta blu. È con tutta semplicità un paesaggio normale: da un lato una locanda, dall'altro una cappella di cui si intravede la facciata impreziosita da quegli affreschi grossolani che appagano la religiosità degli Italiani; un grande pino a ombrello, qualche casa messa qua e là come a caso e in fondo la strada che va in montagna. Poi la montagna stessa con le sue scarpate brusche e bizzarre inondata d'aria e di sole e il cielo blu inalterabile che sorride a questa bella natura. È tutto. Si riconosce qui il pennello della *quadrinità* a cui dobbiamo tanti bei quadri, poiché la decorazione eseguita così è proprio della vera pittura. I signori Feuchères, Séchan, Diéterle e Despléchin non potevano certificare meglio il loro ritorno all'Opéra, da cui non sappiamo quale malinteso li avesse tenuti lontano così a lungo.

A un tratto si sente schioccare la frusta dei postiglioni; a giudicare dal chiasso che fanno, quello che portano deve essere un personaggio della massima importanza. Una diligenza costellata da tutto un sistema celeste di schizzi di fango spunta sulla piazza, trascinata da due cavalli damascati di sterco. Il fango e lo sterco sono imitati perfettamente, e Duponchel stesso ha scrupolosamente sorvegliato l'esecuzione di questo dettaglio naturale. Tuttavia noteremo che con un clima così bello e con un tempo così bello sarebbe più giusto impolverare piuttosto che infangare i cavalli e la diligenza; occorrono strade dissestate e torrenti di pioggia per conciare così un equipaggio.

Con grande cura i postiglioni scaricano dalla carrozza un vecchietto arzillo con un'aria vogliosa, il sorriso libertino, lo sguardo vivace, fasciato in un soprabito imbottito di seta color pulce, come ne indossano i vecchi della Régence resi così bene da Henri Monnier. È un duca, un principe, un gran signore, un banchiere? Ancora di più: è l'illustre, il dotto, il magnifico dottor Omeopatico, che tasta il polso a tutti i monarchi d'Europa, un uomo dalle terapie miracolose, che non comincia

a curare i malati se non quando sono casi disperati, un medico che guarisce i morti, molto diverso dai suoi confratelli che riescono soltanto a far morire i vivi.

Il dottor Omeopatico non si preoccupa di proseguire il cammino; si sente un po' stanco e prenderebbe volentieri qualche cordiale. La carrozza viene messa al riparo e i postiglioni si tolgono i loro grandi stivali. La gentilezza di Laurette seduce il nostro dottore; ella è così affascinante col suo corsetto di velluto rosso gallonato d'oro! Ha dei piedini così graziosi, delle mani così delicate, degli occhi così scintillanti! Egli vorrebbe farle volentieri una visita ma Laurette sostiene di stare benissimo e di non avere alcuna intenzione di ammalarsi. Il vecchio briccone fa il galante, diventa spregiudicato fino a prenderle la vita per auscultarle i battiti del cuore e la mano per controllare la febbre, ma Laurette, poco turbata da queste attenzioni mediche, lo colpisce sulle dita e si sottrae facendo delle piroette. Il medico, che è vedovo da poco, come si può dedurre dalla fascia da lutto nuova che circonda il suo cappello, si infiamma e arriva a proporle il matrimonio. Laurette gli risponde presentandogli il proprio fidanzato, Luigi, che sposerà la sera stessa. Omeopatico è costretto a rassegnarsi: il suo vecchio grugno non può competere contro questo giovane volto.

Le giovani amiche di Laurette accorrono saltellando, sono impazienti di danzare, i loro piedi prudono, non hanno la pazienza di aspettare il ballo e cominciano i festeggiamenti delle nozze senza più tardare. Omeopatico sbircia le fanciulle con interesse evidente facendo mille civetterie da vecchio, tendendo la gamba per mostrare un polpaccio ben conservato, scuotendo i granelli di tabacco sul suo jabot di pizzo, aprendo la sua tabacchiera ornata di brillanti, dono di qualche sovrano del Nord, facendo risplendere il solitario che porta al mignolo, eccetera. La vista di tutta questa gioventù lo ringalluzzisce.

Presto compare Laurette col suo abito da festa. Un corsetto verde impreziosito da guarnizioni d'argento fascia la sua vita flessuosa; una gonna di organza bianca molto corta lascia vedere le sue deliziose gambe degne di uno scultore greco; una corona di fiori è appoggiata sui suoi capelli scuri; delle nacchere sembrano parlottare sulla punta delle sue dita. Laurette sta per ballare la tarantella! Andiamo, Luigi. Che fate seduto? Mio caro Luigi, non conoscete la tarantella? Cosa! Lasciate ballare la vostra amata con un altro! E vi dichiarate innamorato! E vi mettete la mano sul cuore per un atto intero! Avete un grande torto, Luigi, tanto più che questo giovane briccone che vi sostituisce è piuttosto ben fatto e si serve abilmente delle proprie gambe. Ci risponderete che era Thérèse Elssler che doveva danzare con Laurette e che Thérèse ha male al piede. È lo stesso, voi non siete affatto geloso.

Quello che Laurette ha messo in grazia, leggerezza e precisione in questa tarantella è inimmaginabile; è qualcosa di indescrivibile, aereo e contemporaneamente vigoroso, casto e inebriante; la birichineria e la passione vi si fondono con rara felicità; il ritegno della fanciulla riesce sempre a moderare in modo opportuno la foga tutta meridionale di questa danza. La tarantella ha ormai preso posto accanto alla *cachucha* e alla *cracovienne*.

Terminate le danze, lo sciame gioioso si scioglie e scompare. Ma ecco che Laurette, pallida, ansimante, lo sguardo smarrito, rientra in scena con tutti i segni del più violento terrore; si accorre

attorno a lei, le si chiede la causa della sua disperazione: Luigi è stato morso da una tarantola. Sapete che la tarantola è una specie di ragno nero, molto velenoso, il cui morso causa convulsioni e sussulti che non è possibile placare se non con la musica e facendo ballare il malato fino all'estinzione delle sue forze. La medicina nega questo effetto ma la tradizione è tanto popolare da essere accettata da tutti.

A questo punto la pantomima di M^{lle} Elssler si è elevata al più alto grado di sublimità tragica. Ha reso con terribile realismo i progressi del male e il carattere sempre più convulso della danza del malato; la descrizione più circostanziata fatta a voce non sarebbe stata chiara quanto il suo discorso a gesti. Luigi, trattenuto a fatica dai propri compagni, attraversa la scena facendo spasmodiche *cabrioles* e cade presto sfinite tra le braccia di Laurette e di sua madre. Il dottor Omeopatico, che non è quel buon diavolo che vuole sembrare, con la sua palandrana color uva di Corinto, il suo piccolo ventre fasciato in un gilet di picchè bianco e il suo orologio a ciondolo, osserva con grande sangue freddo il disgraziato che si dibatte e si rotola per terra. In pochi minuti tutto sarà finito. La povera Laurette, sconvolta dal dolore, cerca invano di commuovere lo spietato dottore, che considera Luigi come proprio rivale e non vuole lasciarsi sfuggire un'occasione così bella per sbarazzarsene. Al culmine della disperazione, vedendo quella cara esistenza prossima a morire, Laurette si decide al sacrificio supremo: concederà la propria mano al dottore Omeopatico a condizione che salvi Luigi. Omeopatico allora estrae da un piccolo nécessaire a conio d'oro una fialetta di elisir, la mette sotto il naso di Luigi, che riprende i sensi, getta intorno a sé uno sguardo meno sconvolto e si alza sulle proprie gambe. Omeopatico sposa Laurette e Luigi rimpiange di non essere morto.

Siamo nella camera nuziale, la camera di Laurette; ecco il piccolo letto inghirlandato di fiori, la tavola con i piedi torniti, la sedia, lo specchio, la brocca azzurra dove mettere a bagno delle rose: tutta la modesta casa della fanciulla.

Si conduce la bianca vittima, i suoi abiti da festa cadono uno a uno, ella resta in piedi con un semplice corsetto di basino e con gonna di organza, con gli abiti abbassati e arrotolati ai suoi piedi. Incrocia dolorosamente le braccia sul petto come l'antica statua del Pudore. Questa toeletta avviene dietro a un drappo di mussola, un paravento leggero frapposto dalle compagne di Laurette tra la casta nudità della fanciulla e la petulanza del vecchio fauno, che fatica a padroneggiarsi. Restato solo con Laurette, l'innamorato Omeopatico vuole sedersi accanto a lei e prenderle la mano: pretesa eccessivamente modesta per un marito. La poverina indietreggia spaventata come una cerva che un cacciatore ha sfiorato passando, chiede di fare la propria preghiera e si inginocchia. Pregando le viene indubbiamente una buona idea perché sorride, solleva allegramente la testa e si avvicina al camino; ad un tratto lancia un grido e porta la mano al piede. È stata morsa dalla tarantola e comincia a fare le più deliziose *cabrioles* del mondo. Il dottore, che ha il suo elisir, si preoccupa ben poco di questo inconveniente di cui può prevenire le conseguenze e osserva con compiacimento la fanciulla che volteggia e saltella per la stanza. Laurette accelera il movimento della propria danza. Omeopatico ritenendo che sia il momento di bloccare gli effetti del veleno,

cerca di mettere il flacone sotto il naso di Laurette, che abilmente lo fa volare in aria e rompere in mille pezzi. Omeopatico, molto inquieto, cerca invano di afferrare la propria moglie che salta, volteggia, si lancia con una rapidità sempre più accentuata somministrandogli, di quando in quando, qualche piccolo calcio che Deburau non disapproverebbe.

Omeopatico, trafelato, geme come un mantice asmatico, si fa vento col fazzoletto e si getta su una sedia ansimante più di una balena arenata. Laurette dal canto suo cade su un'altra sedia gettando un forte grido.

Questo grido fa accorrere tutto il gruppo delle donne. Le fanciulle si raccolgono intorno alla propria compagna che raccomanda loro sottovoce di non contraddirla in niente. Laurette continua a fingere lo svenimento; sta morendo, è morta: ecco quello che viene detto. Morta, è presto fatto: le tarantole, soprattutto quando non hanno morso nessuno, sono terribili ragni. I giovani del villaggio, furiosi contro Omeopatico, gli danno una magnifica scarica di legnate. L'ha veramente meritato il vecchio mascalzone, il libertino sfrontato che ha fatto morire la fanciulla più bella della Calabria! Omeopatico si salva; Laurette viene portata via.

Eccoci in un magnifico paesaggio: montagne stupende, imburrate, dorate, cotte e candite nel sole; questa costruzione a sinistra dello spettatore, verso cui si sale per una rampa di un colore così vero e così reale, è il monastero di Santa Maria, davvero un bell'eremo: larghe terrazze di marmo, piante grasse di un magnifico genere africano, vista sconfinata sulla pianura accidentata dalla gibbosità delle colline e disseminata di casolari: un delizioso paradiso monastico.

La testa di un lungo corteo spunta sul palcoscenico: prima gli uomini, a capo scoperto, le braccia penzoloni, poi le donne desolate: Laurette è morta. Eccola distesa nei suoi veli bianchi su una barella rivestita di raso e retta da quattro portatori. Una corona di rose bianche, simbolo di verginità, circonda le sue tempie diafane, le frange delle sue belle ciglia si abbassano sulle sue guance dove le violette della morte non sono troppo sollecite a sostituire le rose della vita: per essere una defunta, la sua cera non è troppo brutta. Luigi incontra il corteo funebre e si precipita verso la barella, sconvolto, gli occhi pieni di lacrime: ha riconosciuto la propria amata. Vedendolo così triste, la morta solleva lentamente la testa e gli rivolge il sorriso più vivo e più grazioso del mondo facendogli segno di mantenere il silenzio e di stare calmo.

Il corteo funebre continua a sfilare. Le fanciulle gettano rose sfogliate sul corpo della loro cara compagna che è vissuta quanto vivono le rose, lo spazio di un mattino; faticosamente si sale la rampa che porta al convento e si depone la bella defunta sulla soglia della cappella la cui porta aperta lascia vedere una splendida illuminazione di piccoli, ceri secondo l'usanza italiana. Tutti si ritirano e Luigi si avvicina alla bella morta, che gli salta al collo con tutta la passione della vita e gli dà un bel bacio sincero con le labbra più vermiglie che mai. Omeopatico, che ha indossato di nuovo il suo abito nero e non ha voluto andarsene senza versare una lacrima sulla tomba di sua moglie, ahimè! sottratta così ingiustamente da un destino geloso, arriva nella cappella con lo sguardo dolorosamente fisso a terra. Una piccola mano gli batte sulla spalla, egli si volta e vede Laurette, la sua seconda moglie, senza il suo lenzuolo funebre, che lo guarda con un sorriso malizioso. Tutto si

chiarisce e si sistema: Laurette sposa Luigi, essendo il suo primo matrimonio di fatto annullato, e il dottore Omeopatico sale di nuovo sulla diligenza che i postiglioni hanno trascurato di far lavare. Buon viaggio!

Il successo è stato assoluto: Barrez ha dato al personaggio del dottore Omeopatico una impronta decisamente comica e ha evitato con grande abilità ciò che poteva avere di odioso: ha saputo, merito ben raro, fermarsi in tempo nelle caricature e non oltrepassare il confine oltre il quale l'impertinenza diviene cinismo.

Quanto a M^{lle} Elssler, è stata aggraziata, leggera, toccante, spirituale, terribile come l'antica pitonessa quando ripete le convulsioni del suo amante punto dalla tarantola, maliziosa come la Colombina della commedia italiana quando fa passeggiare il suo vecchio Cassandro intorno alla sua camera; ha trasformato la parata in commedia e con un tatto ammirevole ha dissimulato tutto ciò che questo balletto aveva di impossibile e di rischioso.

La musica è di Gide. Ecco il nostro coscienzioso parere.

Gaîté. *Le Sylphe d'or*

«*La Presse*», 6 maggio 1839⁸

Le Sylphe d'or, la Fille du Danube, la Sylphide, la Fille de l'air, le Lac des Fées, Peau-d'Ane, les Pillules du Diable, è sempre la stessa cosa: un genio malvagio che dispone di petardi, alcol etilico e trabocchetti; una fata caritatevole alla quale spettano di diritto le nubi di cartone, i soli di latta, le ghirlande di fiori di carta e i fuochi del Bengala dell'apoteosi. Niente è più semplice. Questo ci ricorda una caricatura di Debureau, il famoso pagliaccio. In un'opera teatrale di cui abbiamo dimenticato il titolo, Debureau, col suo spirituale viso di gesso macchiato da due piccoli occhi, neri di malizia e di riflessione, passeggia con le mani in tasca su quella strada a doppia diramazione che porta alla virtù o al vizio. Si tratta di rubare o di non rubare un *pâté*. Ad un tratto si apre una botola e in un vortice di essenza di trementina scaturisce una figura nera e mostruosa. Debureau, un po' sorpreso, guarda il diavolello che gli dice con tono minaccioso: "Sono il genio cattivo!" Senza confondersi, egli va a prendere una scure in un angolo, si rimbocca le maniche, si sputa nelle mani e con quell'aria pensosa e sorniona che gli è abituale, taglia esattamente in due il suo cattivo genio e getta i pezzi nella botola ancora aperta. Sistemato il genio cattivo, ecco che una fata scintillante di lustrini, con una pietra rossa nei capelli a guisa di stella, esce da una nube e si presenta al pagliaccio dicendogli: "Io sono il tuo genio buono!". Debureau si riprende la sua ascia, si sputa di nuovo nelle mani e taglia il genio buono in tre; ma egli mangia il suo *pâté* e l'azione continua come se non fosse successo niente. Questa scena dovrebbe essere messa all'inizio di tutti gli spettacoli. La sola cosa divertente di *le Sylphe d'or* è un balletto di conigli. L'eroe, a caccia, vuole mangiare un *pâté* (questa

⁸ *Ivi*, pp. 256-257.

pietanza è eminentemente fiabesca): ne esce un coniglio vivo, altri conigli sbucano da ogni angolo del bosco e, alla barba del cacciatore, eseguono la danza più offensiva del mondo.

In una nostra opera, non destinata al teatro e intitolata *Une Larme du Diable*, abbiamo messo un coro di conigli che cantano parole di Scribe e siamo fieri di avere capito per primi l'importanza drammatica del coniglio, animale ingiustamente ridotto in fricassea.

Opéra. Danze spagnole

«*La Presse*», 28 luglio 1839⁹

Noi siamo stati fra i più ardenti promotori della danza spagnola e per primi abbiamo reso a Dolorès la giustizia che meritava dicendo come la sua flessuosità, la sua vivacità e la sua passione andalusa fossero superiori alle pose geometriche e alle spaccate ad angolo retto della scuola francese. In passato le persone dall'aria distinta trovavano la danza di Dolorès bizzarra, selvaggia, contraria alle sane tradizioni della scuola e alle regole del buon gusto. La sola parola *cachucha* faceva drizzare le parrucche e stridere i piccoli violini dei maestri di ballo.

In effetti, che cosa significano, gridavano i classici, quella andatura ondeggiante e spezzata, quegli occhi sperduti d'amore, quelle braccia sfinite di voluttà, quella testa che si inclina come un fiore troppo carico di profumo, quella vita flessuosa e arcuata che si rovescia perdutoamente all'indietro tanto da far quasi toccare terra alle spalle, quelle mani agili e sottili che risvegliano il languore dell'orchestra con il crepitante cicaleccio delle nacchere? È danza da crocicchio e da *bohème*. Che cosa direste di una barbarie simile, voi, ombre di Gardel e di Vestris? Parlateci dei *ronds de jambe*, delle punte, dei *ballons*, delle *gargouillades*, dei *flicflacs* e dei passi di Zefiro, ecco quello che è bello, nobile, accademico, maestoso, francese! Questo sorriso stereotipato non è forse dei più decorosi? C'è al mondo qualcosa di più piacevole di una donna che gira sull'unghia del proprio alluce con una gamba parallela dall'orizzonte nella graziosa posizione di un compasso forzato? In questo modo il gusto non si corromperà mai.

I discorsi di tutti erano pressappoco di questo genere poiché in Francia si ha molto a cuore la dignità del corpo di ballo.

Se M^{lle} Elssler non avesse preso la danza spagnola sotto il proprio potente patrocinio e non avesse temperato con la propria naturalezza di Tedesca e il proprio spirito di Francese ciò che lo stile di Dolorès aveva di troppo abbandonato e di troppo primitivo, questo saggio di importazione non sarebbe riuscito. Tradurre come fa M^{lle} Elssler, è creare e si può dire in un certo senso che è lei che ha inventato la *cachucha*. Da allora la danza spagnola è diventata popolare e ogni direttore che può fare eseguire nel suo teatro il fandango, il bolero o lo zapateado, è sicuro di un ricco incasso. Questa voga, fuori dal comune, è perfettamente fondata. Gli spagnoli sono i migliori danzatori del

⁹ *Ivi*, pp. 282-284.

mondo, hanno un perfetto senso del ritmo, una morbidezza e un'agilità inimitabili e conoscono un grande numero di passi caratteristici molto vari e molto gradevoli, che essi eseguono in modo incantevole.

El jaleo de Jerés, danzato da Alexis Dupont e Lise Noblet nel *divertissement* di *La Muette* con una vivacità e un'audacia estreme, ha mostrato i progressi che il pubblico aveva fatto nella comprensione delle furie andaluse. Tre anni fa questo passo, che oggi suscita gli applausi più vivi, sarebbe stato fischiato senza pietà.

L'ultima rappresentazione di *Don Juan* è stata un vero trionfo per la *cachucha*: è stato un continuo ticchettio di nacchere, tale da rallegrare i *majos* e le *majas* più determinati e più folli di Andalusia e da dovere certo sorprendere l'ombra grave e malinconica di Mozart.

Abbiamo avuto prima *las seguedillas de Andalusia*, messe a punto da Manuela Dubinon, la danzatrice spagnola che apparve nei balli dell'Opéra durante il regno di Véron e di cui voi avete conservato forse un ricordo buono e piacevole. La musica è di quel compositore che comunemente viene chiamato, in linguaggio umano, *Chenecferf* o qualcosa di simile, e il cui nome è irto di tante consonanti e di lettere barocche che è impossibile da leggere e aleatorio da scrivere, cioè Schneitzhoeffter, l'autore della musica di *La Sylphide*, che è sicuramente una delle migliori musiche da balletto che esista. Le danzatrici, felicemente assortite per altezza, età, bellezza e talento, sono le Mlles Nathalie Fitzjames, Blangy, Albertine e Maria. I loro abiti, perfettamente uguali, sono i più belli e i più intriganti che si possano immaginare. La gonna, di un vivace rosso ciliegia, con le gambe satinatissime delle danzatrici che si disegnano nette e leggere come i pistilli di un fiore rosso, è cento volte preferibile a quelle bluse di organza simili a lenzuola dove si avvolgono oggi la vivacità felice e l'allegria di tutti questi piedini impazienti.

Il passo è stato danzato con molta vivacità, precisione e grazia; tutti i movimenti di braccia e di gambe sono ineccepibili, ma le reni e le anche mancano un po' di elasticità; non è affatto questo il portamento flessuoso e fiero dell'Andalusia: i piedi e le mani sono spagnoli, ma il busto è ancora troppo francese. Tutti i popoli del Mezzogiorno danzano col corpo quanto con le gambe, quindi occorre rendere più elastico e animato il tronco se si vuole ottenere una completa imitazione.

Las boleras de Cadix sono state applaudite con grande entusiasmo. La signora Alexis Dupont e M^{lle} Noblet, vestite di un elegante abito *de majo*, hanno eseguito il loro passo con un brio scintillante. Faremo notare a Alexis Dupont, che non sempre sa moderare la propria foga, dei cenni del capo decisamente troppo bruschi che ricordano la vivacità del capretto e che sarebbero adatti soltanto in un passo stiriano. *Las Boleras de Cadix* dimostrano ancora quanto la ricchezza e la civetteria dell'abito accrescano l'attrattiva di una danza: eseguite in abiti normali esse perderebbero la metà del proprio fascino; piume, fiori, orpelli, organza laminata, lustrini d'oro e d'argento, ecco, continueremo a ripeterlo, ciò che deve costituire la base della toeletta del corpo di ballo. La vaporosa trasparenza del bianco uniforme non deve essere utilizzata che come contrasto: nell'agitazione della danza i tessuti lamé assumono un luminoso brillio molto piacevole a vedersi e danno risalto a mille dettagli che sfumerebbero nell'ombra.

Ci diranno che tutto ciò fa pensare a una funambola. Ebbene, una funambola ha un suo valore.

Opéra. Debutto di Augusta Maywood

«*La Presse*», 25 novembre 1839¹⁰

La danza, che all'Opéra era stata a lungo trascurata e che la sola Fanny Elssler sosteneva sulla punta dei suoi piedini, sembra essere ora rivalutata; i debutti felici si succedono. Dopo Lucile Grahn, che ci arriva dalla Danimarca, ecco M^{lle} Maywood, che viene dall'America. Ogni parte del mondo manda la propria danzatrice e, se continua così, il corpo di ballo sarà presto il corpo più cosmopolita che si possa vedere: Danesi, Tedesche, Americane, Inglesi. Vi si trova tutto, è una vera Babele con i suoi settantadue idiomi. Fortunatamente la lingua della danza viene compresa ovunque e i piedi non hanno accento.

Augusta Maywood ha un tipo di talento assolutamente particolare; non è la grazia malinconica, l'abbandono sognante e la leggerezza languida di M^{lle} Grahn, che riflette nei propri occhi l'azzurro chiaro e freddo del cielo di Norvegia e sembra una valchiria che danza sulla neve; è ancor meno la perfezione inimitabile, la scintillante fermezza, il portamento dell'antica Diana e la purezza scultorea di Fanny Elssler: è qualcosa di brusco, di inatteso, di bizzarro, che la pone decisamente a parte. Figlia del direttore di un teatro di New York o di Filadelfia – non sappiamo bene quale – ha fatto furore in America; ha danzato i balletti più complicati, ha cantato, ha recitato tragedie: in una parola è stata un piccolo prodigio. È venuta a cercare l'approvazione di Parigi, poiché l'opinione di Parigi inquieta i barbari degli Stati Uniti fin nel loro mondo di ferrovie e di battelli a vapore. Per un prodigio, Augusta Maywood è veramente in gamba.

È di media statura, aitante, molto giovane – diciotto anni per i calunniatori – ha gli occhi neri, con un musetto vivace e selvaggio che corre il rischio di essere bello; aggiungete dei nervi di acciaio, dei garretti di giaguaro e un'agilità che si avvicina a quella dei clowns. Del resto, è impossibile essere meno intimidita da una prova così straordinaria. È venuta qui, sotto la luce della ribalta e dei binocoli che mettono la paura in corpo ai più intrepidi, tranquilla come una danzatrice emerita. Avreste pensato che aveva semplicemente a che fare con la sua platea di Yankees: in due o tre balzi ha attraversato questo grande teatro, dal fondale alla buca del suggeritore, facendo quei *vols penchés* quasi orizzontali che facevano la gloria di Perrot l'aereo, quindi ha cominciato a saltellare, a piroettare in aria su se stessa, a fare delle giravolte con una agilità e una energia degne di Lawrence e di Redisha: la si sarebbe detta una palla elastica che rimbalza su una racchetta. Ha infatti una grande capacità di elevarsi e di lanciarsi e le sue piccole gambe da cerva selvatica fanno dei passi lunghi quanto quelli di M^{lle} Taglioni.

¹⁰ *Ivi*, pp. 328-330.

Il costume che portava il giorno del suo debutto in *Le Diable boiteux* era di un gusto piuttosto americano. Immaginate un corpetto rosa con una gonna rosa senza sottogonna bianca, una calzamaglia rosa, il tutto ravvivato da chincaglierie e da lustrini di diversi colori. Una toilette capace di affascinare una funambola (non è questo un termine spregiativo: noi adoriamo le funambole!). La seconda volta, in *La Tarentule*, era vestita da contadina, con quell'eterno corsetto nero e quella sottoveste non meno eterna, così largamente utilizzati nei balletti che hanno pretese campestri. Se l'altro costume era troppo selvaggio, questo era troppo civilizzato. Augusta Maywood sarà un buon acquisto per l'Opéra: ha un carattere personale, una impronta di originalità piuttosto notevole. Dei conoscenti che sono stati alle feste dell'incoronazione a Milano, sostengono che M^{lle} Maywood si avvicina in modo evidente al genere di M^{lle} Cerrito.

Per alcuni minuti un piccolo inconveniente ha disturbato la rappresentazione: M^{lle} Paquita, che è una ragazza molto bella – occhi neri e sopracciglia come il carbone – è caduta lunga distesa durante una tarantella in cui era corifea: M^{lle} Paquita è fatta in modo tale che una caduta non ha per lei niente di compromettente e d'altra parte nessuno ha la calzamaglia rosa come M^{lle} Maywood; pure M^{lle} Sophie, sorella di Albertine, che veniva dopo Paquita, ha battuto il naso per terra e abbiamo assistito al momento in cui tutta la fila stava per cadere come una fila di carte. Prima abbiamo riso; ma poiché il pubblico in sostanza ha cuore generoso e non è cattivo come sembra, abbiamo consolato le due povere fanciulle imbarazzate e forse ammaccate (il che è umiliante per delle silfidi) con una salva di applausi in parte ironici.

Le riviste dell'anno

«*La Presse*», 30 dicembre 1839¹¹

Al Palais-Royal, alle Variétés, all'Ambigu-Comique, alla Gaîté, per quanto lontano andiate vi trovate di fronte alle Riviste dell'anno, questi uggiosi cardì che periodicamente la notte di San Silvestro fa periodicamente sbocciare; come se non fosse già una situazione abbastanza pietosa avere un anno in più senza renderla ancora più grave con delle vaudevilles, e quali vaudevilles! Non c'è modo di evitarlo e diventa un vero incubo: *les Bamboches de l'année*, *Mil huit cent quarante*, *Je m'en moque comme de l'an quarante*, *les Iroquois*. È sempre la medesima stupidaggine, sotto un titolo di poco variato: la stessa cornice serve per tutti.

Un genio qualunque, la Critica (grazie del complimento), il Tempo o San Silvestro, passano in rivista le sciocchezze o le invenzioni dell'anno: la canna da zucchero e la barbabietola, il dagherrotipo e le bestie di Carter, il torneo di Englington, la pioggia di tenori (non confondere con quella di rospi), i due naufragi della *Méduse*, il Cancan e la Cachucha, personificati più o meno

¹¹ *Ivi*, pp. 349-350.

felicemente, servono da attori a queste monotone esibizioni, condite, invece che con sale attico, con grigio sale grosso da cucina e con pepe rosso.

Le Riviste di questo anno sono dunque state sciocche, sempliciotte, prive dell'interpretazione dell'epoca come tutte le precedenti Riviste; se queste cose vanno alla posterità, si avrà di noi una bella opinione! Sarebbe proprio il momento di rinunciare alla stupida consuetudine di gettare sulla tomba dell'anno finito queste manciate di ortiche, di avena fatua e di bardana a guisa di mazzi di semprevivi. Rispetto ai morti!

La sola cosa che abbiamo notato in questo diluvio di giochi di parole, di piatte stupidaggini e di pasquinate soporifere è una specie di passo cronologico che inizia col minuetto per arrivare, passando per la gavotta, alla cachucha che si balla da Musard sotto il nome vietato e francesizzato di *chabut* (mi scuso del termine). Questo passo, danzato con grande spiritualità dalla salace M^{le} Esther e dalla gentile piccola M^{me} Bressan, è stato arrangiato da Barrez dell'Opéra, che con molta convenienza ha saputo correggere ciò che la cachucha parigina ha di allarmante per il pudore delle guardie municipali, pur conservando il carattere di questa danza equivoca ed aggraziata che finirà, a dispetto delle guardie municipali, per diventare il ballo nazionale. I costumi di Esther e di M^{me} Bressan saranno indossati da molti questo carnevale e faranno furore nei balli in maschera. È impossibile vedere qualcosa di più leggiadro e in modo civettuolo, di più provocante.

Ora, anno 1839 caduto per sempre nel limbo dell'impalpabile e dell'invisibile, sii maledetto per gli orribili *vaudevilles* di cui sei stato il pretesto e che l'oblio ti sia leggero come ai nostri feuilleteons e a tutti i nostri capolavori!

Opéra. Rappresentazione in favore di Mademoiselle Fanny Elssler

«*La Presse*», 3 febbraio 1840¹²

Potremmo dire che il teatro sembrava una immensa cesta di fiori, che la platea era smaltata di donne e potremmo quindi redigere cinque o sei frasi particolarmente gradevoli sulla brillante composizione della sala; ma in questo secolo positivo il modo migliore di essere eloquente è di esserlo tramite cifre e noi ci limiteremo a dire che l'incasso superava ventiduemila franchi.

La composizione dello spettacolo giustificava certo una tale partecipazione: Duprez, Tamburini, Mmes Dorus-Gras, Pauline Garcia, Persiani, per il canto; Mlles Fanny e Thérèse Elssler, Nathalie Fitzjames, Maywood, Forster, Barrez, Mabilie e Petipa per la danza; c'erano gli elementi per eccitare la curiosità più sopita, senza parlare dei consueti attori del re, che sono stati decisamente straordinari.

Le Bourgeois gentilhomme di Molière, questa magnifica esibizione aristofanesca serviva da cornice agli intermezzi. Confessiamo che avremmo preferito un'altra cornice: i motivi musicali e i

¹² *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 2e série*, Edition Hetzel, Paris 1859, pp. 23-27.

passi di balletto intercalati stridono con il colore generale dell'opera, che rendono smisuratamente lunga e a cui tolgono il senso con intervalli eccessivi. E non è forse mancare di rispetto a Molière il considerare uno dei suoi capolavori come un *vaudeville à tiroirs* dove si fa entrare tutto ciò che si vuole? È così che onoriamo i nostri grandi? Poiché stiamo parlando di profanazione, diciamo per inciso ai Signori della Comédie Française che è difficile essere di cattivo gusto in modo così insolente e recitare l'opera di un maestro con una negligenza più colpevole. Una simile incuria non sarebbe tollerata in un teatro da fiera e occorre tutta l'indulgenza aristocratica del pubblico di uno spettacolo à *bénéfice* per sopportare cose del genere.

M^{me} Dorus, che in questa serata rappresentava la scuola francese, ha cantato, alla lezione di musica, l'aria del *Serment* con quella purezza di metodo, quella finitezza di esecuzione e quella audacia di fioriture che la collocano fra le regine del canto.

Durante il pranzo offerto dal bourgeois gentilhomme a Dorimène, la bella marchesa i cui begli occhi lo fanno morire d'amore, M^{me} Persiani e Tamburini hanno recitato con rara perfezione il duetto di *Mathilde di Sabran*.

M^{me} Persiani aveva una singolare toilette di cui sembrava entusiasta con tutta l'ingenuità del cattivo gusto italiano in fatto di abbigliamento. Era un abito di tulle nero ricamato a pallini e mazzi di fiori di colori diversi, che facevano l'effetto dei confettini e dei dolcetti decorati che si affondano nei dolci Savoie che si vogliono rendere più importanti per una festa di famiglia.

Quanto a Tamburini, se ne stava maestosamente tronfio in quel magnifico abito da trovatore che voi sapete.

La battuta di Dorimène: "Non ho mai sentito cantare così bene" era di una opportunità assolutamente felice e tutta la sala l'ha confermata con degli applausi.

La cerimonia finale, l'accoglienza del *mamamouchi*, non è certo stata mai più splendida: negri, *icoglan*, dervisci col capo coperto di turbanti illuminati: niente vi mancava e dubitiamo che il gran re (grand roi) stesso l'abbia visto rappresentare con tanto lusso. In questo ricevimento erano inseriti, senza troppa cura della verosimiglianza, una danza rococò, eseguita un tempo dal famoso Dupré e dall'illustre Anne Cupis de Camargo, l'Elssler di allora, alla quale Arouet de Voltaire, gentiluomo della camera del re, non disdegnò di dedicare un madrigale piuttosto odioso; il pas de châlê, di Fanny e Thérèse Elssler, e la *Smolenska* della sola Fanny, che farà correre tutta Parigi.

Il passo tratto dal balletto di *Manon Lescaut* è tutto quello che si può immaginare di più vecchio, di più Watteau, di più Pompadour; è la cornice di un caminetto in azione, un ventaglio vivente: Lancret, Lépicié, Boucher non hanno fatto niente di meglio. Immaginate questo Barrez buono e spirituale, in abito da pellegrino che parte per Cythère con un bastone, un tascapane, tutto l'armamentario di un pastore del Lignon, e che tiene in mano, come dame Jacinthe del gioco di carte, un mazzo di fiori che egli non osa appuntare al corsetto della propria pastorella, giovane ragazza piuttosto interessante, con una gonna a panier, dei papillons di porcellana, dei nastri intrecciati scale di nastri, un tocco di cipria e dei nèi assassini all'angolo della bocca.

Egli avanza, indietreggia, testimonia la propria passione con degli entrechats prodigiosi, tende il suo bouquet roteando gli occhi ed emettendo grandi sospiri, ma non serve a niente: Philis è crudele come una tigre di Hyrcanie, lascia che il bel Tircis si dedichi alle proprie *gargouillades* e ai propri *ballons*. Fortunatamente Amore, il dio Cupido stesso viene in suo soccorso – in pantaloni di seta rosa con una giarrettiere di diamanti, una scatolette ornata con *passequilles*, un astuccio dorato e un piccolo cappello a tre punte, come lo si vede nei biscuit e nelle porcellane colorate dell'epoca; con grazia egli estrae dalla sua custodia una freccia molto appuntita e colpisce da parte a parte il cuore della pastorella, che permette quindi all'innamorato Tircis di appuntare il fiore al suo corsetto e di rubarle un bacio.

Questa scena è resa da Barrez con uno spirito straordinario e un eccellente senso dello spettacolo. M^{lle} Forster è una pastorella affascinante, che Watteau avrebbe scelto volentieri come modella – M^{lle} Albertine è un piccolo Amore – particolarmente sbarazzino e con l'aria da moschettiere. Il pas de châte delle due sorelle, stelle gemelle della danza, ha il merito raro per un pas de châte di essere originale e nuovo: è un succedersi di pose, slanci, drappeggi, sia volanti sia in trasparenza, di una grazia incantevole. È impossibile vedere qualcosa di più nobile, di più grazioso e di migliore esecuzione. Fanny e Thérèse hanno molto talento, ciascuna dal proprio canto, ma quando sono insieme, ne hanno il doppio e arrivano a una precisione, a una esattezza per così dire fraterne, che nessun altro potrebbe raggiungere. Applausi ripartiti in ugual misura hanno mostrato alle due sorelle quanto il pubblico amasse vederle insieme.

Al pas de châte è seguita la *Smolenska*, una specie di mazurka, di cracovienne, piena di originalità e di grazia. Fanny Elssler eccelle in questo passo, di un ritmo vivace e saltellante, insieme di voluttà e di ardita spigliatezza; ella lo ha danzato alla perfezione: tutta la sala, entusiasta, ha gridato bis e da ogni parte sono scoppiati scrosci di applausi; una fitta pioggia di fiori ha inondato il proscenio con le sue scie di profumi. Il costume era di una civetteria bohémienne, il più provocante che si possa trovare; una collana di velluto con dei braccialetti e degli scaldamuscoli uguali gli davano un carattere audace e selvaggio pienamente in armonia con il genere della danza. Così acconciata M^{lle} Elssler era ancora più graziosa del solito, il che significa molto.

In seguito Duprez, essendosi per questa volta italianizzato, ha recitato con Pauline Garcia l'ultimo atto di *Otello*; il suo canto largo e puro, la sua bella pronuncia e la sua profonda accentuazione drammatica, gli hanno fatto sostenere, senza sfigurare, il confronto con il ricordo presente nella memoria di tutti del prodigioso Rubini. Forse mai M^{lle} Garcia ha recitato la romanza del *Saule* con una espressione di malinconia più straziante; la sua voce vibrava nel pianto, illanguidita da sinistri presentimenti e tutta agitata da una tristezza profetica. Forse non sono stati applauditi come l'avrebbero meritato questi due grandi artisti, anche se è vero che la sala conteneva appassionati di coreografia ancor più che appassionati di musica.

Il balletto di *Nina, ou La Folle par amour* ha dovuto commuovere fortemente i nostri genitori. La sentimentalità sempliciotta di queste epoche passate vi sboccia nel suo fulgore. Il militare vi brilla in tutte le sue attrattive e vi trionfa con una celerità sconosciuta al borghese; questo povero

balletto sbiadito come le decorazioni davanti alle quali è stato rappresentato, non aveva niente di nuovo per nessuno se non il mirabile talento di Fanny Elssler, che nel ruolo di Nina si è elevata a una grande altezza tragica. Della folle da opera comica ha fatto una folle shakespeareana, una degna sorella di Ophelia, una bianca e agile apparizione, in cui i soli occhi vivono, illuminati da un ardore febbrile, in un volto di marmo bianco pallido come una statua greca vista al chiaro di luna. Alla fine del balletto, quando ella vede che il proprio amante non è morto come lei aveva creduto, le irradiazioni fosforescenti di una gioia sublime le inondano il viso di onde luminose e le creano come un'aureola. È difficile esprimere meglio l'ebbrezza di una felicità inaspettata e lo scoppio di un cuore che trabocca. Come pantomima M^{lle} Elssler è senza rivali.

Deve esserci stata quella notte una insurrezione di portinai poiché la rappresentazione non è terminata che l'indomani, cioè all'una e un quarto. Le cose erano state fatte con coscienza. Bene per ventiduemila franchi di piacere.

Renaissance. *Le Zingaro*. Perrot e Carlotta Grisi

«*La Presse*», 2 marzo 1840¹³

Finalmente, ecco un successo! Il pubblico ha partecipato, ha battuto le mani, ha pestato i piedi e lanciato mazzi di fiori, cose, queste, di cui abitualmente lascia la cura all'amministrazione, da gran signore quale è. Le parole di Sauvage e la musica di Fontana non c'entravano per nulla; le gambe di Perrot hanno fatto tutto. Ma che gambe!

Perrot non è bello, è addirittura particolarmente brutto; fino alla cintura ha un fisico da tenore –il che è tutto dire– ma a partire da lì è affascinante. Non è quasi mai consuetudine moderna occuparsi della perfezione delle forme di un uomo, tuttavia non possiamo passare sotto silenzio le gambe di Perrot. Immaginate che parliamo di qualche statua del mimo Batillo o dell'attore Paride ritrovata recentemente in uno scavo dei giardini di Nerone o di Ercolano. Le giunture del piede e del ginocchio sono di una sottigliezza estrema e correggono ciò che le rotondità del contorno potrebbero avere di troppo femminile; è morbido e forte al tempo stesso, elegante ed elastico; le gambe del giovane con calzoncini rossi che spezza sul proprio ginocchio la bacchetta simbolica nel quadro di Raffaello che raffigura *il Matrimonio della Vergine* rientrano completamente in questi caratteri. Aggiungiamo che Perrot, vestito da Gavarni, non aveva in alcun modo l'aria insulsa e sdolcinata che in generale rende i danzatori così insopportabili; non aveva ancora danzato e il suo successo era già certo: nel vedere l'agilità morbida, il ritmo perfetto, la scioltezza del movimento della pantomima, non è stato difficile riconoscere Perrot l'aereo, Perrot il silfo, la Taglioni maschio. Così, al momento del *grand pas* del *divertissement*, i “bravo” sono esplosi come un tuono!

¹³ *Ivi*, pp. 33-35.

Questo passo è incantevole, l'intenzione è veramente bella e, contrariamente alla consuetudine dei passi, significa qualche cosa. Il Cassandro dell'opera vuole forzare Giannina, la sua pupilla, a danzare davanti al signore ma, poiché egli ha prima messo sotto chiave l'innamorato della fanciulla, ella si presta a questo desiderio pur malvolentieri. Ad un tratto la sua testa si solleva, il suo sguardo si ravviva, la sua bocca scintilla, i suoi passi diventano più vivaci: in lontananza ha sentito il cicaluccio delle nacchere. Le nacchere si avvicinano: è Perrot lo zingaro che saltando fuori dalla finestra arriva sulla punta del suo piedino per partecipare ai giochi del villaggio (stile da *opéra-comique*) e comincia allora uno dei più deliziosi *pas de deux* che si possano vedere. Perrot dà qui prova di una grazia, di una purezza, di una leggerezza perfette: è melodia visibile e, se ci si può esprimere così, le sue gambe cantano molto armoniosamente per gli occhi. Questi elogi da parte nostra non sono certo sospetti in quanto non ci piace minimamente la danza maschile: un danzatore quando esegue cose diverse dai passi di carattere o dalla pantomima ci è sempre sembrato una specie di mostro; fino ad ora non potevamo sopportare le mazurche, i saltarelli e le *cachucha*. Perrot ci ha fatto ricredere circa le nostre prevenzioni. Ad eccezione di Mabilille e di Petipa, i danzatori dell'Opéra sono fatti per rafforzare l'opinione che è favorevole ad ammettere nel corpo di ballo soltanto donne.

Carlotta Grisi asseconda Perrot in modo ammirevole; sa danzare, e questo è raro; ha temperamento ma relativa originalità; manca di un tocco personale: va bene, ma non è il meglio. Al merito di danzare bene aggiunge quello di cantare ugualmente bene: due talenti difficili da conciliare. La sua voce è agile, chiara, un poco acuta, debole nel registro medio, ma la gestisce con abilità e metodo ed è quindi una bella voce di danzatrice. Numerose cantanti liriche, che non danzano, non sono in grado di fare altrettanto. Quanto al suo aspetto, non è eccessivamente da italiana e risponde poco alle idee brune che il nome di Grisi, di cui è parente, risveglia. Ha infatti capelli castani più tendenti al biondo che allo scuro, tratti piuttosto regolari, e, per quanto si può intuire sotto il fard, la carnagione naturalmente colorita; è di taglia media, slanciata, ben fatta e di magrezza non eccessiva per una danzatrice. Ha soltanto il piede un po' italiano o, se preferite, inglese.

I costumi di *Zingaro* sono stati disegnati da Gavarni. Sono molto vari, originali e pittoreschi. Gavarni non ha rivali per adattare, abbellire e fare abiti, e questo non è che il suo merito meno importante: non c'è nessuno che non abbia riso di cuore davanti alle spiritose caricature che egli dissemina a profusione e che non sembrano costargli più fatica di una maiuscola o di una ghirigoro a mano libera.

Come in quel teatro di provincia in cui la musica di *La Dame blanche* era stata eliminata poiché *nuoveva all'azione*, si potrebbe ben sopprimere lo svolgersi della vicenda di *Zingaro* come nocivo all'azione conservando solo i *divertissements* e il balletto. Per essere giusto nei confronti di tutti, diciamo tuttavia che i motivi ballabili sono abbastanza belli e che la musica di Fontana vale ogni altra musica generalmente banale.

Opéra. *La Favorite*«*La Presse*», 7 marzo 1841¹⁴

Carlotta Grisi ha debuttato nel *divertissement* di *La Favorite*. Senza dubbio vi ricordate questa donna affascinante che due anni fa cantava e danzava alla Renaissance in *Le Zingaro* in compagnia di Perrot l'inimitabile. Oggi non canta più, ma danza magnificamente. Vigore, leggerezza, agilità e originalità la mettono subito fra Ellsler e Taglioni e sono evidenti le lezioni di Perrot. Il successo è assoluto, duraturo. Si trovano qui bellezza, giovinezza, talento: mirabile trinità!

Opéra. *Giselle*«*La Presse*», 5 luglio 1841¹⁵

Mio caro Henri Heine, sfogliando, alcune settimane fa, il vostro bel libro *De l'Allemagne*, mi sono imbattuto in un punto incantevole – anche se per questo basta aprire a caso il volume: è il passaggio dove parlate degli elfi dall'abito bianco con l'orlo sempre umido, delle naiadi che fanno vedere i loro piedini di seta sul soffitto delle camere nuziali, delle Villi dal colorito di neve e dalla danza inesorabile e di tutte queste deliziose apparizioni che avete incontrato nell'Hartz e sulla riva dell'Ilse, nella foschia vellutata del chiaro di luna tedesco. Involontariamente ho esclamato: «Che bel balletto se ne potrebbe fare!». In un accesso di entusiasmo ho preso addirittura un bel foglio di carta bianca e in alto, con una perfetta scrittura a stampatello, ho scritto: *Les Wilis, ballet*. Mi sono messo poi a ridere e ho gettato il foglio senza andare oltre, dicendomi che era assolutamente impossibile trasferire in teatro questa poesia vaporosa e notturna, questa fantasmagoria voluttuosamente sinistra, tutti questi effetti di leggenda e di ballata, quasi senza rapporto con le nostre abitudini.

La sera, all'Opéra, con la testa ancora presa dalla vostra idea, dietro una quinta ho incontrato l'uomo di spirito che ha saputo trasportare in un balletto, aggiungendovi una forte impronta personale, tutta la fantasia e tutto il tono capriccioso del *Diable amoureux* di Cazotte, questo grande poeta che ha inventato Hoffmann in pieno XVIII secolo, in piena Encyclopédie; gli ho raccontato la tradizione delle Villi. Tre giorni dopo il balletto di *Giselle* era terminato e accettato. Al termine della settimana Adolphe Adam aveva improvvisato la musica, le scenografie erano quasi completate e le prove procedevano spedite. Vedete, mio caro Henri, che non siamo proprio scettici e prosaici come potremmo sembrare. In un momento di sfogo avete detto: «Come potrebbe esistere uno spettro a Parigi? Fra mezzanotte e l'una, che è da sempre il tempo assegnato agli spettri, la vita più animata riempie ancora le strade. È in questo momento che all'Opéra echeggia il rumoroso finale. Gruppi allegri si muovono dalle Variétés e dal Gymnase; tutti ridono e saltano sui

¹⁴ *Ivi*, p. 103.¹⁵ *Ivi*, pp. 133-142.

boulevards e tutti corrono alle feste. Come si troverebbe a disagio un povero spettro vagante in mezzo a questa folla piena di vita!».

Ebbene, io non ho dovuto che prendere i vostri diafani e affascinanti fantasmi per la punta delle loro dita d'ombra e presentarli affinché fossero accolti nel modo più gentile. Il direttore e il pubblico non hanno fatto la minima obiezione voltairiana. Le Villi hanno subito ricevuto il diritto di cittadinanza nella ben poco fantastica rue Lepelletier. Le poche righe in testa al libretto in cui parlate di loro sono servite da passaporto.

Poiché lo stato della vostra salute vi ha impedito di assistere alla prima rappresentazione, cercherò, se può un *feuilletoniste* francese raccontare una storia fantastica a un poeta tedesco, di spiegarvi come Saint-Georges, pur rispettando lo spirito della vostra leggenda, l'ha resa accettabile e possibile all'Opéra. Per una maggiore libertà, l'azione si svolge in una contrada indefinita, in Slesia, in Turingia o in uno di quei *porti di mare di Boemia* che Shakespeare prediligeva; basta che sia al di là del Reno, in qualche angolo misterioso della Germania.

Non chiedete di più alla geografia del balletto, che non è in grado di precisare un nome di città o di paese con il gesto, che è la sua unica parola.

Poggi carichi di vigne rossicce, giallastre, maturate e candite dal sole autunnale: quelle belle vigne da cui pendono i grappoli color d'ambra che donano il vino del Reno, occupano tutto il fondale del teatro; proprio sulla cima di una roccia grigia e spoglia, così scoscesa che i pampini non hanno potuto arrampicarsi, è appollaiato, come un nido di aquila, uno di quei castelli così comuni in Germania, con le sue muraglie merlate, le sue torrette d'angolo, le sue banderuole feudali: è la dimora del giovane duca Albrecht di Slesia. La capanna alla sinistra dello spettatore, fresca, curata, graziosa, sepolta nel verde, è la capanna di Giselle, quella di fronte è abitata da Loys. Chi è Giselle? Giselle è Carlotta Grisi, un'affascinante fanciulla dagli occhi blu, dal sorriso fine e ingenuo, dal passo spedito, una Italiana che ha l'aspetto di una Tedesca, come la Tedesca Fanny aveva l'aria di una Andalusia di Siviglia. La sua situazione è la più semplice del mondo: Giselle adora Loys, adora la danza. Quanto a Loys, interpretato da Petipa, ci insospettisce per cento ragioni. Poco prima un bello scudiero con i galloni d'oro gli ha detto qualche parola sottovoce, con la berretta in mano e in atteggiamento sottomesso e rispettoso; un domestico di casato prestigioso, come sembra essere questo scudiero, non avrebbe mancato, parlando a un villano, di atteggiarsi a gran signore. Loys *non è affatto quello che sembra essere* (stile di balletto) *ma più tardi si vedrà*.

Giselle esce dalla capanna sulla punta del suo grazioso piedino. Le sue gambe sono già deste; neppure il suo cuore dorme più, benché sia mattina presto. Ha fatto un sogno, un sogno sgradevole: una bella e nobile dama in abito dorato, con un brillante anello di fidanzamento al dito, le è apparsa nel sonno come se dovesse sposare Loys che era anche lui un gran signore, un duca, un principe. I sogni sono a volte ben strani! Loys la rassicura meglio che può e Giselle ancora un po' inquieta, pone delle domande alle margherite. Le piccole foglie d'argento volano e si spargono: «Mi ama, non mi ama!...Dio mio! Come sono sfortunata! Non mi ama!». Loys, che sa bene che un ragazzo di venti anni fa dire alle margherite tutto quello che vuole, fa di nuovo la prova che

questa volta è favorevole; e Giselle inebriata dall'augurio del fiore, si mette a volteggiare di nuovo qua e là, malgrado l'irritazione di sua madre che la rimprovera e vorrebbe vedere questo piede così agile far ronzare il filatoio all'angolo della finestra e queste dita delicate, intente a interrogare le margherite, occupate a raccogliere i grappoli già troppo maturi o a portare il paniere di giunco delle vendemmiatrici. Ma Giselle non ascolta affatto i consigli della madre, che viene placata con qualche carezza gentile. La madre insiste: «Figlia disgraziata! Tu danzerai sempre, tu ti lascerai morire e dopo la morte diventerai una Villi!». E la buona donna racconta con una espressiva pantomima la storia terribile delle danzatrici notturne. Giselle non vi dà peso. Qual è la fanciulla di quindici anni che presta fede a una storia la cui morale è che non si deve danzare? Loys e la danza: ecco la sua felicità. Questa felicità, come ogni possibile felicità, ferisce nell'ombra un cuore geloso: il guardiacaccia Hilarion è innamorato di Giselle e il suo desiderio più intenso è di nuocere a Loys, il proprio rivale. Egli è già stato testimone della scena in cui lo scudiero Wilfrid parlava con deferenza al contadino Loys. Sospetta qualche trama, sfonda la finestra della capanna e vi si introduce sperando di trovarvi qualche prova decisiva. Ma ecco che risuonano le fanfare: il principe di Curlandia e sua figlia Bathilde, su una cavalla da sella bianca, stanchi della caccia, vengono a cercare nella capanna di Giselle riposo e frescura. Loys se la svigna prudentemente. Giselle, con grazia timida e incantevole, si affretta a portare in tavola dei bicchieri di stagno scintillanti, del latte, qualche frutto, tutto ciò che ha di meglio e di più gradevole nella sua mensa rustica. Mentre la bella Bathilde porta il bicchiere alle labbra, Giselle si avvicina a *pas de chatte* e in un trasporto di ammirazione autentica osa toccare la stoffa sontuosa e morbida di cui è fatto l'abito da cavallerizza della nobile dama. Bathilde, incantata dalla sua grazia, le mette al collo la propria catena d'oro e vuole portarla con sé. Giselle la ringrazia con calore e le risponde che non desidera altro al mondo se non danzare ed essere amata da Loys.

Il principe di Curlandia e Bathilde si ritirano nella capanna per godere di qualche istante di riposo. I cacciatori si disperdono nei dintorni; una fanfara suonata dal corno del principe li richiamerà quando sarà il momento. Le vendemmiatrici ritornano dalle vigne e organizzano una festa di cui Giselle è proclamata la regina e a cui ella partecipa più di chiunque altro. La felicità è al massimo, quando compare Hilarion con un mantello da duca, una spada e il simbolo di un ordine cavalleresco trovati nella capanna di Loys. Non c'è più alcun dubbio. Loys non è che un impostore, un seduttore che ha voluto approfittare della credulità di Giselle: un duca non può sposare una semplice contadina, neppure nel mondo della coreografia, dove si vedono spesso i re sposare le pastorelle. Un matrimonio del genere presenta difficoltà insuperabili: Loys, o piuttosto il duca Albrecht di Slesia, si difende al meglio e risponde che dopo tutto non è una così grande disgrazia e che Giselle sposerà un duca invece di un contadino. È bella quanto basta per diventare duchessa e castellana. «Ma voi non siete libero, siete fidanzato a un'altra», risponde il guardiacaccia. E, impugnando il corno dimenticato sulla tavola, si mette a soffiarevi dentro come un folle. I cacciatori accorrono, Bathilde e il principe di Curlandia escono dalla capanna e si stupiscono di vedere il duca Albrecht di Slesia sotto un simile travestimento. Giselle riconosce in Bathilde la bella dama del suo

sogno e non può dubitare più della propria sciagura; il cuore le si gonfia, la sua testa si smarrisce, i suoi piedi si agitano e saltellano: ripete il motivo che ha danzato col proprio amante. Ma presto le sue forze si esauriscono, barcolla, si piega, afferra la spada fatale portata da Hilarion e si lascerebbe cadere sulla punta se Albrecht non spostasse il ferro con quella velocità di movimento che la disperazione dà. Ahimè, è una precauzione inutile! Il colpo di pugnale ha ferito, ha raggiunto il cuore, e Giselle muore, almeno consolata dal profondo dolore del proprio amante e dalla dolce compassione di Bathilde.

Ecco, mio caro Heine, la storia che Saint-Georges ha immaginato per procurarci la graziosa morta di cui avevamo bisogno. Io, che ignoro gli espedienti del teatro e le esigenze della scena, avevo pensato di mettere semplicemente in azione, per il primo atto, la deliziosa orientale di Victor Hugo¹⁶. Si sarebbe vista una bella sala da ballo presso un principe qualunque: i lampadari sarebbero stati accesi, i fiori nei vasi, le tavole imbandite, ma gli invitati non sarebbero ancora arrivati. Le Villi si sarebbero mostrate un istante, attirate dal piacere di danzare in una sala scintillante di cristalli e di dorature e di arruolare qualche nuova compagna. La regina delle Villi avrebbe toccato il pavimento col proprio ramoscello magico per trasmettere ai piedi delle danzatrici un insaziabile desiderio di contraddanze, di valzer, di *galops* e di mazurche. L'arrivo dei signori e delle dame le avrebbe fatte volare via come ombre leggere. Giselle, dopo avere danzato tutta la notte, eccitata dal pavimento magico e dal desiderio di impedire al proprio amante di invitare altre donne, sarebbe stata colta di sorpresa dal freddo del mattino come la giovane Spagnola; e la pallida regina delle Villi, invisibile a tutti, le avrebbe posato sul cuore la propria mano di ghiaccio. Ma allora non avremmo avuto la scena così emozionante e tanto magnificamente interpretata che conclude, come è ora, il primo atto. Giselle sarebbe stata meno interessante e il secondo atto avrebbe perso parte del suo effetto di sorpresa.

Il secondo atto è la traduzione il più possibile esatta della pagina che mi sono permesso di estrarre dal vostro libro e spero che, quando da Cauterets tornerete guarito, non vi troverete troppe interpretazioni errate. Il teatro rappresenta una foresta sul bordo di uno stagno: ci sono grandi alberi pallidi le cui basi sono immerse nell'erba e nei giunchi, la ninfea sponde le larghe foglie sulla superficie dell'acqua immobile, che la luna inargenta qua e là di una scia di pagliuzze bianche. Le canne dalle guaine di velluto scuro fremono e palpitano sotto il respiro intermittente della notte. I fiori si schiudono languidamente e diffondono un profumo inebriante come quei larghi fiori di Giava che rendono folle chi li odora; io non so quale aria bruciante e voluttuosa circoli in questa oscurità umida e fitta. Ai piedi di un salice, distesa e perduta sotto i fiori, riposa la povera Giselle; alla croce di marmo bianco che indica la sua tomba è appesa, ancora fresca, la corona di pampini con cui l'avevano adornata durante la festa della vendemmia. Dei cacciatori vengono a cercare un

¹⁶ Gautier si riferisce a un poema di Victor Hugo che è comunque fonte letteraria del libretto di *Giselle*, *Fantômes*, tratto dalla raccolta *Les Orientales* (1929), che racconta anche di una fanciulla spagnola morta a causa delle fatiche provate durante un ballo (cfr. *infra*, p. 141).

posto adatto per appostarsi; Hilarion li spaventa dicendo loro che è un luogo pericoloso e sinistro, frequentato dalle Villi, le crudeli danzatrici notturne che certo non perdonano più di quanto facciano in vita le donne con uno stanco compagno di ballo. In lontananza suona mezzanotte: dal folto dell'erba alta e dei ciuffi di canne si alzano in un volo disuguale e scintillante dei fuochi fatui che fanno fuggire i cacciatori spaventati.

Le canne si aprono e si vede apparire prima una piccola stella tremolante, poi una corona di fiori, poi due begli occhi blu dolcemente stupefatti in un ovale di alabastro e infine tutto quel bel corpo slanciato, casto e elegante, degno dell'antica Diana, che si chiama Adèle Dumilâtre: è la regina delle Villi. Con la grazia malinconica che la caratterizza, si diverte al chiarore pallido delle stelle che scivola sulle acque come un bianco vapore, si dondola ai rami flessibili, volteggia sulla punta dell'erba come la Camilla di Virgilio che camminava sul grano senza piegarlo e, usando il proprio ramoscello magico, richiama le altre Villi, le sue sottoposte, che coi loro veli di chiaro di luna escono dai ciuffi di giunco, dalle macchie di verzura, dal calice dei fiori per unirsi nella danza; annuncia loro che quella notte verrà accolta una nuova Villi. In effetti, l'ombra di Giselle, dritta e pallida nel proprio sudario trasparente, esce di colpo da terra al richiamo di Myrtha (è il nome della regina). Il sudario cade e scompare. Giselle, ancora intirizzita dall'umidità glaciale del cupo soggiorno che lascia, fa qualche passo vacillando e gettando sguardi spaventati su quella tomba dove è scritto il suo nome. Le Villi se ne impadroniscono e la conducono dalla regina che le mette di persona la corona magica di asfodelo e di verbenà. Al tocco della bacchetta, due alucce inquiete e frementi come quelle di Psiche spuntano di colpo sulle spalle della giovane ombra, che non ne aveva, del resto, bisogno. Subito, come se volesse recuperare il tempo perduto in quel letto stretto fatto di sei assi e due assicelle, come dice il poeta di *Lénore*, occupa lo spazio, salta e salta ancora, con un'ebbrezza di libertà e con una gioia per non essere più compressa da quello spesso strato di terra pesante, che vengono rese in modo sublime da Carlotta Grisi. Si ode un rumore di passi; le Villi si disperdono e si rannicchiano dietro gli alberi. Sono i giovani contadini che ritornano dalla festa del villaggio vicino; che preda eccellente! Le Villi escono dal loro nascondiglio e vogliono trascinarli nel loro fatale girotondo; fortunatamente i giovani seguono i consigli di un vecchio più prudente che conosce la leggenda delle Villi e finiscono col non trovare naturale incontrare in fondo a un bosco, sulla riva di uno stagno, una folla di giovani creature molto scollate, in gonna di tulle, con delle stelle in fronte e delle ali da falena alle spalle. Le Villi, deluse, li rincorrono con insistenza; questa caccia lascia il teatro vuoto.

Un giovane avanza smarrito, folle di disperazione, gli occhi bagnati di lacrime: è Loys, o Albrecht, se preferite, che, sfuggendo alla sorveglianza dei suoi guardiani, viene a visitare la tomba della propria amata. Giselle resiste alla dolce evocazione di questo dolore così vero e così profondo; scosta i rami e china il suo volto affascinante illuminato d'amore verso il proprio amante inginocchiato. Per attirare la sua attenzione, prima coglie dei fiori che porta alle labbra e poi lancia baci a delle rose. La leggera apparizione, notata da Albrecht, comincia a volteggiare in modo civettuolo. Come Galatea, fugge verso le canne e i salici: *sed cupit ante videri*. Il volo trasversale, il

ramo che si piega e la scomparsa improvvisa quando Albrecht vuole prenderla fra le braccia sono degli effetti originali e nuovi che creano un'illusione completa.

Ma ecco che le Villi ritornano. Giselle fa nascondere Albrecht; conosce troppo bene la sorte che l'aspetta nel caso in cui venga scoperto dalle terribili danzatrici notturne. Esse hanno trovato un'altra preda: Hilarion si è smarrito nella foresta; un perfido sentiero l'ha ricondotto al punto da cui poco prima si era allontanato. Le Villi si impadroniscono di lui, se lo passano di mano in mano; a una danzatrice stanca ne succede un'altra e la danza infernale si avvicina al lago. Hilarion, ansimante, sfinito, cade ai piedi della regina e chiede la grazia. Nessuna grazia! Il fantasma impietoso lo colpisce col ramoscello di rosmarino e all'improvviso i suoi piedi doloranti si agitano convulsamente. Egli si solleva e fa nuovi sforzi per scappare: un muro danzante gli sbarra in ogni punto il passaggio, lo stordisce, lo spinge e, lasciando la fredda mano dell'ultima danzatrice, egli vacilla e cade nel lago. Buona sera, Hilarion! Questo vi insegnerà a immischiarvi negli amori degli altri! Che i pesci del lago vi mangino gli occhi!

Che cos'è Hilarion, cos'è un danzatore per tante danzatrici? Meno di niente. Una Villi, con il fiuto eccezionale della donna che cerca un danzatore, scopre Albrecht nel proprio nascondiglio. Alla buonora! Eccone uno che è giovane, bello e agile! Andiamo, Giselle, fate le vostre prove! Che egli danzi fino a morire! Giselle ha un bel supplicare, la regina non l'ascolta e la minaccia di consegnare Albrecht a delle Villi meno scrupolose. Giselle trascina il proprio amante verso la tomba che ella ha appena lasciato, gli fa segno di abbracciare la croce e di non lasciarla qualunque cosa succeda. Myrtha utilizza un infernale trucco femminile. Obbliga Giselle, costretta a ubbidirle nella sua qualità di sottoposta, a utilizzare gli atteggiamenti più seducenti e gradevoli; ella danza prima timidamente e con molto controllo, poi il suo istinto di donna e di Villi ha il sopravvento; si slancia con leggerezza e danza con una grazia così voluttuosa, un fascino così potente, che l'imprudente Albrecht lascia la croce protettrice e avanza con le mani tese, gli occhi scintillanti di desiderio e di amore. Il delirio fatale si impadronisce di lui che piroetta, salta, segue Giselle nei suoi balzi più arditi; nella frenesia a cui egli si abbandona si apre un varco il desiderio segreto di morire con la propria amante e di seguire nella tomba l'ombra adorata; ma suonano le quattro, una linea pallida si delinea al bordo dell'orizzonte. È il giorno, è il sole, è la liberazione, è la salvezza. Fuggite, visioni della notte! Lividi fantasmi, svanite! Una gioia celestiale brilla negli occhi di Giselle: il suo amante non morirà, l'ora è passata. La bella Myrtha rientra nella propria ninfea. Le Villi si spengono, si fondono e spariscono. La stessa Giselle è attirata verso la propria tomba da un invincibile influsso. Albrecht, smarrito, la prende fra le braccia, la porta con sé coprendola di baci e la fa sedere su un poggio fiorito; ma la terra non vuole lasciare la propria preda, l'erba si dischiude, le piante si reclinano piangendo lacrime di rugiada, i fiori si piegano... Il corno risuona: Wilfrid, inquieto, cerca il proprio signore. Egli precede di qualche passo il principe di Curlandia e Bathilde. Nel frattempo i fiori coprono Giselle, non si vede più che la sua piccola mano diafana... La mano sparisce: tutto è finito! Albrecht e Giselle non si rivedranno più in questo mondo. Il giovane si inginocchia vicino al tumulo, raccoglie alcuni fiori, li stringe al petto e si allontana con il capo

appoggiato sulla spalla della bella Bathilde, che lo perdona e lo consola. Ecco, mio caro poeta, a grandi linee come de Saint-Georges e io abbiamo interpretato la vostra deliziosa leggenda, con l'aiuto di Coralli, che ha trovato passi, gruppi e atteggiamenti di una eleganza e di una originalità raffinate. Abbiamo scelto come interpreti le tre Grazie dell'Opéra: Carlotta Grisi, Adèle Dumilâtre e Forster. Carlotta ha danzato con una perfezione, una leggerezza, un'audacia, una voluttà casta e delicata che la mettono al primo livello fra Elssler e Taglioni. Nella pantomima ha superato tutte le aspettative; non un gesto convenzionale, non un movimento falso; è la natura e la semplicità stessa: c'è da dire che ha per marito e maestro l'aereo Perrot. Petipa è stato aggraziato, appassionato e commovente; da tempo un danzatore non piaceva tanto e non veniva accolto così bene.

La musica di Adam è superiore all'abituale musica dei balletti; abbonda di motivi, di effetti di orchestra e contiene pure, attenzione toccante per gli amatori di musica difficile, una fuga condotta molto bene. Il secondo atto risolve felicemente il problema musicale del fantastico elegante e ricco di melodia. Quanto alle scenografie, sono di Ciceri, che per il paesaggio non ha rivali. Il sorgere del sole che determina l'epilogo è di una verità prestigiosa. Carlotta è stata richiamata dagli applausi di tutti gli spettatori.

Così, mio caro Heine, le vostre Villi tedesche hanno avuto un successo perfetto all'Opéra francese.

Opéra. *La Jolie fille de Gand*

«*La Presse*», 2 luglio 1842¹⁷

L'argomento di *La Jolie fille de Gand* è lo stesso di *Victorine, ou La Nuit porte conseil*, questo sogno, o piuttosto questo incubo, che qualche anno fa fu un successo di moda alla Porte-Saint-Martin. Saint-Georges vi ha costruito sopra un *ballet d'action* quanto altri mai, poiché incidenti e peripezie non mancano. Che Carlotta Grisi danzasse i propri passi alla perfezione non era in dubbio per nessuno: attualmente è la prima danzatrice d'Europa, ma si sarebbe potuto temere che le scene drammatiche e violente del libretto, concepito tutto a pantomima, non convenissero alla sua natura semplice e poetica. Ella ha superato tutte le aspettative. Il suo casto stupore alla vista di tutti gli eccessi e di tutte le contese che attraversa, la sua sensibilità penetrante, la sua energia nelle *scènes à situation*, il suo terrore così vero e così patetico quando è sotto la maledizione paterna, non hanno lasciato niente a desiderare.

Fin dal primo atto, nel quadro della kermesse, aveva già ottenuto il successo. Come vola, come si eleva, come si libra! Quanto è a proprio agio in aria! Quando la punta del suo piedino bianco viene di tanto in tanto a sfiorare la terra, si vede bene che è per pura compiacenza e per non far disperare troppo chi non ha le ali. Si deve inoltre dire che la musica di questo passo è di una

¹⁷ *Ivi*, pp. 252-253.

originalità deliziosa: attraverso le evoluzioni dell'orchestra scoppiano come razzi dei *carillons* di note scintillanti, che imitano a meraviglia le musiche di quegli orologi fiamminghi che hanno ispirato a Victor Hugo un componimento in versi così bello in *Les Rayons et les Ombres*. Carlotta è, in effetti, l'aerea danzatrice che il poeta vede scendere e salire lungo la scala di cristallo della melodia in un vapore di luce sonora; senza vacillare arriva all'ultimo gradino di questa scala di filigrana d'argento che il musicista le erige come per mettere alla prova la sua leggerezza e quando ridiscende il pubblico, stupefatto, l'applaudiva con trasporto, già pienamente consolato dell'assenza di Taglioni, che è in Russia, nella neve, e di Fanny Elssler, che è in America, nel calore ardente dell'equatore.

È impossibile danzare con maggiore perfezione, vigore e grazia, con un sentimento del ritmo e della misura più profondo, con una espressione più felice e più sorridente. Nessuna fatica, nessuno sforzo, né sudore, né respiro interrotto. Compiute queste *meraviglie*, Carlotta torna a sedersi sotto i grandi alberi secolari della piazza di Gand come una giovane che abbia appena ballato una contraddanza in una sala.

La partitura di Adam è scritta con la cura che questo compositore riserva alle sue musiche da balletto. Vi si trova, come motivi, la materia di tre opere comiche; il *pas des clochettes*, di cui abbiamo appena parlato, e il *galop* del ballo mascherato, che diventerà popolare come il *galop* di *Gustave*, sono momenti di una melodia deliziosa e di un felicissimo ritmo.

Variétés. Une Nuit de mardi gras

«La Presse», 20 marzo 1843¹⁸

Questa opera, o meglio questa parodia, non è che un abile pretesto per introdurre l'epilogo coreografico che senza dubbio intuiva sotto il titolo.

La compagnia delle Variétés ha già fatto le proprie prove in questo genere di esercizio e anche questa volta l'ha eseguito secondo il gradimento degli appassionati. e gli appassionati sono numerosi.

Il *can-can* (perdono, o Tersicore!) è indubbiamente oggi la nostra danza nazionale. Invano alla sua origine è stato perseguitato e proscritto; è cresciuto malgrado le guardie municipali, esseri pudichi se ce ne furono; la persecuzione gli ha procurato dei proseliti. Prima ha invaso le osterie, poi i teatri e poco a poco è scivolato nelle sale, dove fa la propria apparizione verso le quattro del mattino, quando le persone serie si sono eclissate; presto avrà diritto di cittadinanza. I giovani di buona famiglia che frequentano i balli mascherati sospetti, si lasciano trascinare a grandi libertà di atteggiamento e necessariamente riportano nei balli di società una disinvoltura che tradisce sempre

¹⁸ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 3e série*, Edition Hetzel, Bruxelles 1859, pp. 22-23.

un po' i loro studi pittoreschi. Le fanciulle, dal canto loro, in tutto il casto abbandono della loro ignoranza virginale si permettono degli ondeggiamenti più accentuati per essere in armonia con i propri ballerini, in modo che questa danza diabolica si diffonde terribilmente. I nonni, i filosofi e altri moralisti saranno necessariamente costretti a velarsi la faccia e a versarsi stai di cenere sulla testa in segno di sconcolato dolore. Il Cancan, figlio ingrato, ha detronizzato la propria madre, Cachucha. La danza classica si è rifugiata in Spagna e ora in Castiglia e in Andalusia non si danza che il minuetto francese o il più puro *rigaudon*. Ci viene in mente che a Granada, avendo voluto concederci lo spettacolo della *cachucha*, pregammo due affascinanti sorelle di nostra conoscenza di volerla danzare davanti a noi. A questa domanda, di cui allora non sospettammo la sconvenienza, ci fu risposto con grande maestà che non c'erano che delle Francesi a poter eseguire una simile danza. Che cosa direbbero le pudiche donne di Granada se assistessero agli esercizi delle signore Esther e Boisgoutier!

Opéra. *La Péri*

«*La Presse*», 25 luglio 1843¹⁹

Avrei proprio voluto, mio caro Gérard, raggiungerti al Cairo, come ti avevo promesso. Non fai certo fatica a crederlo: preferirei passeggiare con te chiacchierando sulla riva del Nilo, nei giardini di Choubrah, o salire la montagna di Mokattam, da dove la vista è così bella, piuttosto che togliere dalla suola dei miei stivali i diversi tipi di bitume e di asfalto che si estendono da rue Grange-Batelière fino a rue du Mont-Blanc. Ma qual è l'uomo che fa quello che vuole tranne, forse, te? Come don César de Bazan tu vedi donne gialle, nere, blu, verdi; vedi degli ibis e dei topi di Faraone, uomo fortunato! Io non ho lasciato Parigi: me l'hanno impedito mille incarichi. C'è sempre un invisibile filo legato a una gamba che si fa sentire nel momento in cui si sta per prendere il volo; senza contare il *feuilleton*, botte delle Danaidi dove ogni settimana occorre versare un'urna di prosa, e la pagina da terminare, e la pagina da iniziare, e la speranza ogni giorno delusa, e tutte le care difficoltà di cui è fatta la vita. In conclusione sono rimasto e, non potendo seguirti, mi sono fatto costruire un Oriente e un Cairo in rue Lepelletier, all'Accademia reale di musica e di danza, a dieci minuti di strada da casa mia.

Non si è sempre del paese che ci ha visto nascere e allora si cerca con ogni mezzo la propria vera patria; coloro che sono fatti così si sentono in esilio nella propria città, stranieri nel proprio paese natale e tormentati da nostalgie contrastanti. È una bizzarra malattia: si è come uccelli di passaggio ingabbiati. Quando arriva il momento della partenza, grandi desideri vi agitano e vedendo le nubi che vanno nella direzione della luce siete in preda dell'inquietudine. Se si volesse, sarebbe facile assegnare a ogni celebrità di oggi non soltanto il paese, ma il secolo dove avrebbe dovuto trascorrere

¹⁹ *Ivi*, pp. 76-85.

la propria reale esistenza: Lamartine e de Vigny sono Inglesi moderni; Hugo è Ispano-Fiammingo dell'epoca di Carlo V; Alfred de Musset Napoletano del tempo della dominazione spagnola; Decamps, Turco asiatico; Marilhat, Arabo; Delacroix, Marocchino. Ci si potrebbe inoltrare molto lontano con queste osservazioni, giustificabili fino ai minimi dettagli, e che vengono a confermare anche i differenti tipi di aspetto fisico.

Tu sei Tedesco, io sono Turco, non di Costantinopoli, ma dell'Egitto. Mi sembra di essere vissuto in Oriente e quando, durante il carnevale, mi maschero con qualche caffettano e qualche *fez* autentico, ho la sensazione di riprendere i miei veri abiti. Mi sono sempre meravigliato di non capire correntemente l'arabo: devo averlo dimenticato. In Spagna tutto quello che ricordava i Mori mi interessava vivamente come se fossi stato un figlio dell'Islam e mi schieravo a loro favore contro i cristiani.

In questi pensieri sull'Oriente, un giorno di pioggia grigia e di vento pungente avevo cominciato, senza dubbio per reazione, una specie di poemetto turco o persiano, e ne avevo già scritto venti versi quando fui colpito dalla saggia idea che, se ne avessi scritti altri, nessuno al mondo li avrebbe letti per nessuna ragione. I versi sono la lingua degli dei e non sono letti che dagli dei, con grande disperazione degli editori. Gettai quindi le mie strofe nel cestino e, preso un pacco di carta, affidai il mio soggetto ai graziosi piedini che, da quattro righe di Henri Heine, hanno fatto l'ultimo atto di *Giselle*.

Ecco pressappoco quale era la mia fantasia a cui, d'altra parte, non attribuisco alcuna importanza: ogni sbuffo di oppio, ogni cucchiata di hashish, ne fa sbocciare di più belle e di più mirabili.

All'interno di un harem dalle colonnine di marmo, dai pavimenti di mosaico, dalle pareti traforate come merletti, in mezzo a profumi che si levano come nuvole e a getti d'acqua che ricadono in rugiada di perle, un giovane bello e ricco come un principe delle *Mille e una Notte* fantastica con indolenza, il gomito sprofondato nella criniera di un leone, il piede appoggiato sul seno di una di quelle Abissine la cui pelle è sempre fredda, anche quando soffia il vento infuocato del deserto: una specie di don Giovanni orientale, giunto all'appagamento delle voluttà ma non dei desideri! Il suo catalogo non consiste nelle ultime venute, nella gran dama o nella sartina, nella cortigiana o nella piccola collegiale, di tutto ciò che il caso scrive sulla lista del don Giovanni europeo. Non sono l'intrigo, l'avventura, le complicazioni, i mariti traditi che il mio don Giovanni cerca, ma è il possesso della bellezza in tutte le sue forme e sotto tutti i suoi aspetti. Cristiano, sarebbe stato un gran pittore, ma, in una religione che non permette la riproduzione della natura umana per timore dell'idolatria, egli non può fissare i propri sogni che con quadri reali. In questo unico harem si trovano riuniti tutti i tipi di perfezione femminile: la Georgiana dalle forme regali, la Greca dal profilo dritto stagliato come un cammeo, l'Araba pura e fulva come un bronzo, l'ebraica con la pelle di opale inondata da rigogliosi capelli rossi, la Spagnola sottile e flessuosa, la Francese vivace e bella: cento capolavori viventi che potrebbero essere firmati da Fidia, Raffaello, Tiziano. Achmet tuttavia ripete a bassa voce questo malinconico *ghazal* che il sultano Mahmoud, dall'alto

delle terrazze del serraglio, gettava nell'azzurro del Bosforo: «Ho quattrocento donne, ma non ho amore».

In effetti, che cosa sono il corpo senza l'anima, la lampada senza la luce, il fiore senza il profumo? Che cosa importa al triste Achmet che le più belle odalische si rotolino dalla disperazione sulle pelli di tigre? Che con le lacrime la cadina offuschi nell'acqua del bacile il riflesso del proprio volto affascinante? Egli resta freddo in mezzo all'amore che ispira; invano l'eunuco, ministro dei suoi piaceri, acquista a peso d'oro le schiave più rare: niente può trattenere per un istante lo sguardo distratto del padrone. La materia lo disgusta e lo stanca. Come tutti i voluttuosi, è innamorato dell'impossibile, vorrebbe lanciarsi nelle regioni ideali alla ricerca della bellezza senza difetto. L'ebbrezza non gli basta, gli serve l'estasi, e con l'aiuto dell'oppio cerca di sciogliere i legami che incatenano l'anima al corpo, domanda all'allucinazione ciò che la realtà gli rifiuta. Così questi occhi blu come il giorno o neri come la notte, queste spalle di madreperla, queste braccia levigate, questi petti vellutati che il soffio della vita gonfia, tutta questa giovinezza, tutto questo splendore, non bastano ad alleviare la noia di questo cuore insaziabile. Accanto alle forme più pure che la bellezza umana possa rivestire, egli si dice: «Non è dunque che questo?». Ciò che egli chiama con tutte le proprie forze è lo spirito, è l'anima, è il raggio. Egli vuole un amore con ali di fiamma, un corpo di luce che si muova nell'infinito e nell'eternità come un uccello nell'aria.

La terra, simboleggiata da Achmet, tende le braccia verso il cielo, che la guarda teneramente con gli occhi azzurri della Péri. In effetti, se dai tempi più lontani i mortali hanno vagheggiato unioni divine, il cielo, nella noia immortale delle sue beatitudini, ha spesso cercato distrazioni sulla terra. È così bello amare, soffrire, brillare per un istante e sparire per sempre, che gli angeli abbandonavano il paradiso e scendevano quaggiù per avere rapporti con le figlie degli uomini. Tutte le mitologie non sono piene che di questo: senza contare le innumerevoli incarnazioni di Brahma e di Visnù, la storia di Giove non è che una perpetua incarnazione. Addirittura non si accontenta di diventare uomo e diventa bestia per riuscire con maggiore sicurezza. La materia si lamenta della pesantezza delle sue catene, della corruttibilità delle sue forme, aspira all'ideale, all'infinito, all'eterno; lo spirito, al contrario, nella sua astratta malinconia desidera la sensazione, l'emozione, anche il dolore, si annoia nel non avere corpo, il bisogno di sacrificio e di passione lo tormenta.

Sempre i paradisi sono stati monotoni
 Il dolore è immenso e il piacere limitato
 E Dante Alighieri non ha immaginato
 Che lunghi angeli bianchi con nimbi gialli.
 I mussulmani hanno fatto del cielo un gran serraglio,
 Ma occorre essere Turco per un simile impegno.

La nostra Péri lassù si annoiava, benché bella,
 Si è sfortunati se si è felici sempre.

Avrebbe voluto gustare i nostri piaceri, i nostri amori
 Essere donna e soffrire come una mortale.
 L'eternità è lunga! – Che cosa farne se non si ama?
 Leila si invaghì di Achmet; chi potrebbe biasimarla?

Achmet e la Péri, cioè la materia e lo spirito, il desiderio e l'amore, si incontrano nell'estasi di un sogno, come in un campo neutro; non è che quando gli occhi del corpo sono assopiti che gli occhi dell'anima si svegliano. I legami carnali sono sciolti e il mondo invisibile si rivela, gli spiriti del cielo discendono, quelli della terra salgono, e si compiono misteriose unioni in un vago crepuscolo dove già si intuisce l'aurora del giorno eterno. Ma ogni iniziazione pretende delle prove, ogni fede richiede il martirio. Non basta aver visto lo spirito vestito di quel bianco di neve e di fiamma che caratterizza le apparizioni sul simbolico monte Tabor; bisogna anche riconoscerlo nelle sue incarnazioni, sotto gli umili veli della carne, sotto l'involucro fragile e perituro. Dopo averlo capito con la testa, occorre capirlo col cuore: il desiderio non è niente senza l'amore. Questa essenza aerea sta per prendere in prestito un corpo: quella che avrete amato allo stato di Péri, bisogna amarla allo stato di donna, senza ali, senza corona, senza potenza. Bel merito credere a una divinità circondata di splendore, seduta su un trono di sfolgorii con un sole per predella! Sacrificatevi per lo spirito come lo spirito si sacrifica per voi; lasciate la terra come egli ha lasciato il cielo e dal ricongiungimento di queste due dedizioni nascerà l'angelo completo, cioè un essere in cui ogni metà avrà rinunciato alla propria felicità per la felicità dell'altra: l'egoismo dell'anima e l'egoismo della materia sono vinti e da questo doppio annullamento risulta la felicità suprema. La terra è il sogno del cielo, il cielo il sogno della terra: questa è l'idea fondamentale di questo poema recitato in *ronds de jambe*. Vedi, mio caro amico, che *La Péri*, balletto-pantomima in due atti, è opportunamente riempito di miti quanto lo può desiderare un professore tedesco di estetica. Io sarei disperato che mi si accusasse di mancare di profondità a proposito di coreografia e che si potesse credere che non ho letto le teorie di Kreutzer.

Ora che ti ho spiegato l'idea del poema che volevo fare, ti darò qualche dettaglio sul balletto che si rappresenta all'Accademia reale di musica, senza che la mia modestia ne soffra minimamente poiché *La Péri* è l'opera di Coralli e di Burgmüller, di Carlotta e di Petipa, e io posso parlarne con parole di elogio come di una cosa che mi è totalmente estranea.

Ti ringrazio innanzitutto dei dettagli di colore locale che mi hai inviato e che non mi sono arrivati se non quando avevo già deciso, ma come diavolo avrei fatto a inserire fra le comparse dell'Opéra questi Inglesi vestiti di gomma con dei cappelli di cotone picchè e dei veli verdi per proteggersi dall'oftalmia; questi Francesi strani, che con furezza e in stracci portano la moda del 1816; questi Turchi ridenti, vestiti in modo bizzarro, con l'uniforme di Mahmud, con polacche con alamari e col *fez* calcato fino agli occhi? Il costume delle donne *fellahs*, che tu definisci così grazioso, e che consiste in una tunica divisa in due parti, dall'ascella fino al tallone, non si sarebbe potuto realizzare che con modifiche tali da togliergli ogni sua caratteristica. Credo tuttavia che

quando tornerai sarai contento della scenografia del primo atto, che rappresenta una sala dell'harem di Achmet. Non assomiglia a quei caffè turchi ornati di uova di struzzo, incaricati, nelle opere e nei balletti, di dare un'idea delle magnificenze orientali. È un interno vero, ben studiato, di un'assoluta esattezza. Ecco le pareti di stucco, i rivestimenti di piastrelle verniciate, il soffitto a cassettoni di cedro, le volte lavorate ad alveare, i vasi dalle larghe ali pieni di rose e di peonie e poi laggiù in fondo, nell'ombra fresca e raccolta, il lungo divano che invita al riposo, lo stipo dorato dove si ripongono le tazze, le caffettiere, le pipe: un arredamento abitabile, dove un vero credente non si troverebbe troppo spaesato.

Se sei stato nei caffè dei fumatori di oppio e hai fatto cadere la pasta infiammata sul fungo di porcellana, dubito che davanti agli occhi assopiti si sia aperto un miraggio più brillante dell'oasi fiabesca realizzato da Séchan, Diéterle e Despléchin, che sembrano aver ritrovato la vaporosa tavolozza di Bruegel il Vecchio, il pittore del paradiso. Sono toni incredibili, di una tenerezza e di una freschezza ideali; una luce misteriosa, che non viene né dalla luna né dal sole, bagna le vallate, sfiora i laghi come una leggera nebbia d'argento e penetra nelle radure delle foreste magiche; la rugiada scintilla come diamanti su fiori sconosciuti i cui calici sorridono come bocche vermiglie; le acque e le cascate luccicano sotto i rami: è un vero sogno di Arabo, fatto di verzura e di frescura. Forse mai l'Opéra aveva ottenuto un effetto più brillante con così poca spesa. Qualche metro di tela, qualche barattolo di colore, la luce del gas, ed è tutto. Il pennello, maneggiato da una mano abile, è un grande mago.

Qualunque fascino possano offrire le Péri orientali con i pantaloni a righe d'oro, il corsetto di pietre preziose, le ali di pappagallo, le mani dipinte di rosso e le palpebre tinte di nero, dubito che siano più belle di Carlotta e soprattutto che danzino così bene.

Nel secondo atto, quando il sipario si alza, vedrai, dall'alto di una terrazza, il Cairo a volo d'uccello e non potrai mai credere che Philastre e Cambon non sono mai stati in Egitto. La fortezza, la moschea del sultano Hassan, i delicati minareti che assomigliano a ninnoli di avorio, le cupole di stagno e di rame che luccicano qua e là come elmi di gigante, le terrazze sormontate da piccole costruzioni di cedro, poi, laggiù sullo sfondo il Nilo straripato e le piramidi di Giza che fendono col loro angolo di marmo la sabbia pallida del deserto: non manca nulla, è un panorama completo. Non so bene cosa avrei potuto vedere di più andando laggiù io stesso.

È nella sala dell'harem, che si apre un attimo per l'apparizione della Péri, e sulla terrazza del palazzo di Achmet che si svolge l'azione del balletto, resa di proposito leggera per lasciare campo libero al coreografo. Non ti racconto di un piccolo angolo di prigione, che è lì solo per dare il tempo di accendere gli splendori dell'apoteosi e di mettere a posto le nuvole. Dalle finestre di questa prigione viene gettato su degli uncini Achmet, che ha rifiutato di liberare la schiava il cui corpo è stato preso dalla Péri: fai bene a pensare che lei non lo lasci arrivare fino alle terribili punte e che lo porti via con sé nel suo bel regno d'oro e di azzurro. Io avrei preferito la scena originaria, che ricordava il quadro di Decamps e lasciava all'evento tutto il suo terrore. C'era forse un effetto di sorpresa in quel corpo lanciato, che saliva invece di scendere e cadeva in pieno paradiso. Ma gli

scaltri e i prudenti hanno preteso che il balletto non si prestasse a tali violenze e forse hanno ragione. Del resto questo è poco importante: in un balletto, che sia scozzese, tedesco o turco l'aspetto principale è la danza e sotto questo punto di vista mai un balletto è stato più felice di *La Péri*. Il passo del sogno è stato per Carlotta un vero trionfo; quando appare in quell'aureola luminosa con il suo sorriso di bambina, il suo sguardo stupefatto ed estatico, i suoi movimenti di uccello che cerca di toccare terra e che suo malgrado le ali trascinano via, dei bravo unanimi esplodono in ogni punto della sala. Che danza meravigliosa! Vorrei proprio vedervi le *Péri* e le fate reali! Come sfiora il suolo senza toccarlo! La si direbbe un petalo di rosa che la brezza muove: e tuttavia che nervi d'acciaio in questa gamba delicata, che forza in questo piede tanto piccolo da ingelosire la Sivigliana meglio calzata; in quale modo ricade sull'estremità di questo sottile alluce come una freccia sulla sua punta!

Corretta e nello stesso tempo audace, la danza di Carlotta Grisi ha un'impronta tutta particolare: non assomiglia né a Taglioni né a Elssler. Ogni sua posa, ogni suo movimento è improntato all'originalità. Essere nuovo in un'arte così definita! C'è in questo passo un certo salto che sarà presto celebre quanto la cascata del Niagara. Il pubblico l'attende con una curiosità fremente. Nel momento in cui la visione sta per terminare, la *Péri* si lascia cadere dall'alto di una nuvola nelle braccia del proprio amante. Se non fosse che una prova di abilità non ne parleremmo, ma questo slancio così rischioso forma un gruppo pieno di grazia e di fascino: si direbbe una piuma di colomba sostenuta dall'aria piuttosto che un corpo umano che si lancia da una piattaforma. E qui, come in molte altre occasioni, si deve rendere giustizia a Petipa: quanto è generoso con la propria danzatrice! Come se ne occupa! Come la sostiene! Egli non cerca di attirare l'attenzione su di sé, non danza per sé solo; così, malgrado lo sfavore talvolta ingiusto che si riserva ai danzatori, è accolto benissimo dal pubblico. Non ostenta quella falsa grazia e quelle smancerie ambigue e irritanti che hanno disgustato il pubblico della danza maschile. Mimo pieno di intelligenza, riempie sempre la scena e non trascura i dettagli più insignificanti, per cui il suo successo è stato totale ed egli può attribuire a sé una parte degli applausi suscitati da questo mirabile *pas de deux*, che da oggi prende posto accanto al passo di *La Favorite* e al passo di *Giselle*. Non ho bisogno di descriverti il *pas de l'abeille* che hai certo visto eseguire al Cairo in tutta la sua purezza originaria, a meno che il pudico Mohamed Ali non abbia esiliato nel Darfour tutte le favorite senza eccezione, come mi ha appena raccontato un viaggiatore.

Se tu sapessi con quale casto disagio Carlotta si toglie il lungo velo bianco; come la sua posa, quando è inginocchiata sotto le pieghe trasparenti, ricorda la Venere antica sorridente nella sua conchiglia di madreperla; quale spavento infantile la coglie quando l'ape irritata esce dal calice del fiore! Come indica bene le speranze, le angosce, tutte le possibilità della lotta! Come la gonna e la sciarpa e la giacca dove l'ape cercava di penetrare volano via prontamente a destra e a sinistra, e spariscono nel vortice della danza! Come cade bene alle ginocchia di Achmet, ansimante, smarrita, sorridente nella sua paura, più desiderosa di un bacio che degli zecchini d'oro che la mano del padrone sta per posare sulla fronte e sul seno della schiava!

Se il mio nome non si trovasse sul cartellone, quali elogi ti farei di questa affascinante Carlotta! Mi rincresce veramente di avere procurato alcune righe di programma che mi impediscono di parlarne a mio piacimento: la mia posizione è imbarazzante. Se tu fossi qui mi risparmierei questa pena, ma non posso andare a prendere all'angolo un *feuilletoniste* per fare questo lavoro. Sono costretto a criticare me stesso e confesso che, se dicessi di me stesso la minima cosa sgradevole, me ne chiederei la ragione all'istante. Sono molto suscettibile a questo riguardo e lascio ai miei amici, che se ne occuperanno perfettamente, la cura di rilevare gli errori dell'autore; come *feuilletoniste*, mi permetterò di lodare senza riserve gli arrangiamenti e i gruppi di Coralli, che mai è stato più fresco, più gradevole, più giovane. Il padiglione fatto di scialli di cachemire è di una inventiva deliziosa; il *pas de quatre* del secondo atto è pieno di originalità e di colore, musica e danza; l'altra parte è perfettamente eseguito dalle Milles Caroline, Dimier, Robert e Dabbas.

Delphine Marquet ha dato prova di un talento drammatico reale e di grande futuro nel ruolo della favorita caduta in disgrazia; indossa a meraviglia un costume stupendo copiato da un disegno di Marilhat, che si addice perfettamente alla sua bellezza nobile e severa. Quanto a Barrez, ha saputo, grazie al proprio talento, fare qualcosa di un piccolo ruolo di poco conto, a mio avviso molto brutto. La musica è elegante, delicata, raffinata, piena di motivi felici e cantabili che si fissano nella memoria come il valzer di *Giselle* e io non temo che una cosa, cioè che Burgmüller, perseguitato dai pianoforte e dagli organetti di Barberia, sia costretto ad andarsene da questo bel paese di Francia dove si è appena fatto naturalizzare, non prevedendo questo successo.

Opéra. *Le Dieu et la Bayadère*

«*La Presse*», 10 giugno 1844²⁰

Gli spettacoli di M^{lle} Taglioni proseguono e attirano folle inverosimili. Questo si spiega molto facilmente: tutti coloro che l'hanno vista vogliono rivederla e coloro che non l'hanno vista ancora mettono a profitto una occasione irripetibile.

La ballata di Goethe da cui Scribe ha tratto *Le Dieu et la bayadère* è un capolavoro di poesia; la si direbbe scritta da un bramino nelle grotte di Elefanta o nella grande pagoda di Jaggernaut, tanto questo potente genio ha avuto la capacità di assimilare. Mai un dio indù con la testa di elefante e le braccia sestuple ha posseduto a questo grado il dono dell'incarnazione. La sua fantasia sovrana ha percorso tutti i tempi e tutti i paesi. Senza cessare di essere Goethe, egli è stato di volta in volta Omero, Esiodo, Hafiz, Soudraka, Shakespeare, Calderon, Beaumarchais, Voltaire, Jean Jacques e pure Cuvier. Ovviamente Scribe, invece di trattare questo soggetto come un dramma sacro indù, ne ha fatto qualcosa che assomiglia decisamente a un'opera comica. Scribe, malgrado la sua eccezionale abilità, non ha saputo trarre tutto il profitto possibile da questa deliziosa leggenda.

²⁰ *Ivi*, pp. 215-218.

Dovunque, nel suo libretto, trapela una certa ironia e si nota che egli non presta interamente fede alla triade mistica costituita da Brahma, Shiva e Visnù. È probabile che egli metta in dubbio le nove trasformazioni di questo ultimo, e non ha idee ben precise sulle cosmogonie del Shasta e del Baghavatam: forse ignora che il dio che compare nella sua opera non è Brahma, ma Shiva sotto il nome di Mahadeva, che è una delle sue numerose designazioni, poiché lo si chiama anche Ishvara, Rudra, Hora, Shambu, ecc. Ma lasciamo da parte tutta questa pedanteria indù e veniamo alla rappresentazione di M^{lle} Taglioni.

Qualche anno fa, in una piccola casa della allée des Veuves, trasformata provvisoriamente in capanna indiana, abitava una piccola compagnia di baiadere dirette da un *cornac* europeo. Tutta Parigi le ha viste alle Variétés eseguire il *malapou*, la toeletta di Visnù e altre danze sacre, accompagnate da canti liturgici. L'incantevole bellezza di Amany, la perfezione delle forme di Saoundiroun e di Ramgoun non furono affatto capite, se non dai pittori, dagli scultori e dagli artisti. Il pubblico francese, che aveva ammirato e accolto Taglioni nei panni della baiadera, non capì niente della baiadera reale: le tuniche di organza bianca e le calzamaglie color melone chiaro dell'Opéra fecero torto al pantalone a righe d'oro, al corpetto cosperso di decorazioni luccicanti: non fu loro perdonato di essere gialle come una foglia di tabacco dell'Avana o come statuette di bronzo fiorentino. I loro occhi stupendi, dove nuotavano stelle di ebano in un cielo di cristallo, i loro fianchi di agata levigata, i loro piedi di fantastica piccolezza, le loro braccia sinuose come anse di un vaso antico, non produssero che una modesta impressione. Il bianco di perla, la polvere di riso e il rosso vegetale ebbero il sopravvento. Sarebbe tuttavia stato uno spettacolo curioso e incantevole *Le Dieu e la bayadère* interpretato da una compagnia indiana con la ramata Amany nel ruolo della bianca Taglioni! Siamo stupefatti che non sia stata colta questa occasione, forse unica. Ma sostituire una piroetta a un'altra è uno di quegli attentati che non si perdonano. L'etichetta e lo *status quo* regolano i nostri piaceri. Quale impressione avrebbe fatto a questa povera Amany, che era poetessa e scriveva degli inni nello stile del *Cantico dei cantici*, uno spettacolo che doveva essere per lei una leggenda nazionale e sacra, e in cui doveva credere come in un articolo di fede! Si dice che lo *spleen* l'abbia colta a Londra e che, povera ragazza, si è impiccata, senza dubbio in uno di quei giorni di nebbia gialla in cui non si vede la candela che si tiene in mano.

Andavamo a farle visita abbastanza spesso e le portavamo del tabacco che fumava con la sua pipa di canna e terra rossa. La conversazione era piuttosto limitata poiché la nostra conoscenza delle lingue indostane non andava oltre a "buongiorno" e "buonasera". Lei non sapeva in francese che il nome delle cifre, fino a dieci. Noi le dicevamo buongiorno, lei ci rispondeva: «Uno, due, tre, quattro». Tuttavia, con queste poche parole ci fece capire che le nostre visite le facevano piacere e che le apprezzava. Ogni giorno cambiava le cifre con cui rispondeva al nostro saluto secondo il numero di volte che eravamo stati a farle visita. Era del resto una fanciulla educata e di casta elevata; i musicisti che l'accompagnavano non avevano il diritto di sedersi davanti a lei e in sua presenza stavano incollati contro il muro, con gli occhi bassi. Aveva maniere decisamente belle, piene di dignità e di grazia; il suo sorriso era incantevole, soprattutto quando non aveva separato con righe

di indaco i suoi splendidi denti bianchi con cui un giorno volle spaccare i ribes di vetro che ornavano il berretto di madame Sand. Fu il solo atto poco fine che le vedemmo commettere. È però vero che i ribes erano perfettamente imitati, quanto mai trasparenti e vermigli.

Ecco a cosa abbiamo pensato mentre guardavamo M^{lle} Taglioni agitarsi nella sua nuvola di bianca mussola.

Il personaggio muto della Bayadère, inserito in un'azione in cui i personaggi cantano e parlano, presenta una certa difficoltà, che non avrebbe in un'opera trattata interamente a pantomima, e deve spesso occupare la scena senza avere niente da fare mentre gli altri si abbandonano a gorgheggi e fioriture. Questo miscuglio di due convenzioni produce uno spiacevole effetto. Certo si può accettare, mettendo il proprio spirito in una determinata disposizione, che il canto o la danza sono il mezzo di espressione di un certo gruppo di personaggi; ma è più difficile accettare che si risponda danzando a una domanda fatta cantando. L'armonia è distrutta e si viene ricondotti al senso della realtà. M^{lle} Taglioni ha superato questo ostacolo con felicità e abilità infinite. Con ogni tipo di atteggiamento espressivo e commovente si ricollega all'azione che l'abbandona e dimostra di capire tutto ciò che gli attori dicono, benché non si serva dello stesso linguaggio. Il passo nuovo del primo atto, pur magnificamente danzato, non ha prodotto effetto quanto il *pas de deux* del secondo atto, forse perché o il pubblico o la danzatrice non erano ancora ben coinvolti. Sophie Dumilâtre, che ha certo tremato trovandosi in una simile vicinanza, ha eseguito la propria parte in modo piacevole, pur essendo accanto a una rivale così temibile. Negli applausi ha avuto una parte legittima e M^{lle} Taglioni, con quella delicatezza del cuore che l'ispira sempre così bene, ha preso la mano della sua giovane compagna come per accomunarla al proprio trionfo. Alla fine della rappresentazione le grida del pubblico hanno costretto M^{lle} Taglioni a scendere dal cielo di Indra. Ma qual è la donna alla quale i "bravo" non farebbero lasciare il paradiso per la terra, soprattutto quando questo paradiso è costellato di macchie d'olio e non è stato pulito da sei mesi?

Opéra. Ripresa di *La Sylphide*. Rentrée di M^{lle} Taglioni

«*La Presse*», 13 giugno 1844²¹

M^{lle} Taglioni ha fatto ieri, sabato, la sua *rentrée* in *La Sylphide*. Doveva essere ben sicura del proprio talento per avere l'audacia di riapparire, dopo una così lunga assenza, sul palcoscenico dei suoi antichi trionfi. Parigi è in sostanza la città più incline a dimenticare. Finché vi trovate lì, va bene. Se partite: buonasera! In fondo Parigi porta rancore alle celebrità che se ne vanno e che ai suoi applausi preferiscono le ghinee d'Inghilterra o i rubli di Russia. E non ha forse un po' ragione? Dopo che ha tirato fuori dalla massa un'ugola o un paio di gambe, ecco che questa ugola e queste

²¹ *Ivi*, pp. 209-211. L'articolo viene in realtà pubblicato il 3 giugno 1844 (cfr. Théophile Gautier, *Écrits sur la danse*, cit., p. 155).

gambe vanno a cantare e a danzare per gli altri senza pensare che è ai nostri bravo, alla nostra pubblicità, ai nostri *feuilletons* che esse devono tutta la propria fortuna. È vero che Parigi si vendica inventando immediatamente un'altra celebrità: prende la prima venuta, l'illumina con uno sguardo e non si pensa più alla gloria partita in diligenza, come se non fosse mai esistita.

Non è questo il caso di M^{lle} Taglioni: non si è mai parlato di lei di più che durante la sua assenza, perché M^{lle} Taglioni non era una danzatrice: era la danza stessa. Non rischiava l'oblio ma l'eccesso di ricordo. La lontananza ha di particolare che poco a poco l'immagine della persona assente si idealizza, i lineamenti del suo volto si offuscano nella mente, assumono maggiore regolarità e si avvicinano progressivamente all'ideale che ciascuno porta nel proprio cuore. Quando la persona ritorna, non è cambiata ma non assomiglia più all'immagine che avevate in mente. Coloro che ritornano hanno sempre qualcosa di provinciale. Nessuno passa impunemente cinque o sei anni lontano da Parigi. Così per un istante abbiamo tremato per M^{lle} Taglioni.

Ci dicevamo: «Cosa! Per qualche spettacolo, per un miserabile pugno di banconote – e che cos'è oggi questo per una danzatrice? – venire a distruggere un dolce sogno bianco e rosa, un nome già mitologico, permettere di stabilire un confronto con rivali più giovani: quale imprudenza! Taglioni era già per noi come Tersicore per le genti dell'Impero, un madrigale in una parola. Taglioni, la Silfide! Cominciava a diventare una figura ideale, una personificazione poetica, un vapore di opale nella verde oscurità di una foresta magica. Taglioni era la danza come Malibran era la musica; l'una il sorriso sulle labbra, le braccia armoniosamente allungate, la punta del piede sulla punta di un fiore; l'altra un'ondata di capelli neri che si srotola, una guancia pallida appoggiata su una mano diafana, un'arpa che vibra, un occhio che brilla lucido di lacrime: due fate che invocavamo per ispirare noi, noi romantici che non crediamo alle Muse. Malibran è morta con tutta la sua bellezza, tutto il suo genio, tutto il suo talento, tutta la sua gloria. Taglioni è viva ed ecco che tenta questa terribile prova che non è mai riuscita, neppure alle ombre più adorate: fare un'apparizione in mezzo a persone la cui vita ha preso un'altra inclinazione, che si sono fatte altri entusiasmi e altri amori».

Questi timori suggeriti dalla preoccupazione per una delle più affascinanti glorie del nostro tempo, sono stati completamente dissipati al primo passo che M^{lle} Taglioni ha fatto sulla scena. I quattro anni che sono passati dalla sua partenza e che ci hanno lasciato una piega nella fronte, una ruga sull'angolo dell'occhio, per lei non sono trascorsi. Donna fortunata! È sempre la stessa figura elegante e agile, lo stesso volto dolce, spirituale e modesto; non una piuma è caduta dalla sua ala; non un capello è impallidito sotto la sua corona di fiori! Al levarsi del sipario, è stata salutata da un diluvio di applausi. Che leggerezza! Che ritmo nei movimenti! Che nobiltà nel gesto! Che poesia negli atteggiamenti e, soprattutto, che dolce malinconia, che casto abbandono!

Non si può immaginare niente di più fine e di più civettuolo delle sue pose nel *pas de trois* dove si insinua fra James e la sua fidanzata. Il passo del secondo atto, che termina con la caduta delle ali e la morte della Silfide, è stato reso in modo magnifico e Petipa con la sua calorosa pantomima ha assecondato al meglio la celebre danzatrice.

L'idea di questo passo così poetico è tratta, non ne dubitiamo assolutamente, dalla storia degli insetti. Le formiche vergini hanno ali che cadono appena esse hanno amato. La natura ha previsto tutto, perfino i finali di balletto.

Richiamata dopo che il sipario è calato, M^{lle} Taglioni è stata accolta da un uragano di bouquet, da uno scroscio di fiori. Per un attimo si è rischiato di temere per la sua vita, tanto il bombardamento profumato è stato fitto, intenso e prolungato. Il sipario non poteva calare tanto il letto di rose, di camelie e di violette di Parma era spesso. M^{lle} Taglioni darà ancora sei rappresentazioni: è ben poco se si pensa che un milione di Parigini e trecentomila stranieri vorranno vederla di nuovo.

Porte-Saint-Martin. *Le Songe d'une Nuit d'été*. Il signor Risley e i suoi figli

«*La Presse*», 24 giugno 1844²²

Benché la nostra posizione di autore per la coreografia ci abbia abituato a capire piuttosto correntemente la pantomima, confessiamo in tutta umiltà di non essere riusciti a chiarire in che cosa il balletto della Porte-Saint-Martin ricordasse, da vicino o da lontano, la deliziosa *féerie* di cui porta il titolo; ma questo ha scarsa importanza, e siamo pienamente disposti a mostrarci di umore accomodante in fatto di *divertissements*.

Il sipario si alza e lascia intravedere una scena di foresta abbastanza bella. Il pavimento del teatro è ricoperto da una tela stesa come un tappeto che rappresenta un prato colorato e cosparso di macchie di fiori. È una disposizione che non loderemo mai troppo. In effetti, non è assurdo vedere degli alberi e dei cespugli uscire da un pavimento di legno di cui si distinguono perfettamente le assi e le fessure? Il più semplice buon senso fa capire che si deve dipingere in modo adeguato al fondale il suolo su cui i personaggi poggiano, ma, per arrivare al vero e al naturale, è necessario, a quanto sembra, passare per tutte le assurdità possibili e da tempo immemorabile questa flagrante violazione della verosimiglianza si commette su tutti i teatri senza che nessuno vi presti attenzione. Una innovazione non meno felice sarebbe sostituire con dei cieli queste orribili strisce di stoffa che distruggono ogni illusione e che hanno l'aspetto di strofinacci stesi su delle corde ad asciugare; sarebbe pure l'ora di rinunciare a questa stupida illuminazione che contrasta con le più evidenti leggi fisiche, sposta le ombre e dà alla fisionomia un aspetto totalmente diverso da quello che dovrebbe avere. Come volete che delle scenografie dipinte come se la luce del giorno venisse dall'alto e illuminate invece con la luce che proviene dal basso producano il loro effetto? È sorprendente che in questa epoca, in cui i perfezionamenti sono portati così lontano, il teatro non sia affatto più avanzato di quanto lo fosse all'epoca del marchese di Sourdéac. Tutto si fa a mano e i macchinisti spingono a braccia le quinte lungo delle scanalature. Ci sembra che nel 1844 un teatro

²² *Ivi*, pp. 218-222.

non dovrebbe avere che un solo macchinista tranquillamente seduto davanti a una specie di tastiera di cui dovrebbe battere i tasti per far muovere le tele e i sostegni. Non ci sarebbero più, allora, questi deprimenti spettacoli di palazzi che restano per aria, di oceani incastrati in foreste, che mortificano a volte i momenti più nobili. Gli ingranaggi e le leve infatti non hanno distrazioni, non leggono il giornale e non discutono con le comparse e i pompieri. Queste miglierie così urgenti, così sensate, non si faranno, poiché niente si fa in Francia, questo paese del lasciare andare e della routine.

Una moltitudine di giovani creature, vestite con quelle terribili camicie di organza che ora sostituiscono ogni tipo di costume per le danzatrici, esce dalle cavità dei cespugli, dall'interno dei gruppi di alberi, ed esprimono a gesti che Titania, la loro regina, si annoia un po' e vedrebbe volentieri qualcosa di nuovo. Affascinante Titania! Forse il regno della *féerie* non ha più prestigio e incanto? Oberon, il vostro sposo, è forse meno affettuoso? Puck, il vostro paggio, meno arguto? Ebbene, vi divertirete presto, poiché, anche se foste più disincantata di un giovane milionario o di un vecchio *feuilletoniste*, non potreste impedirvi di essere sorpresa, per quanto siate una fata, dello spettacolo che sta per offrirsi ai vostri occhi.

I fili di erba si aprono e ne esce un esserino leggiadro, grazioso, tondo e colorito, fresco, rosa, qualcosa di più bello di un amore, più gradevole di un angelo: un bambino inglese. Si capisce subito, vedendolo, la risposta di Titania, che lo nega a Oberon che vuole prenderglielo per farne il suo paggio. «Tu puoi rinunciarvi, tutto il regno delle fate non mi ripagherebbe questo bambino». E se ella dice questo per uno, che cosa direbbe per due? Perché eccone un altro che scaturisce dalla coppa di un fiore, come quelle figure fantastiche che negli arabeschi servono da pistilli a qualche stupendo giglio. È rosa, fresco, tondo e colorito, grazioso, leggiadro come il primo e, se non avesse qualche centimetro in più, lo si prenderebbe di buon grado per l'altro riflesso da uno specchio.

Questi due folletti, questi due silfi, questi due spiritelli – tutti questi nomi gli si adattano – cominciano a volteggiare qua e là, a fare dei salti prodigiosi. Si è spesso detto delle danzatrici celebri che avrebbero potuto camminare sul capo delle margherite senza farne cadere la rugiada, ma non erano queste che figure retoriche, iperboli prese seriamente soltanto da quelle a cui le si indirizzava; se applicate ai piccoli Risley abbiamo la verità nuda e cruda. Gli occhi fanno fatica a seguirli e i lustrini d'argento che li costellano tremolano in un perpetuo formicolio, come un'acqua agitata su cui si riflette la luna.

Subito dopo compare uno spilungone grosso e robusto, con magnifici pettorali, braccia muscolose, ma senza le enormità degli ercoli di professione: è vestito esattamente come i suoi figli che egli subito, come allenamento ed esercizio preparatorio, lancia in aria a venticinque piedi. Poi si sdraia sulla schiena e incrocia le braccia e le gambe nell'atteggiamento di un Polifemo o di un Gulliver a riposo.

Comincia allora una serie di prove di forza tanto più incredibili in quanto non tradiscono né il minimo sforzo, né la minima fatica, né la minima esitazione. I due adorabili monelli, uno dopo l'altro o insieme, vanno all'assalto del padre che li accoglie sul palmo delle mani, sulla pianta dei piedi, li lancia, li rimanda, li getta, li fa passare da destra a sinistra, li tiene per aria, li lascia e li

riprende con l'abilità con cui un giocoliere indiano maneggia le proprie palle di cuoio. Il volano non rimbalza sulla racchetta con maggiore leggerezza ed elasticità e mai più grazia è stata unita a più forza. Eseguono poi con la testa in basso questi giri già fatti sui piedi, senza essere né agitati, né affannati, né sudati: cosa rara. Non assomigliano in niente a quelle sfortunate creature cresciute a stento, snervate e spezzate a cui i saltimbanchi rompono le ossa e le articolazioni a forza di colpi e di trattamenti crudeli; hanno l'aria di bambini che si divertono e niente altera in loro la freschezza della tenera età. È impossibile vedere qualcosa di più divertente della pantomima che vengono a fare ogni volta vicino alla rampa per annunciare l'acrobazia che stanno per eseguire e il piccolo saluto che fanno col piede in seconda posizione, la mano sul cuore, il sorriso sulle labbra, con una naturale piccola goffaggine inglese, la più piacevole del mondo.

Il successo del padre e dei figli è stato completo: li hanno richiamati e hanno lanciato loro dei mazzi di fiori ed erano chiamate e mazzi di fiori meritati.

Guardandoli lanciarsi così lontano, ricadere dall'alto, pensavamo a tutto ciò che di incompleto e di arretrato offre l'educazione dei danzatori dell'Opéra. Un giorno parlavamo a Perrot della superiorità della sua danza ed egli ci diede questa profonda risposta: «Io sono stato per tre anni Pulcinella e per due anni scimmia», volendo dire, con questo, che aveva ricoperto i ruoli di Mazurier. In effetti gli esercizi degli equilibristi e dei giocolieri, come ginnastica e come dinamica, sono intesi ben diversamente rispetto a quelli della scuola di danza; essi forniscono una elasticità, una agilità, una forza e una sicurezza straordinarie. Che cosa non potrebbe tentare un coreografo dotato di immaginazione con dei tipi come Auriol, Lawrence e Redisha, Ducrow, Risley e i suoi figli? Una danzatrice che fosse nello stesso tempo funambola produrrebbe effetti meravigliosi in un balletto *féerique*. L'uso del trampolino farebbe ottenere elevazioni prodigiose e l'equilibrio produrrebbe dei raggruppamenti e dei bruschi cambiamenti di un effetto assolutamente nuovo.

Il famoso salto di Carlotta in *La Péri* mostra il profitto che si può trarre da questi mezzi e, con una danzatrice esercitata in un altro ambito, sarebbe ancora più facile inventare cose di una grazia ancora più incredibile e più ardita. Bisognerebbe soltanto che i maestri di danza, le persone più ferrate sui principi, i classici più ostinati che sia possibile trovare, volessero non essere così rigorosi su quello che chiamano l'*en dehors*, una delle posizioni più abominevoli che la pedanteria dell'epoca passata abbia potuto inventare. Con i piedi girati così, le lussazioni e le fratture sono incombenti perché le cosce non sono in equilibrio sulle gambe e il torso non si incastra nelle anche. Quanto a noi, non concepiamo quale grazia possano avere dei piedi paralleli all'orizzonte. Mai scultore, mai pittore ha adottato questa posizione contraria alla natura, all'eleganza e al buon senso.

Ma andate a parlare di un qualsiasi cambiamento in un ambito così serio come la danza e vedrete quale clamore sollevate!

I classici della coreografia sono testardi e prepotenti ben diversamente dai classici della letteratura.

Opéra. Ultimo spettacolo di Mademoiselle Taglioni

«*La Presse*», 1 luglio 1844²³

Lo spettacolo di addio di M^{lle} Taglioni ha avuto luogo sabato. Malgrado il fastidio di usare una frase stereotipata, vogliamo dire innanzitutto che la sala era gremita. M^{lle} Taglioni, nel corso della propria carriera, ha reso davvero infelici i *feuilletonistes*, costretti a fare variazioni continue sullo stesso tema. Se qualcuno ha mai compreso bene lo stato d'animo che spingeva quel contadino dell'Attica a chiedere l'ostracismo contro Aristide, che egli era stanco di sentir chiamare "il giusto", deve essere a colpo sicuro un giornalista al suo cinquantesimo articolo su una danzatrice o una cantante celebre. E che cosa avrebbe detto il contadino astioso se, al posto di sentire soltanto designare Aristide così, avesse dovuto dargli egli stesso quel nome ogni lunedì?

Quanto a noi, benché critici di professione, preferiamo ammirare piuttosto che criticare. Ammirare è cosa talmente dolce! Vedere qualcuno realizzare uno dei vostri sogni, una delle vostre idee, con uno splendore e un'arte che voi non potete sperare di raggiungere! Ammirare un grande artista, significa incarnarsi in lui, entrare nel segreto della sua anima; significa capirlo, e capire è quasi creare. Il bel componimento in versi che leggete con entusiasmo sentito appartiene realmente a voi fino a quando l'eco dell'ultima rima non si è spento. Voi avete dipinto quel bel quadro in cui affondate con intensità i vostri occhi e di cui ricercate il contorno più fuggevole, la sfumatura più inafferrabile. Quante ore belle abbiamo passato con lo sguardo perduto in un libro o in una tela equiparandoci al poeta o al pittore in una specie di incarnazione intellettuale; e se, a volte, al risveglio, ci afferrava il rimpianto di una così dolce illusione, almeno il dente avvelenato dell'invidia non ci ha mai straziato il cuore. L'ammirazione è dolce, soprattutto quando si tratta di una donna, di un'arte aggraziata e affascinante come la danza, di una poesia vivente come M^{lle} Taglioni. Così, benché siamo imbarazzati a trovare nuove parole di elogio, constateremo con piacere questo trionfo che, ahimè! non ricomincerà più.

C'è in queste serate di addio che, del resto, non sempre sono definitive, un fascino penetrante e malinconico; è come il profumo dell'ultima rosa di cui si vorrebbe respirare tutto l'aroma, sembra di accompagnare sul cammino della posterità questa gloria che se ne va e di darle in applausi il bicchiere della staffa. Quando alla fine cala il sipario, si prova qualcosa di simile alla tristezza che si sente nel veder partire una diligenza che porta via un essere amato. Il primo giro di ruota vi passa sul cuore.

Quale difficoltà immensa deve in effetti seguire a tutto questo rumore, a tutto questo splendore, a tutta questa ebbrezza! Uscire da questa atmosfera incandescente per rientrare nell'ombra fredda del riposo! Non vedere più brillare ai propri piedi questo cerchio di fiamma che vi separa dal mondo reale e fa di voi più di una regina! Non sentire più sciabordare laggiù, al di là della mole dell'orchestra, le onde nere e fruscianti della platea!... Certo l'acqua del lago di Como è

²³ *Ivi*, pp. 223-227.

di un azzurro scintillante, un raggio caldo indora il marmo bianco della villa; Mignon vi vivrebbe felice, poiché è lì che i limoni maturano e che l'arancio dai frutti d'oro brilla tra il nero fogliame. Ma tutto questo farà dimenticare alla silfide solitaria il suo regno di organza e di tela dipinta? Il sole dell'Italia varrà per lei il lustro del teatro?

E come ognuno è attento! Come tutti i binocoli sono puntati e indirizzati, non tanto quelli leggeri da campagna che si mettono nella tasca del proprio abito, ma quelli grossi da poltrona, quei binocoli colossali, quei mortai ottici che di noi daranno ai popoli del futuro l'idea di un popolo di giganti! I vomitori dell'orchestra sono ingombrati da pezzi d'uomo che per quattro ore smentiscono le leggi dell'equilibrio e della fisica tenendosi dritti fuori dal centro di gravità, con la testa in sala e i piedi nei corridoi. Ogni spioncino di loggia di cui i proprietari non hanno avuto la crudeltà di tirare le tendine inquadra un viso dagli occhi brillanti, dallo sguardo fisso. Le balconate assomigliano al mercato dei fiori tanto i mazzi vi sono pressati. Un solo pensiero anima la sala, tutti cercano di incidere nella propria mente quelle pose incantevoli, quei movimenti pieni di grazia e di nobiltà, tutti gli aspetti fuggitivi di questa fata che domani non sarà più che una donna.

M^{lle} Taglioni ha danzato *La Sylphide*. È tutto dire. Questo balletto fece cominciare per l'arte della danza coreografia un'era completamente nuova e fu grazie ad esso che il romanticismo si introdusse nel regno di Tersicore. A datare dalla *Sylphide*, *Les Filets de Vulcain* e *Flore et Zéphire* non furono più possibili; l'Opéra fu consegnata agli gnomi, ai geni delle acque, alle salamandre, agli elfi, alle ninfe, alle Villi, alle Péri e a tutto quel popolo strano e misterioso che si presta in modo così meraviglioso alle fantasie del *maître de ballet*. Le dodici case di marmo e d'oro degli dei olimpi furono relegate nella polvere dei magazzini e ai decoratori non furono ordinate che foreste romantiche, vallate rischiarate da quel bel chiaro di luna tedesco delle ballate di Henri Heine. Le calzamaglie rosa rimasero sempre rosa, perché senza calzamaglia, nessuna coreografia; si cambiò soltanto il coturno greco contro la scarpetta di raso.

Questo nuovo genere produsse un grande abuso di organza bianca, di tulle e di tarlatana; le *ombre* si trasformarono in vapore per mezzo di gonne trasparenti. Il bianco fu quasi l'unico colore usato. La musica di *La Sylphide* è un capolavoro e colui che l'ha fatta sarebbe certo un uomo celebre se mai qualcuno avesse potuto pronunciare il suo nome. La silfide è diventata la personificazione di M^{lle} Taglioni; il suo talento si è concentrato in questo personaggio che ella ha avuto la fortuna di incontrare all'inizio della propria carriera. Queste fortune capitano a tutte le grandi attrici: Giulia Grisi ha Norma, M^{lle} Mars aveva Celimene e in un certo modo il nome di quel ruolo diviene per loro un secondo nome.

La silfide vuole dire per tutti Taglioni, come Giselle vuol dire Carlotta.

Quale grazia fine e leggera! Che dolce e tenera civetteria nel passo in cui la silfide di volta in volta si nasconde e si mostra al suo amante terrestre! E ancora, che casto spavento, che dolore rassegnato e pudico quando, imprigionata nelle pieghe del velo donatole dalla malvagia strega, vede cadere ai propri piedi quelle ali che le erano ben inutili, ma la cui perdita comporta la sua morte!

Il passo dell'Ombra è una delle più incantevoli composizioni coreografiche che abbiamo mai visto. Cosa rara nei passi, c'è una motivazione, le pose non si succedono assolutamente a caso e senza ragione. La scena rappresenta un sito selvaggio dove un vago raggio di luna che filtra attraverso le nubi fa fluttuare un mezzogiorno bluastrò, in cui scintillano come gocce di rugiada i lustrini di cui la tunica dell'Ombra è costellata: M^{lle} Taglioni si volatilizza, si condensa in vapore, scivola sul lago come un fiocco di nebbia trasportato qua e là dal vento, ed è talmente seducente che il suo amante la segue sotto la schiuma della cascata, senza pensare che il corpo, per quanto leggero sia, non può seguire uno spirito. Ma non c'è soltanto la fede a salvare e, se si credesse fermamente di camminare sulle acque, vi si camminerebbe. Così, invece di cadere nella nera gola dell'abisso egli cade in un paradiso fatato scintillante di luce, come avrebbe potuto sognare un amatore di Leyda o di Harlem, poiché è pieno di tulipani enormi, iridati di fantastiche striature. È vero che i maniaci non si divertono a sognare un paradiso. La fata volteggiava su questi tulipani dipinti da un decoratore che senza dubbio li avrà tagliati a misura del proprio piede, e sembra proporre al proprio amante, come ricompensa, una corona di fiori che egli si sforza di afferrare e che lei gli sottrae con una prontezza ammirevole. È stato molto applaudito il passaggio in cui, continuando a danzare, raccoglie i fiori caduti per terra, tuttavia noi preferiamo di molto la prima parte del passo alla seconda.

Lo spettacolo è terminato con un atto di *La Jolie fille de Gand*, dove M^{lle} Taglioni ha danzato ancora un passo. È stata richiamata parecchie volte, applaudita a oltranza, bombardata di mazzi di fiori, uno dei quali, tra parentesi, ci è caduto sulla testa. Era uno di quei mazzi colossali a forma di cosciotto o di trapezio come li si fa attualmente. Tutta la forza di due braccia entusiaste non avrebbe potuto fargli oltrepassare l'orchestra e siamo stati lì lì per restare schiacciati sotto questo pavimento fiorito.

Opéra. Les petites danseuses viennoises. *La Jolie fille de Gand*

«*La Presse*», 20 janvier 1845²⁴

Mercoledì, al teatro di via Lepelletier, *La Jolie fille de Gand* aveva attirato molti spettatori. I balletti, con il loro spettacolo variegato, il loro andamento rapido e la loro musica leggera, determinano un felice diversivo alle opere del repertorio moderno così lunghe, così complicate, così rumorose che ascoltarle comporta più fatica che piacere. C'era dunque una grande folla. Carlotta, che fanno esibire così raramente, quella sera danzava: è tutto dire. Occorre approfittare delle rare occasioni che si presentano per intravederla.

²⁴ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 4e série*, Edition Hetzel, Bruxelles 1859, pp. 30-34.

A questo richiamo, già così forte, si aggiungeva un interesse curioso dei più vivi: trentasei bambine formate e guidate da madame Weiss, *maître de ballet* del teatro della Josephstadt, a Vienna, dovevano danzare insieme tre passi: l'*allemande*, la *bongroise* e il *pas des fleurs*.

Abbiamo istintivamente una diffidenza unita ad avversione per tutte le piccole meraviglie; niente ci mette più a disagio del vedere dei bambini maturati in una serra calda, ai quali è stato fatto perdere l'istinto che viene da Dio per dare loro la scienza che viene dagli uomini. Il professore sostituito alla natura ci riempie di profonda indignazione e non possiamo pensare senza tristezza alle ore di svago abolite, alle meravigliose partite a bandiera, a volano, a palla che non sono state fatte e ai rimproveri, alle punizioni, al pane secco e agli schiaffi, mezzi con cui si ottengono queste specie di primizie. Se già il soggiorno nelle scuole, dove non ci si dedica all'allevamento dei prodigi, è più triste e più duro di quello nelle galere, quale deve essere la sorte del povero scricciolo obbligato a sedici ore di studio su ventiquattro! Con quale tristezza deve egli volgere verso il cielo i propri occhi stanchi, pensando agli uccelli che cantano così bene al sole senza la fatica di studiare il solfeggio e di esercitarsi nei vocalizzi!

Ma, se i pianisti svezziati da poco, se gli attori tragici e quelli comici in tenera età ci suscitano un'impressione di tristezza, l'idea di bambine addestrate ad esercizi di danza che si avvicinano alla ginnastica e che per loro sono un divertimento non ha niente che non sia grazioso e che non si possa perfettamente conciliare con l'infanzia: il corpo viene benevolmente sviluppato, l'intelligenza non viene sciupata dalla comprensione precoce dei sentimenti e delle passioni dell'età più adulta. D'altra parte, basta vedere quei graziosi musetti bianchi e rosa, quelle piccole braccia paffute e quelle spalle a fossette per convincersi che non è al prezzo di torture che questa torma di cherubini ha realizzato il proprio talento. Madame Weiss ci sembra tanto una buona educatrice quanto un'abile coreografa.

È nella *kermesse*, dopo il pezzo del carillon fiammingo, che è apparso per la prima volta, accompagnato dagli applausi, questo corpo di ballo in miniatura che sembra arrivato direttamente da Lilliput.

Tutte erano vestite di raso rosa, così fresche, così civettuole, così graziose, che lo spettacolo era già particolarmente piacevole. Il passo che hanno eseguito è composto da numerose figure, girotondi e valzer, che si slanciano e si snodano con una disinvoltura e una precisione straordinarie: a certi istanti regna nel fresco sciame una deliziosa confusione, tutto si mescola, si confonde, si aggroviglia al punto da non capirci più niente; si direbbe un mucchio di petali di rosa che uno zefiro malizioso sparge con l'estremità dell'ala. Le gonne, i capelli e i nastri palpitano nel vortice, poi, a un determinato momento, tutto ritorna a posto con una rapidità stupefacente e una precisione da cronometro. Soprattutto un istante è delizioso: quando tutto il gruppo, sistemato in una sola riga che va da una quinta all'altra, avanza dal fondo del teatro verso la ribalta facendo oscillare una gamba. Neppure uno di questi piedi microscopici è in ritardo di un millesimo di secondo: ricadono a terra come mossi da una sola volontà. Gli applausi, partiti da ogni angolo della sala, sono stati così vivi che è stato necessario che l'oggetto di questa ammirazione collettiva

riapparisse nella sua totalità e le trentasei bambine sono venute a fare al pubblico un saluto costituito da trentasei riverenze fuse in una sola.

La *bongroise*, intercalata nel ballo del secondo atto, non ha fatto minor piacere; la metà del gruppo, in abito maschile, fa da cavaliere all'altra. Non potete immaginare quanto questi Ungheresi siano agili e audaci, come facciano tintinnare con maestria gli speroni d'argento dei loro stivali fatti per calzare dei gatti; come essi battano con decisione le loro cosce ornate di fronzoli e come i loro berretti da ulani siano inclinati con spavalderia a lato dell'orecchio. Voi sapete che in questi passi nazionali e popolari occorre innanzitutto il senso musicale, un ritmo energico e franco, un portamento deciso: tutti i tempi sono evidenziati da colpi di tallone o da fruscii di speroni, così l'errore più leggero si riconosce all'istante. Ebbene, in questa mischia, in questo volo circolare, nessuna rotella di sperone ha risuonato, nessun piede ha toccato terra fuori tempo. Le due corifee, più grandi delle loro compagne di qualche pollice, hanno dato prova, oltre che delle loro qualità d'insieme, di un autentico talento nei passi che hanno eseguito da sole.

Il *pas des fleurs*, inserito nell'orgia del terzo atto, ha portato l'entusiasmo al massimo. Non eravamo senza inquietudine nei confronti di questo *pas des fleurs*. I *maitres de ballet*, i poeti anacreontici e le giovani collegiali che dipingono mazzi di fiori all'acquerello, sono riusciti a rendere i fiori ridicoli. I fiori sono stati il pretesto di tanti madrigali, di tante sciocchezze, di tante leziosità di ogni genere, hanno offerto tanti motivi agli ornamenti traforati e arzigogolati del secolo scorso, tanti raffronti sbiaditi ai poeti dell'Impero, tante descrizioni false ai romanzieri moderni, che, quando si tratta di fiori, si ha il diritto di aspettarsi qualche cosa di pretenzioso, di antiquato e di provinciale. Il nostro timore è stato felicemente eliminato: non è possibile vedere niente di più fresco, di più intelligente e di più graziosamente progettato.

Tutto quello che le giovani allieve di madame Joséphine Weiss fanno con le loro ghirlande è veramente inimmaginabile. Sono doppie e triple culle intrecciate, ceste, reti e arabeschi attraverso i quali con una rapidità da uccello mosca circolano tutte queste Taglioni, queste Elssler e queste Carlotta in piccolo, le quali senza fare loro dei complimenti, sono più fresche dei fiori di carta che utilizzano nelle loro evoluzioni. È sorprendente quanta attenzione e competenza servono per raccapazzarsi in una tale varietà di passi e di figure, e riteniamo che sarebbe difficile fare eseguire un passo del genere dal corpo di ballo dell'Opéra. I nostri teatri, lo si deve ammettere, sono carenti soprattutto per le parti che richiedono sincronia e il sacrificio del proprio personale amor proprio al risultato generale. Ognuno vuole emergere dal gruppo e attirare l'attenzione su di sé; l'applauso collettivo non basta alle nostre vanità danzanti e cantanti e occorre che ogni "bravo" abbia il proprio indirizzo. Ogni corista e ogni comparsa si ritiene misconosciuta e pensa tra sé e sé che vale certo il primo elemento – e questi sono i modesti; gli altri pensano di essere i migliori. L'assolo è il sogno del corpo di ballo, che esegue con noia e disgusto le sincronie coreografiche che potrebbero tuttavia produrre effetti così piacevoli e fare contrasto così felicemente coi passi degli artisti principali.

Dal successo delle giovani Viennesi si vede tutto il profitto che un coreografo abile può trarre da masse ben manovrate e animate dallo stesso spirito, ma per fare questo bisognerebbe in qualche modo irreggimentare le comparse e sottoporle a un insegnamento unitario in un conservatorio-pensionato. Ciò che tuttavia è possibile con dei bambini non lo è più con delle giovani persone e, d'altra parte, quando si ricevono emolumenti di sessanta franchi al mese, non si può consacrare molto tempo alla danza.

Carlotta ha danzato il suo passo di Diana con grazia leggera, una poesia antica così felicemente rinnovata che guardandola volteggiare ripetevamo sottovoce questi versi incantevoli di Alfred de Musset:

Oh! la sera nella brezza
Artemide, sorella di Apollo,
Sorpresa
All'ombra, un piede nell'acqua!

Artemide, la cacciatrice
Bianca, dal seno verginale
che incalza
Qualche cervo mattiniero!

L'Opéra ha appena fatto un acquisto felice: ha ingaggiato per tre anni miss Plunkett, sorella di madame Doche, che le assomiglia come un ritratto abbellito e che prossimamente debutterà in *La Péri*.

Opéra. Debutto di M^{lle} Plunkett

«*La Presse*», 31 marzo 1845²⁵

M^{lle} Plunkett è una giovane e graziosa persona, ben fatta, con piede leggiadro, gamba sottile, aspetto incantevole; benché un po' fragile per la scena e difficilmente visibile da lontano, possiede tutto quello che occorre per diventare una danzatrice. Molti dicono che lo è già, ma è un po' prematuro; lo diventerà certamente, e da parte nostra non ne saremmo stupiti. Il ruolo della Péri era stato scelto da M^{lle} Plunkett. Danzare la Péri dopo Carlotta dimostra audacia: ebbene, l'audacia non è nefasta e M^{lle} Plunkett è stata applaudita molto spesso per la sua graziosa figura e qualche volta per il suo talento. Il salto mortale, che Carlotta esegue con la leggerezza di una piuma di colomba sollevata dalla brezza, è sembrato che inquietasse la debuttante, che si è aggrappata al collo di Petipa in modo piuttosto terrestre con due piccole mani visibilmente contratte. Ha *ballon* e *parcours*, ma le punte

²⁵ *Ivi*, pp. 66-67.

sono ancora un po' deboli; le braccia non sono prive di grazia e la vita è flessuosa, ma non sono ancora acquisite quella precisione, quella finitezza dei dettagli e quella saldezza che costituiscono le danzatrici di prim'ordine.

Nel secondo atto M^{lle} Plunkett ha danzato, con un compagno insignificante, una specie di bolero molto vivace e sfrenato che è stato applaudito fragorosamente per motivi che non sempre erano coreografici. La debuttante ha fatto qui lo stesso errore di Carlotta Grisi, che ha sostituito all'originale *pas de l'abeille* un passo spagnolo assolutamente estraneo all'azione e al senso dell'opera; una Péri con nacchere e che danza la *cachucha* non era stata prevista dalla nostra immaginazione: anche in un balletto occorre una certa verosimiglianza, se non per lo spirito almeno per gli occhi! Il bolero di M^{lle} Plunkett oltrepassa tutto quello che M^{lle} Elssler, Noblet, Alexis Dupont e Dolorès hanno rischiato di eccessivo. Attraverso numerose cose disordinate e folli che le danzatrici di Siviglia, di Granada o di Cadice non si sono mai permesse, ha mostrato una capacità di curvare ad arco e una flessuosità che, meglio regolate, potrebbero essere di grande effetto. Per come è, benché l'Opéra conti fra le proprie stipendiate numerose danzatrici molto più abili, M^{lle} Plunkett ci sembra, per l'aspetto della sua persona e una certa vaga somiglianza, più adatta di ogni altra a sostituire Carlotta, durante i suoi congedi.

Porte-Saint-Martin. *La Biche au Bois*

«*La Presse*», 31 marzo 1845²⁶

Noi amiamo molto questo genere di opere che stanno a metà fra i racconti per l'infanzia e i sogni. In qualche ora vi passa davanti agli occhi tutta la creazione. Le scene si succedono alle scene e voi saltate dall'inferno al cielo, dalla Svizzera alla Cina, dal palazzo alla capanna senza spostarvi di posto. I macchinisti sono i postiglioni che fanno correre la vostra carrozza attraverso una infinità di paesi reali o fantastici.

L'opera della Porte-Saint-Martin – ed è questo il suo merito – assomiglia a tutte le opere fiabesche immaginabili. Ve l'abbiamo già raccontato cento volte. *Depuis le maillot* non si sente altro. C'è una principessa dotata alla nascita di tutte le perfezioni possibili e minacciata di una disgrazia da una fata più o meno Carabosse; un principe azzurro, seguito dal proprio fedele scudiero, che cerca di rompere l'incantesimo della principessa e ci riesce dopo mille prove terribili o grottesche. Ecco! Va abbastanza bene. Perrault, madame d'Aulnoy hanno fatto su questo tema i più affascinanti racconti del mondo.

Il regno dei pesci è della fantasia più barocca. In uno scenario di madrepora, di coralli, di piante acquatiche si muove tutto un popolo rivestito di scaglie con teste di luccio, di salmone, di carpa, di

²⁶ *Ivi*, pp. 67-68.

gambero etc. Questi travestimenti sono realizzati con molta esattezza. Moëssard salmone è la fantasia più mostruosamente grottesca che si possa immaginare.

La scenografia che rappresenta il castello incantato può competere con le più belle; le rocce praticabili si elevano fino al graticcio e un torrente di acqua naturale luccica e scroscia su onde d'argento; gli abeti stendono le loro braccia spettrali sull'abisso; il gufo reale rotea i suoi occhi fiammeggianti e spezza l'aria con le sue ali spossate; gli scheletri dei cavalieri trasformati in pietre prendono forma in tratti di fuoco sotto il loro rivestimento di granito; forme nerastre e villose si lasciano scivolare lungo le rampe; flaccidi mostri striscianti su storpi moncherini scivolano fra le gambe del principe e del suo scudiero e cercano di farlo desistere dalla sua impresa, ma il principe sradica un abete e attraversa il torrente su questo ponte improvvisato. L'incantesimo è rotto.

In un altro scenario, che rappresenta una grotta sul bordo di un lago rischiarato dalla luna, una giovane danzatrice ha eseguito una imitazione del *pas de l'Ombre* di Cerrito. Il motivo di questo passo è molto grazioso: la danzatrice ha la propria ombra come compagna. Ciò che in questo passo ci è molto piaciuto è che la rampa abbassata lasciava arrivare dall'alto un getto di luce e che il teatro si trovava rischiarato come lo sono gli oggetti nella realtà. Sulla scena, per l'errore del sistema gotico di rampe e lampade, il giorno arriva da tutti i lati e i personaggi sono nel caso che affliggeva tanto l'ingenuo Pierre Schlemiehl: senza averla venduta al misterioso personaggio la cui tasca conteneva dei telescopi, una tenda per venti persone, una carrozza a quattro cavalli etc. etc., essi non hanno più ombra. E questo è ben brutto.

Il palazzo fatato dove avviene ciò che in gergo drammatico viene chiamato l'apoteosi, è di tono brillante e leggero benché abbia troppe somiglianze con l'architettura dei centro tavola e dei dolci a più piani; ma è questo uno scoglio ben difficile da evitare.

Un balletto di ortaggi dei più grotteschi ha suscitato le risa di tutta la sala; niente era più singolare del vedere la polka danzata da funghi e porri che scuotevano le loro capellute radici. Il re dei meloni era molto divertente con la sua casacca salmone irta di filamenti e decorata da grappoli di semi.

I costumi sono ricchi, le comparse numerose e ci si stupisce che un teatro di secondo ordine ridotto alle risorse proprie, possa ottenere simili risultati. Fortunatamente, in teatro, il mezzo più sicuro per guadagnare danaro è spenderne. Ogni opera per la quale si siano impegnati centomila franchi ne frutta il doppio. In un simile caso la prodigalità è risparmio.

Cirque-Olimpique. Danzatrici moresche

«*La Presse*», 29 settembre 1845²⁷

Amiamo abbastanza le esibizioni di danza delle razze esotiche. Da noi questo genere di spettacolo comincia a naturalizzarsi. I Francesi, e soprattutto i Parigini, viaggiano poco e quindi, poiché noi non andiamo a visitare i popoli, è necessario che i popoli vengano a visitare noi.

I Mori di Algeri sfortunatamente non assomigliano abbastanza alle comparse di *La Révolte au Sérail* per piacere veramente al nostro pubblico. Della organza bianca a pallini d'oro e dei pantaloni color pesca: ecco come il Parigino immagina l'almea. Tanto peggio per lei se non adempie le condizioni del programma.

La danza moresca contrasta inoltre con le nostre idee coreografiche. L'arte suprema, per l'almea favorita, consiste nel non lasciare mai il suolo e nell'avanzare con spostamenti impercettibili dei piedi: è il corpo che danza mentre le gambe sono immobili, cioè proprio il contrario di quello che si pratica da noi. Non si può immaginare di quale agilità diano prova queste almee; sono ondeggiamenti serpentinati, ritmati, ora lenti ora rapidi, che sembrerebbero ineseguibili da un corpo umano. In Europa non si sospetta quanto l'abitudine del corsetto tolga grazia ai movimenti della donna.

Ma la censura ha fatto subire tali limitazioni alle danze di queste povere More che non è più possibile valutarle.

Il pudore ufficiale è a volte bizzarro: proibisce questi movimenti di una ingenuità primitiva e di un'audacia inconsapevole di sé e non trova niente da ridire delle danzatrici dell'Opéra che venti volte in una sera assumono pose da compasso forzato, che non lasciano più niente di misterioso nelle loro attrattive se non la parte coperta dalla cintura. Nessuno pensa di allarmarsi a queste esibizioni di maglia di seta e noi meno di altri, ma se l'indecenza è da qualche parte, non è da quella delle Moresche, i cui piedi non si allontanano mai da terra e che danzano col corpo invece di danzare con le gambe.

Questa tendenza protestante e puritana si fa notare in parecchie cose. Così è stato rifiutato il permesso di presentare la propria compagnia al signor Keller, un bravo tedesco che ha avuto l'idea di riunire gli uomini più belli e le donne più belle che ha potuto trovare fra le magnifiche genti del Nord e di far loro rappresentare al naturale dei quadri storici e mitologici raggruppati con molta arte e molta cultura. Il signor Keller ha presentato a Bruxelles degli spettacoli molto seguiti, che non hanno scandalizzato nessun borghese e hanno affascinato tutti gli artisti. Attualmente ottiene a Londra il più grande successo. L'ipocrisia inglese, pur così suscettibile e severa, non ha ritenuto necessario nascondersi dietro a un ventaglio davanti a queste esibizioni di torsi, di braccia e di gambe dove il drappaggio interviene sempre a proposito e che non hanno più inconvenienti di una galleria di quadri o di statue.

²⁷ *Ivi*, pp. 116-117.

È vero che si permette di esibirsi alle mostruosità più orrende, ai feti scappati dal loro bagno di alcool, agli Eschimesi, ai Papuani, ai selvaggi di ogni paese purché siano abominevoli. Si porta sul pavese Tom Thumb, che spettava di diritto al gabinetto di anatomia e che una polizia saggia avrebbe dovuto far impagliare. Credete voi, per caso, che la bruttezza sia morale e che l'anima tragga grande profitto da questi spettacoli ignobili? Se avessimo una figlia preferiremmo lasciarle vedere dieci ercoli e venti giganti ben fatti e di bell'aspetto piuttosto che un solo nano e un solo scimmione. È con queste idee limitate e meschine che le popolazioni si intristiscono, diventano sgradevoli a vedersi, malsane. Quando pensiamo al numero di giovani madri che sono andate a vedere questo terribile aborto americano, proviamo una certa inquietudine per i coscritti del 1866.

Variétés. Rappresentazione straordinaria. M^{lle} Delphine Marquet in *Vieux Péchés*

«*La Presse*», 29 dicembre 1845²⁸

L'altra sera uno spettacolo straordinario alle Variétés offriva il dettaglio piccante di una danzatrice che interpretava un ruolo parlato. La danzatrice non era che Delphine Marquet dell'Opéra che si è fatta notare in *Fenella* e nella sultana di *La Péri* per la sua pantomima drammatica e appassionata.

Noi non abbiamo niente da dire sull'opera che è conosciuta ovunque. Il ruolo di Gambetti è uno dei migliori di Bouffé se non il migliore; egli vi compare pieno di finezza, di affabilità e di brio. Arriviamo subito a Delphine Marquet.

Spesso, assistendo alla rappresentazione dei balletti, alla vista di quegli occhi scintillanti di malizia, di quelle labbra che non si aprono se non per sorridere, ma su cui sembra volteggiare una frase incerta, ci è sorto il pensiero che il desiderio segreto di tutte queste belle fanciulle, sordo-mute volontarie, era di pronunciare una parola, una sillaba soltanto. In certi momenti si direbbe che un grido parta dai loro petti, benché lo riprendano prima che arrivi alle loro labbra e che si senta qualcosa. Questa agitazione silenziosa diventa a volte una pena. Il cicaleccio dei piedi, l'espressività delle braccia non sono sempre sufficienti e producono un senso di impazienza nervosa; si sarebbe tentati di gridare alla danzatrice: "Ebbene, dilla questa parola che ti soffoca!". La fantasia che ha spinto M^{lle} Marquet a interpretare un ruolo di *vaudeville* è delle più naturali. È il sogno di tutte le danzatrici. Il mutismo è per loro pesante; non fosse che per conoscere il suono della propria voce, sarebbero tutte curiose di fare questa prova. Se gli uomini non fossero venti volte più chiacchieroni delle donne, noi potremmo qui osare una vecchia battuta sulla loquacità del bel sesso e sull'eroismo che serve alle vicarie di Tersicore per rinunciare alla parola.

Il debutto di M^{lle} Marquet nel ruolo di Nanette aveva di interessante che rappresentava se stessa, essendo Nanette una danzatrice dell'Opéra. L'attrice si trovava ad essere precisamente il

²⁸ *Ivi*, pp. 183-185.

personaggio; non si poteva scegliere meglio e inoltre M^{lle} Marquet offriva la curiosa mescolanza di una grande consuetudine alla scena, di una tenuta perfetta, di gesti eleganti e ritmati con una naturalezza incantevole di resa e di intonazione. L'emozione inseparabile da un debutto – secondo la frase rituale – la turbava su un punto soltanto. La voce incerta, accompagnata dal gesto sicuro, la sicurezza nell'imbarazzo, l'abilità nell'imperizia formavano un delizioso contrasto. In pochi minuti, rassicurata dalla benevola accoglienza del pubblico, abituato ad applaudirla altrove, M^{lle} Marquet ha detto con semplicità e precisione tutta la parte recitata del proprio ruolo. La sua voce è gradevole, ella pronuncia distintamente e si fa capire perfettamente. Quanto alla parte danzata, andava da sé: non si è dell'Opéra inutilmente. M^{lle} Marquet ha fatto vedere quella sera che una danzatrice intelligente conteneva naturalmente una attrice e poteva parlare non solo con le gambe. Un delizioso abbigliamento faceva risaltare il puro profilo e i capelli d'oro di Ninette malgrado il pregiudizio che condanna in eterno i biondi al blu.

Il ruolo di Oscar era interpretato da Alice Ozy, che il Vaudeville per quella sera cedeva alle Variétés, suo antico teatro, e che si è rivelata come sempre vivace e sbarazzina.

Balli dell'Opéra

«*La Presse*», 29 dicembre 1845²⁹

L'altra sera, trovandoci per caso svegli all'ora del ballo dell'Opéra, ci siamo andati: era il ballo di apertura e il nostro mestiere di *feuilletoniste* ci impone il dovere di assistere a tutte le prime rappresentazioni.

Il ballo mascherato, si sa, ci ha sempre rattristato. Ci aggiravamo dunque piuttosto imbronciati nel foyer così affollato da farci trovare a fatica lo spazio per tirar fuori il fazzoletto per asciugarci la fronte, tanto era caldo. Pensavamo tuttavia di essere ben agguerriti contro il calore per le nostre esercitazioni in Africa nei mesi di luglio e di agosto, in pieno sole, quando uno dei nostri amici venne a prenderci e ci condusse nella sala davanti al podio dei musicisti, per farci vedere Musard mentre scatenava il carnevale con un segnale della sua bacchetta da direttore di orchestra.

Musard era lì, cupo, livido e butterato col braccio teso, lo sguardo fisso. Certo è difficile per un sacerdote di bacchanali avere un aspetto più cupo e più sinistro; questo uomo, che mesce a tante teste folli la gioia e il delirio, ha l'aria di progettare un seguito alle *Nuits* di Young o ai *Tombeaux d'Harvey*. Certo, il piacere che si dona non lo si possiede più ed è indubbiamente questo che rende così tetri i poeti comici.

Venuto il momento, Musard si curvò sul proprio leggio, allungò il braccio e improvvisamente un uragano di sonorità esplose nella nebbia di rumore che planava al di sopra delle teste; note folgoranti solcavano il baccano coi loro lampi stridenti e si sarebbe detto che le trombe del giudizio

²⁹ *Ivi*, pp. 187-188.

universale si erano impegnate per suonare quadriglie e valzer. Riconoscemmo a questo sabba trionfante la straordinaria famiglia degli strumenti del nostro amico Adolphe Sax. A una simile musica i morti danzerebbero. Figuratevi che è stata immaginata una contraddanza intitolata *Le Chemin de Fer* che comincia con l'imitazione di quegli orribili fischi che annunciano le partenze dei convogli; il rantolo delle macchine, il cozzo dei respingenti, il rumore delle ferraglie sono perfettamente riprodotti. Segue quindi uno di quei *galop* precipitosi e ansimanti al cui confronto il girotondo del sabba è una danza tranquilla!

Un torrente di pierrots e di scaricatrici di porto gira intorno a un isolotto di maschere stagnanti al centro della sala, facendo vibrare il pavimento come una carica di cavalleria. Guai a chi cade!

È dunque solo a questo prezzo che oggi ci si diverte; a forza di balzi, di *cabriole*, di contorcimenti stravaganti, di scuotimenti di testa da spezzare il collo, bisogna procurarsi una specie di congestione cerebrale. Questa ebbrezza di movimento, o delirio ginnico, ha qualcosa di strano e di straordinario. Si potrebbe credere di vedere dei malati attaccati dalla corea o dal ballo di San Vito.

Abbiamo assistito, a Blida e nell'*aouch* di Ben-Kaddour, ai soprassalti epilettici degli *Aissaouas*, i terribili convulsionari; a Costantina abbiamo visto la danza per l'esorcismo delle *jinn* ma tutto questo è moderato a confronto con la *cachucha* parigina!

Divertimenti di questo genere a quali disagi fanno da contrappeso?

Quando rientrammo a casa, vedemmo uscire da un piccolo caffè una banda di quaranta pierrots, tutti vestiti nello stesso modo, che si dirigevano al ballo dell'Opéra preceduti da una insegna dove erano scritte queste parole: "*Quanto è amara la vita!*".

Opéra. *Paquita*

«*La Presse*», 6 aprile 1846³⁰

Il nome *Paquita* vi dice subito che l'azione si svolge in Spagna, quindi il sipario si alza su uno scenario pittoresco: la vallata dei Tori nei pressi di Saragozza. Questa vallata è così chiamata dai grandi tori di pietra, scolpiti in modo grossolano, che costellano le colline. Enormi massi a picco dove serpeggiano gli zigzag di una scalinata scavata nella roccia innalzano verso il cielo le loro pareti quasi verticali; ai loro piedi è insediato un accampamento di gitani. Il luogo è magnificamente selvaggio e adatto alle tragedie di strada, è uno di quei passaggi costeggiati da croci con le iscrizioni rituali: *aqui mataron a un hombre*; *aqui murio de mano airada*, così frequenti nella Penisola e che il viaggiatore più intrepido non oltrepassa senza una certa sensazione di inquietudine.

Il luogo giustifica il proprio aspetto sinistro poiché è lì che furono assassinati, il 5 maggio 1795, il conte d'Hervilly, sua moglie e sua figlia. Uno scultore è intento a incidere su una tavoletta di

³⁰ *Ivi*, pp. 240-245.

marmo una iscrizione commemorativa di questo lugubre evento, secondo le indicazioni del generale d'Hervilly, fratello del morto e comandante di una divisione francese.

Il generale d'Hervilly vuole, e le vittorie delle nostre armate gliene danno il diritto, che la tavoletta funebre sia installata nello stesso posto dove suo fratello cadde sotto i colpi dei banditi e viene a controllare che tutto sia fatto come egli ha detto, accompagnato da don Luis de Mendoza, governatore spagnolo della provincia, da dona Serafina, sorella di don Luis, da Lucien d'Hervilly, suo figlio, e dalla nonna del giovane.

Per distrarli da questi sinistri pensieri, il governatore invita i propri ospiti a una grande festa campestre che deve aver luogo il giorno stesso, *in questo posto*, dice il libretto.

Sappiamo, dato che ne abbiamo fatti, che non si deve pretendere da un balletto un buon senso particolarmente rigoroso, una logica particolarmente serrata. Ma ci sembra piuttosto strano, anche nel mondo coreografico, fare eseguire delle *cachucha* su una terra macchiata di sangue, e questo in presenza del fratello, della nonna e del nipote della vittima; circostanza resa ancora più grave dal particolare della tavoletta. Che il governatore spagnolo, spinto da un segreto odio verso i francesi, proponga al generale questa festa empia si può concepire, ma che il generale accetti, non è affatto probabile. Che cosa importa, dopo tutto! Ecco i tamburelli, i *panderos* tradizionali che fanno vibrare le loro lamine di rame e ronzano sotto il pollice dei gitani; le nacchere battono e parlottano, la festa comincia... Via i pensieri spiacevoli! Ma chi è quella bella creatura dalla carnagione delicata, dagli occhi azzurri, dai capelli dorati – una rosa bianca in questo mazzo di rose rosse? Il sangue moro non deve scorrere in queste piccole vene blu. Deve esserci sotto qualche storia di bambino smarrito o ritenuto morto. Non si tratta di una figlia di questa razza dalla carnagione di rame, dal profilo arcuato, dagli occhi obliqui e voi sapete che i gitani sono ladri di bambini, soprattutto a teatro. Non occorre essere particolarmente acuti, mia bella piccola, per indovinare che nella scollatura del tuo corsetto tu hai una miniatura, una croce destinata a farti riconoscere dai tuoi genitori.

Le danze spagnole sono incantevoli, soprattutto eseguite da danzatrici dell'Opéra. Lucien d'Hervilly guarda Paquita – è il nome della fanciulla – con occhi troppo ardenti per essere quelli del fidanzato di dona Serafina. È vero che mai piede più piccolo portò un corpo più flessuoso e che mai delle nacchere chiacchiararono con maggiore vivacità sulla punta di dita più agili. Con quale leggerezza salta e come si sottrae con abilità alle provocazioni di due gitani suoi compagni, poveri diavoli, che credevano di potere stringerle la vita o baciarle la mano! Ella gli si sottrae come una biscia lanciandogli un malizioso sorriso e la determinazione di ricominciare al meglio! Terminata la sua danza, tutta emozionata e palpitante, va a tendere il proprio tamburello alla pioggia di monete che cade da tutte le mani.

L'incasso è buono e tuttavia Inigo, maestro e custode della povera piccola, non è contento: vuole obbligarla a fare un altro giro. Paquita, il cui nobile cuore respinge questo mestiere da mendicante, si rifiuta; allora il brutto vuole colpirla. Lucien è troppo francese e troppo ufficiale degli

ussari per permettere che in sua presenza si maltratti una bella fanciulla. Si intromette e minaccia Inigo intimandogli di trattare Paquita con maggiore gentilezza.

Se Paquita volesse, non sarebbe malmenata. Questo grande furfante bruciato dal sole ha per lei una specie di amore feroce e geloso che la resistenza trasforma in odio; ma una certa furezza nascosta, un'alterigia innata, le fa disprezzare Inigo. Preferisce essere la schiava piuttosto che la moglie di questo uomo. Alla vista di Lucien la sua avversione per lui raddoppia.

Il giovane ufficiale interroga Paquita; egli non può credere che sia nata in questa orda di vagabondi. La fanciulla vuole mostrargli il medaglione che conserva con tanta cura, ma non l'ha più. Inigo, vedendo che la conversazione prendeva una piega pericolosa, ha fatto sparire la miniatura con una destrezza che fa poco onore alla sua moralità.

Lucien, sempre più affascinato da Paquita, le offre un portafogli ben fornito e le propone di portarla via. La poverina sarebbe pienamente disposta a seguirlo ma il suo buon senso le dice che una gitana, raccolta sulla strada, non può essere la moglie di un ufficiale francese. «Datemi almeno questo bouquet come ricordo», dice Lucien. Paquita, che conosce il significato, nella lingua figurata del balletto, di un bouquet donato, rifiuta questo favore in apparenza innocente e Lucien si allontana vivamente contrariato.

Occorre dirvi che il governatore spagnolo, poco favorevole al matrimonio di dona Serafina con un francese, ha visto con piacere l'amore nascente di Lucien e la gelosia di Inigo e su questa situazione trama uno stratagemma per liberarsi del giovane ufficiale. Paquita sarà il richiamo che attirerà Lucien nella trappola e il gitano non chiederà di meglio che favorire i progetti del governatore e sbarazzarsi di un rivale. Inigo, che ha capito o, per essere più esatti, *visto* la fine della conversazione, poiché è l'unico modo di ascoltare dei gesti, trova un mezzo per impadronirsi del bouquet di Paquita e tramite una gitana lo fa avere a Lucien, entusiasta di questo perfido dono. La gitana indica la capanna dove abita Paquita. Costui crede che sia arrivato il momento propizio per lui, preme i fiori sulle labbra e lascia partire il resto della carovana con un pretesto qualsiasi, dopo avere comunque promesso di trovarsi l'indomani a Saragozza, dove dovrà tenersi un grande ballo in onore del suo prossimo matrimonio.

Nel secondo atto siamo a casa del gitano, un tugurio sospetto, per metà catapecchia, per metà caverna, arredato con quattro muri, e quali muri! Il lusso principale del luogo è un camino a fondo girevole, definito dal libretto un macchinario infernale, che comunica con l'esterno.

Il governatore, mascherato, arriva a passo felpato e dà al gitano un narcotico, che consegnerà Lucien senza difesa ai pugnali dei suoi assassini. Paquita, inquieta, sospettando qualche perfidia, si è rannicchiata dietro una cassa, ha sentito tutto e si ripromette di salvare Lucien o di morire con lui.

Il galante ufficiale non tarda ad apparire e Inigo lo circonda di premure ossequiose. Lo libera del mantello e della sciabola, lo invita a mettersi a tavola. Lucien svolazza intorno a Paquita e non si accorge dei cenni di intesa che lei gli fa. Inigo, d'altra parte, li sorveglia da vicino e dà vari ordini alla gitana per allontanarla da Lucien. Fortunatamente Paquita va, viene e si moltiplica con la

leggerezza di un uccello e la velocità di uno scoiattolo, apparecchia, si sottrae ai baci di Lucien, disarmo Inigo, fa cadere una pila di piatti e, mentre Inigo si china per raccogliarli, cambia posto ai bicchieri in modo che il bandito beva il vino avvelenato e il giovane il vino senza preparato. Lucien, messo in guardia, ha capito tutto e, durante il passo che Paquita danza su ordine di Inigo, si appoggia alla tavola e finge di addormentarsi. Il bandito si alza pensando che sia il momento giusto, ma il narcotico appesantisce già le sue palpebre e indebolisce i suoi muscoli; egli ricade accasciato sulla sedia facendo uno sforzo vano per scuotere questo sonno di piombo, ma non può riuscirci. A quanto pare il governatore aveva fatto bene le cose. Inigo si apre la giacca per respirare poiché soffoca e a questo movimento il medaglione sottratto a Paquita rotola sulla tavola. La fanciulla lo riprende e, approfittando del passaggio segreto del camino di cui ha scoperto il mistero, si mette contro il muro insieme a Lucien e a mezzanotte, l'ora stabilita per l'omicidio, il meccanismo, girando su se stesso, porta due banditi nella stanza e mette i due innamorati nella strada.

La scena cambia. Dal tugurio di Inigo saltiamo al palazzo del governatore francese a Saragozza. La festa è cominciata. Alla fiamma di mille candele scintillano le splendide uniformi dell'Impero, gli abiti francesi delle dame di corte, gli abiti pittoreschi e nazionali delle dame spagnole. La *contredanse* e la *gavotte* sono eseguite con una energia e una precisione classiche. Una certa inquietudine regna tuttavia nel ballo: Lucien d'Hervilly non è ancora arrivato. Ad un tratto entra, con gli abiti in disordine, seguito da Paquita e racconta la sua avventura dichiarando che deve la vita alla dedizione della giovane gitana.

Durante questa scena gli occhi di Paquita si sono posati su un ritratto appeso al muro: il ritratto del conte d'Hervilly. Gran Dio! Sono tratti uguali a quelli del medaglione! Paquita è nipote del generale e cugina di Lucien!

Per celebrare questo felice riconoscimento Paquita va a indossare un abito di tarlatana bianca e danza un passo incantevole.

Questo balletto, la cui azione è forse un po' troppo melodrammatica, è perfettamente riuscito. La ricchezza e la singolarità degli abiti dell'Impero, la bellezza degli ornamenti e soprattutto la perfezione della danza di Carlotta hanno avuto successo. Il suo ultimo passo è di una audacia e di una difficoltà inimmaginabili: si tratta di una specie di salti su un piede solo, sulla punta dell'alluce, con un movimento di una vivacità abbagliante, che provocano un piacere misto a sgomento, poiché la loro esecuzione pare impossibile anche se si ripete otto o dieci volte. Uragani di applausi hanno salutato la danzatrice, richiamata a due riprese dopo la calata del sipario.

Opéra. *Betty*. M^{lle} Fuoco«*La Presse*», 20 luglio 1846³¹

La Jeunesse d'Henri V, di Alexandre Duval, opera che ha ottenuto a suo tempo un successo dovuto soprattutto alla recitazione degli attori, è servita come punto di partenza all'autore del balletto *Betty*. Abbiamo già biasimato questa abitudine, che sembra radicarsi all'Opéra, di camuffare da balletti delle *Opéras-Comiques*. Il balletto è un genere speciale, che esige soggetti di natura tutta particolare, dove la danza arriva necessariamente, imperiosamente, e serve all'espressione stessa dell'argomento. Un'opera tradotta in segni mimici e accompagnata da un *divertissement* non è un balletto. È una verità che si dimentica troppo spesso. Gli esperti in struttura drammatica si ingannano applicando alla coreografia i loro procedimenti ordinari. Un poeta che detta le proprie idee a un pittore che le scriverebbe in uno schizzo, ecco la migliore combinazione per ottenere un bel libretto di balletto, cosa più rara di quanto si pensi poiché è difficile rendere con forme aggraziate un'azione incessantemente visibile.

Fatte queste riserve, diciamo che *Betty* non è né migliore né peggiore di quello che si è convenuto di chiamare *ballet d'action*, cioè una pantomima in cui sono inseriti passi più o meno brillanti.

Ecco, nella forma più breve possibile, l'analisi del canovaccio di Mazilier.

Charles, travestito da marinaio, corteggia, consigliato da Rochester, Betty, figlia di un oste di Greenwich o di Gravesend, che è amata da un giovane paggio che lei ritiene un maestro di danza. Charles fa scandalo, abbraccia le mogli di tutti i mariti, le figlie di tutti i padri, accende secchielli di punch e, dimenandosi, ha la goffaggine di lasciar cadere la propria borsa che il giovane paggio raccoglie. Quando arriva il momento di saldare il conto, Charles ha un bel frugare gli angoli delle sue tasche: non vi trova che il proprio orologio che egli offre in pagamento. Questo orologio però porta su una base di smalto il monogramma reale tracciato in diamanti. Come può un marinaio possedere un gioiello così prezioso? Ciò sembra sospetto: si agguanta il falso marinaio e lo si rinchiude in una stanza della taverna da dove il paggio e Betty lo fanno fuggire dopo che egli ha promesso di essere in futuro più assennato. Nell'atto successivo l'oste, seguito da sua figlia, riporta a palazzo l'orologio lasciato in pegno dal marinaio. Grande sorpresa del brav'uomo nel riconoscere Charles, Rochester e il paggio. L'epilogo non è difficile da prevedersi: Charles è un buon principe e acconsente al matrimonio tra il paggio e la fanciulla.

M^{lle} Fuoco, che debuttava in questo balletto, porta un nome di buon augurio: *feu*! Lo si direbbe fatto espressamente per lei. Questa bella danzatrice ci arriva da Milano, che ci ha già donato Carlotta Grisi.

³¹ *Ivi*, pp. 287-289.

Dalla sua prima apparizione Sophie Fuoco si è fatta uno spazio particolare. Ha il merito dell'originalità, così rara nella danza, arte limitata al massimo, e non ricorda né Taglioni, né Elssler, né Carlotta, né Cerrito.

Le sue punte soprattutto sono sorprendenti: esegue tutta una variazione senza appoggiare una volta il tallone per terra. I suoi piedi sono come due frecce di acciaio che rimbalzano su un pavimento di marmo, senza un istante di mollezza, senza una oscillazione, senza un tremolio: questo alluce che non cede, non tradisce mai il corpo leggero che sorregge.

È stato detto delle altre danzatrici che avevano delle ali, che attraversavano l'aria in nuvole di vapore. Anche M^{lle} Fuoco vola, ma radendo terra con la punta dell'unghia, vivace, agile, straordinariamente veloce.

La danza, si dirà, non è costituita esclusivamente di punte e di *taquetés*. È vero, ma, poiché in tutto quello che M^{lle} Fuoco ha eseguito abbiamo riconosciuto quella nitidezza, quella completezza e quella precisione che sono per la danza ciò che lo stile è per la poesia, crediamo che possenga anche le altre qualità, a un grado senza dubbio inferiore, ma sufficiente. M^{lle} Fuoco è d'altra parte decisamente giovane: ha diciassette anni al massimo, come testimoniano certe giovanili gracilità delle braccia e delle spalle. La sua figura, senza essere precisamente bella, è provocante ed energica; danzando ha l'aria felice e un sorriso naturale fiorisce sulle sue labbra. Entro qualche mese M^{lle} Fuoco saprà pettinarsi meglio e vestirsi con maggior gusto, avrà colto quello che occorre della civetteria francese e il suo valore sembrerà raddoppiato. Ogni sera il pubblico l'applaudiva e la richiama, e a ragione, poiché è uno dei debutti di danza più brillanti tra quelli a cui abbiamo assistito da tempo.

La musica di *Betty*, benché scritta al volo, fa onore ad Ambroise Thomas, l'autore di *Mina* e di *La Double échelle*.

Opéra. *La Fille de marbre*

«*La Presse*», 25 ottobre 1847³²

Arriviamo a *La Fille de marbre*, cioè a M^{lle} Cerrito. Benché giovane, Fanny Cerrito da tempo gode all'estero di una fama che non poteva non condurla un giorno o l'altro a Parigi, questa Atene moderna, «questo centro delle belle-arti e delle belle maniere». In effetti, era strano che una danzatrice che era stata accolta in questo famoso *pas de quatre* da cui il mondo teatrale è ancora stupefatto, e che l'Inghilterra cita dopo le Taglioni, le Elssler, le Carlotta Grisi, rimanesse sconosciuta in Francia; ogni brevetto di talento che non è controfirmato dalla mano di Parigi ha un vizio di forma: manca qualcosa alla sua autenticità. L'approvazione dell'Italia, della Germania,

³² *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Se série*, Edition Hetzel, Bruxelles 1859, pp. 152-155.

dell'Inghilterra non basta a assicurare sul suo valore reale l'artista di fama esotica poiché, in materia di arte, tutte le capitali sono un po', rispetto a Parigi, delle città di provincia, e spesso c'è di che ribattere all'entusiasmo di Napoli, di Vienna e di Londra. Per l'artista lirico e coreografico, dunque, quello di questa prova è un momento solenne, ma, che la si cerchi o la si tema, è sempre indispensabile arrivarci.

Il debutto della Cerrito ha avuto luogo in una specie di balletto alla maniera italo-inglese inventata e fissata da Saint-Léon. Il pubblico francese, essenzialmente ragionato, esige abitualmente, anche da un pretesto per *entrechats* e *pirouettes*, più logica e buon senso. Questa volta, però, tenendo conto delle necessità di una rapida messa in scena e di un'opera concepita da un altro punto di vista, si è lasciato ingenuamente andare al pittoresco dei dettagli e al fascino dell'esecuzione.

Fanny Cerrito è per fortuna dotata per la scena. È bionda, il suo sguardo azzurro è luminoso e dolce, un sorriso spontaneo illumina il viso interessante. La sua figura è snella e ben fatta, le braccia sono rotonde e di linea morbida, qualità rara nelle danzatrici. Il petto ben sviluppato non presenta la magrezza troppo abituale della danza; la gamba è sottile, il piede grazioso. Come fisico, ha tutto ciò che occorre per realizzare le poetiche immagini dei librettisti. Ondine, silfidi e salamandre non si lamenteranno dell'aspetto che ella presterà loro.

Come danzatrice, Fanny Cerrito ha per principali qualità la grazia delle pose, l'imprevedibilità degli atteggiamenti, la prontezza dei movimenti, la rapidità dell'incedere; salta e si distende con una disinvoltura, una elasticità ammirevoli; tutta la parte superiore del corpo è di una grazia deliziosa; le braccia, questo intralcio per le danzatrici, che ascolterebbero volentieri il consiglio della domestica di *Le Malade imaginaire* e se le farebbero tagliare poiché fastidiose e superflue, si arrotondano, si piegano e fluttuano mollemente nell'aria come quei panneggi rosa che svolazzano intorno alle ninfe su fondo nero degli affreschi di Ercolano.

In tutto il suo modo ella ha qualcosa di felice, di brillante e di naturalmente luminoso che non risente né del lavoro né della fatica. Ma ciò che determina il suo merito, determina anche il suo difetto. Se ha facilità, freschezza, aria di giovinezza, si notano anche mancanza di stile, errori e, senza volere qui cadere nella pedanteria più ridicola di tutte, cioè la pedanteria delle futilità, diremo che c'è in lei mancanza di scuola. Per Cerrito ha fatto tutto la natura, ma i doni più felici devono essere coltivati. Un'artista della sua forza e della sua fama non deve lasciare appigli alla critica dei maestri di danza, che credono di avere detto tutto se hanno notato qualche punta molle, qualche posizione del piede non sufficientemente in fuori. Queste leggere macchie spariscono ben presto nel turbine abbagliante di questa danza ardita e naturale, inattesa ed elegante, e la Cerrito all'Opéra di Parigi ha potuto credere di essere ancora all'Her Majesty Theater da Lumley, a Londra.

Il successo è stato dei più completi e dei più sinceri. Già ai suoi primi salti Cerrito ha conquistato il proprio pubblico. Mai, d'altra parte, l'Opéra aveva visto un'adunata più splendida: i palchi erano degli scrigni e contemporaneamente delle platee.

Saint-Léon ha sorpreso per l'audacia nervosa della sua danza e la forza con cui si solleva: ha saputo farsi applaudire, il che non è facile, in un momento in cui la danza virile non è tenuta in considerazione.

Oltre al proprio talento di coreografo e di danzatore, Saint-Léon suona il violino con stile assolutamente magistrale, a quanto dicono le persone che l'hanno sentito. Sarebbe facile, ci sembra, trovare un intreccio che ce lo mostrasse come danzatore e come virtuoso.

Théâtre de la Nation. *La Vivandière*

«*La Presse*», 23 ottobre 1848³³

La Vivandière non è, per essere esatti, che uno di quei *divertissement*, uno di quegli intermezzi di danza che si rappresentano a Londra fra gli atti delle opere. Fanny Cerrito vi trova il pretesto per essere affascinante, che è tutto ciò che serve. Crediamo, tuttavia, che davanti al pubblico parigino l'amabile danzatrice correrebbe il rischio di perdere un po' della sua popolarità se si presentasse sempre in balletti arrangiati con tale negligenza sotto l'aspetto dell'intreccio. In Inghilterra e in Italia questo importa poco, in Francia la scelta del soggetto è molto rilevante.

I Francesi non sono sufficientemente artisti, nel senso rigoroso del termine, per accontentarsi delle forme plastiche della poesia, della pittura, della musica e della danza. Occorre loro, inoltre, un significato preciso, un intreccio, un dramma logicamente dedotto, una morale, un risultato ben determinato: pochi tra noi guardano un quadro, leggono un libro, ascoltano un motivo per la bellezza dei colori, del linguaggio o dei suoni, per la bellezza che gli è propria, insomma. È il nostro difetto e nello stesso tempo la nostra qualità. Questa inclinazione, che ci ha dato una delle letterature drammatiche più razionali che ci siano al mondo, ci rende a volte molto ingiusti nei confronti dei balletti e soprattutto delle opere che, per i tre quarti del tempo, falliscono o riescono a causa del libretto e non a causa della musica buona o cattiva e, poiché mettiamo nelle cose frivole una consistente serietà, il minimo errore nella disposizione di un *divertissement* ci fa rizzare i capelli in testa e ci scandalizza. Se si osasse, si invocherebbe Aristotele a proposito di una *cabriole* compiuta bene o male.

Quanto a noi in particolare, siamo ben capaci di guardare con piacere una bella danzatrice che saltella in un'azione assurda. Se il piede è piccolo, ben arcuato e ricade sulla propria punta come una freccia, se la gamba splendida ed elegante si agita voluttuosamente nella nebbia delle mussole, se le braccia si arrotondano ondegianti e flessuose come anse di vasi greci, se il sorriso risplende come una rosa piena di perle, ci preoccupiamo ben poco del resto. Il soggetto può non avere né coda, né testa, né centro: ci è indifferente. Il vero, l'unico, l'eterno soggetto di un balletto è la danza.

³³ *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 6e série*, Edition Hetzel, Bruxelles 1859, pp. 7-9.

A questo titolo *La Vivandière* sarebbe un balletto eccellente. Sfortunatamente qui si attribuisce maggiore importanza al canovaccio che ai fiori.

M^{me} Cerrito, nel ruolo della vivandiera, esprime molta grazia e leggiadria sbarazzina: si prende gioco dei suoi due innamorati con tutta la facilità che una danzatrice leggera e agile come lei può avere. Gli sfiora il naso con le sue piroette [...] e scivola fra le loro mani, agile, rapida e furtiva come una serpe. Tutti i suoi passi sono stati applauditi con calore, soprattutto l'ultimo, una specie di polka che danza con vivacità ed estro particolari.

Anche Saint-Léon è molto applaudito: questo dipende dal fatto che da tempo non si sono visti in Francia danzatori nel vero senso del termine; il forte discredito in cui era caduta la danza ha fatto notevolmente ridurre nei balletti la parte coreografica affidata agli uomini. Lo stesso Petipa, attore elegante, mimo pieno di fuoco e di passione, sembrava chiedere grazia per la sua danza, per la sua interpretazione, dedicandosi completamente al risultato della propria compagna. Dal ritiro di Perrot, Saint-Léon è il solo uomo che abbia osato, all'Opéra, fare danza per la danza, e ha avuto successo.

Palais-Royal. Las Dansorès espagnolas

«*La Presse*», 25 février 1852³⁴

Per Bayard, come per Louis XIV, non ci sono più Pirenei; ma non c'è niente da temere con la Spagna degli autori di *vaudevilles* e noi non vedremo il tetro edificio dell'Escorial disegnato secondo la forma della graticola di San Lorenzo,

Débauche de granit du Tibère espagnol

L'immaginazione di Bayard non si smarrisce nelle *Caprées* del santo uffizio. Con lui noi rischiamo a malapena il vassoio da barba di Figaro o qualche intrigo picaresco tratto da un romanzo di Lesage.

Il *vaudeville* non serba rancore che alla Spagna attuale portata un giorno della scorsa estate in pieno Gymnase nella scarpetta della Petra Cámara. È una rivista o, piuttosto, una *olla podrida* di danze o almeno pressappoco.

Bousculot, direttore di una compagnia di provincia, sta per mettere la chiave sotto la porta. *Marius de foire* è restato solo, in piedi sulle rovine della sua cassa vuota. La sua compagnia è fuggita, ha preso il volo spinta dal vento dei fischi. Il giovane primo attore è stato maltrattato con mele crude, l'innamorata ha gli occhi gonfi di pianto, il nostro uomo per sovrappiù di scalogna, ha una figlia, l'ingenua Agnès, che il nipote di un consigliere municipale ricerca, cioè l'audace Blancmignon, antiquato libertino, la cui parrucca nasconde a fatica le orecchie di fauno. M^{lle}

³⁴ *Ivi*, pp. 308-311.

Bousculot non darà principio a discendenti con l'erede dei Blancmignon se suo padre non ottiene un successo folgorante, capace di sollevare i suoi affari così mal ridotti.

Fortunatamente Bousculot, ispirato da un colpo di genio, ha appena ingaggiato per il proprio teatro le danzatrici spagnole. Egli si sfrega le mani fino al gomito e mostra al suo Arbate una stupefacente locandina che ha ideato personalmente. Bousculot è decisamente un direttore sorprendente, un Harel di periferia.

Intanto (Comme il en est à se gaudir) arriva una compagnia ambulante guidata da Tartempion, attore girovago, che interpreta volentieri tutti i ruoli alla maniera del celebre Rosambeau, e possiede – unica proprietà – più di uno scherzo nel suo carniere di malizie. Egli propone a Bousculot di fare degli spettacoli nel suo teatro, ma Bousculot lo respinge con sdegno.

Si ha sempre bisogno di uno più piccolo di noi stessi.
(On a toujours besoin d'un plus petit que soi.)

L'astro di Bousculot impallidisce; una lettera lo informa che le sue danzatrici sono partite per New-York. I palchi sono prenotati, i manifesti montati, una coda eccezionale srotola i suoi anelli (anneaux) nei dintorni del teatro. Il momento stringe, il panico afferra Bousculot. Per raggiungere le danzatrici prende in tutta fretta il treno d'Epernoy. Arriverà in tempo?

Una indiscrezione, sfuggita a proposito, tiene Tartempion-Grassot al corrente dello scacco di Bousculot. All'istante stesso egli concepisce un'idea nuova, audace: rimpiazzare con la propria compagnia gli Spagnoli assenti, offrire un *fandango* dei suoi agli abitanti della piccola città. Un *patois* misto di basco, di inglese, di tedesco e di charabia può simulare lo spagnolo per degli abitanti della Beauce poco poliglotti.

L'invenzione riesce.

La reticella, d'altra parte, fa lo Spagnolo e la giovane prima attrice ha occhi di velluto umido, sguardi di fuoco accesi al sole di Andalusia. Un pettine di tartaruga intagliato, un pizzico nero posato sulla testa, la gonna ornata di *passequilles*, le dita armate di nacchere, ella può rompere la testa ai manolas di Grenada. Il consiglio municipale favorisce questa prepotenza imbrogliando con patriarcale candore.

Bousculot ritorna tutto annichilito: il treno era partito. Egli ha l'espressione prostrata di un uomo sprofondato sotto la propria rovina. Che cosa significa questo rumore? È forse la folla che vuole caricare di botte con le sedie rotte e gli steccati spezzati, lo sventurato direttore? Affatto: è il suo collega Tartempion, trasformato in Camprubi ideale. La compagnia accorre sulla punta dei piedi a far le prove, prima della rappresentazione, davanti al consiglio municipale riunito, borghesi candidi sormontati da teste di vitello.

Prendono posto su sgabelli per assistere alla festa improvvisata. La señora Relura de Orangea avanza sotto l'aspetto di Aline Duval, l'anca flessuosa. Arie di *cachucha* canticchiano all'orchestra, le ombre della Petra Camara e della Rosa Espert! sporgono sui sostegni delle quinte. Perché questa stupida parodia, questo balletto grottesco? Fortunatamente il consiglio municipale si lascia

convincere e accetta per vere queste Spagnole di contrabbando, queste scadenti danzatrici che saltellano su gambe di cotone.

Una sovvenzione a Bousculot è votata all'unanimità e la sua ingenua figlia sposa il Ducantal. Qui cala il sipario. Il *vaudeville* sarà sempre il *vaudeville*: la fantasia alla rovescia, le battute stereotipate su un genere di stupidaggini, l'euforia in buffonate di satira greve. Fra lui e la Spagna ci sono più che mai dei Pirenei drammatici e Bayard, per quanto sia agile, non è uomo da superarli.

Per essere giusti, aggiungeremo che al di fuori del punto di vista della carica delle danzatrici spagnole, questo *vaudeville*, benché ricordi troppo, indebolendolo, l'immortale buffoneria dei *Salimbanques* ha motivi gai e parole buffe. Il pubblico d'altra parte ha riso; non è forse abbastanza?

Aline Duval, attrice girovaga di grande percorso, può salire sul carro del *Roman comique* ma, gran Dio, che non cerchi di camminare nelle scarpe della Petra Cámara!

Lhéritier interpreta un direttore divertente e Grassot ha dato al señor Flascados una fisionomia da macaco fra le più burlesche del mondo.

3. Iconografia gautieriana

Da ragazzo Théophile Gautier si dedica alla pittura, ma anche dopo avere abbandonato l'idea di farne la propria professione continua a coltivare il piacere di trasporre immagini sulla carta e sulla tela. Si è scelto di raccogliere in appendice una selezione di opere di suo pugno (olii, acquerelli, acqueforti, pastelli, schizzi a matita), risalenti a periodi diversi della sua vita, tutte testimoni della sua sensibile attenzione al corpo femminile e alla presenza della danza, o di chi ha per lui incarnato la danza, come Carlotta Grisi. La ballerina aleggia infatti anche nell'unico paesaggio presente in questa raccolta, il giardino della sua residenza nella quale ospita Gautier per lunghi periodi, in età matura.



Jeune femme nue

1831

Olio su tela, 100,2 x 81,8 cm

Maison de Balzac (Paris)



La terrasse du jardin à Saint-Jean

1864-1872

Acquerello, 9,5 x 14 cm

Maison de Balzac (Paris)



Portrait de femme (recto)

Pastello e inchiostro su carta, 26,5 x 20,5 cm

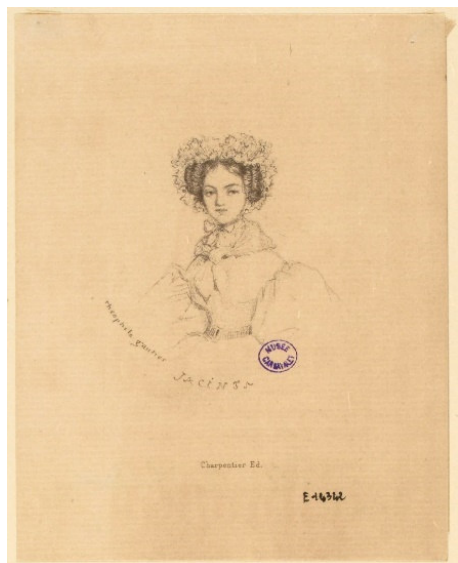
Musée de la Vie romantique (Paris)



Portrait de femme (verso)

Pastello e inchiostro su carta, 26,5 x 20,5 cm

Musée de la Vie romantique (Paris)



Jacinta

Acquaforse, 9,5 x 6,4 cm
Musée Carnavalet (Paris)



Portrait de femme

1939?
Acquerello, 5 x 4 cm
Musée de la Chartreuse (Douai)



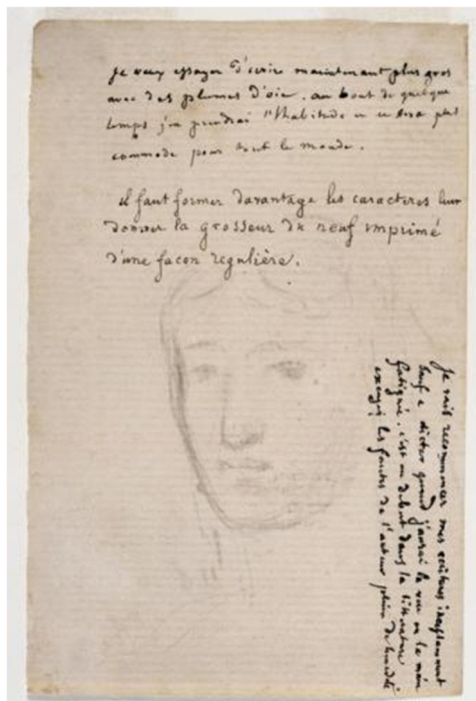
Arabella

Acquaforse, 12,5 x 8,3 cm
Musée Carnavalet (Paris)



Carlotta Grisi

1864 – 1872
Matita di grafite su carta, 11,5 x 8,5 cm
Maison de Balzac (Paris)



Ultimo manoscritto di Gautier
1872
Inchiostro nero su carta, 16,5 x 11 cm
Maison de Balzac (Paris)

Bibliografia¹

1. Fonti primarie

Scritti di Théophile Gautier

Libretti

Giselle ou Les Wilis, M^{me} Veuve Jonas, Librairie de l'Opéra, Paris 1841.

La Péri, M^{me} Veuve Jonas, Librairie-Éditeur de l'Opéra, Paris 1843.

Pàquerette, M^{me} Veuve Jonas, Librairie-Éditeur de l'Opéra, Paris 1851.

Gemma, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, Paris 1854.

Sacountalâ, M^{me} Veuve Jonas, Librairie-Éditeur de l'Opéra, Paris 1858.

Yanko le bandit, Imprimerie Bonaventure et Ducessois, Paris 1858.

Théâtre. Mystère, comédies et ballets, Charpentier, Paris 1872.

Œuvres complètes, Section III, Théâtre et ballets, sous la direction de Claudine Lacoste-Veyseyre et Hélène Laplace-Claverie, Honoré Champion Éditeur, Paris 2003.

Feuilletons sulla danza

Les Beautés de l'Opéra, Soulié Éditeur, Paris 1845.

Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Éditions Hetzel, Paris – Bruxelles 1858-1859, 6 voll.

Souvenirs de Théâtre, d'art et de critique, Charpentier, Paris 1883.

Écrits sur la danse, sous la direction de Ivor Guest, Actes Sud, Arles 1995.

Feuilletons sul teatro

Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome I, 1835-1838, sous la direction de Patrick Berthier et François Brunet, Honoré Champion, Paris 2007.

¹ Si è scelto di ordinare secondo criteri differenti le sezioni che vanno a comporre la bibliografia. Sono elencati cronologicamente i libretti (prime edizioni e antologie) e le antologie di *feuilletons* di Théophile Gautier, mentre gli altri scritti da lui firmati sono ordinati per titolo; i *feuilletons* che commentano i balletti tratti da suoi libretti sono invece elencati cronologicamente; infine tutti i restanti riferimenti bibliografici sono ordinati per autore.

- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome II, 1839-1840*, sous la direction de Patrick Berthier, Claudine Lacoste-Veysseyre, Hélène Laplace-Clavierie, Honoré Champion, Paris 2008.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome III, 1841-1842*, sous la direction de Patrick Berthier, Claudine Lacoste-Veysseyre, François Brunet, Honoré Champion, Paris 2018 (I ed. 2010).
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome IV, 1843 – Août 1844*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2012.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome V, Septembre 1844-1845*, sous la direction de Patrick Berthier e Claudine Lacoste-Veysseyre, Honoré Champion, Paris 2014.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome VI, 1846 – Juin 1847*, t Patrick Berthier e François Brunet, Honoré Champion, Paris 2015.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome VII, Juillet 1847-1848*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2016.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome VIII, 1849-Juin 1850*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2016.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome IX, Juillet 1850-Octobre 1851*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2017.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome X, Novembre 1851-1852*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2018.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XI, 1853-Avril 1854*, Patrick Berthier, François Brunet, Claudine Lacoste-Veysseyre, Honoré Champion, Paris 2019.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XII, Mai 1854 – Août 1855*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2019.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XIII, Septembre 1855 – Mars 1857*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2020.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XIV, Avril 1857 – Juin 1859*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2020.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XV, Juillet 1859 – Mai 1861*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2021.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XVI, Juin 1861 – Septembre 1863*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2021.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XVII, Octobre 1863 – Avril 1865*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2022.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XVIII, Mai 1865 – Mai 1867*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2023.
- Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XIX, Juin 1867 – Mai 1869*, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2024.

Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XX, Juin 1869 – Février 1872, sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2025.

Œuvres complètes, Section VI, Critique théâtrale, Tome XXI (et fin), postfazione e indice generale sous la direction de Patrick Berthier, Honoré Champion, Paris 2025.

Altri testi citati

Caprices et zigzags, Victor Lecou Éditeur, Paris 1852.

Constantinople, Michel Lévy, Paris 1855.

De la mode, Poulet-Malassis et A. de Broise, Paris 1858.

Emaux et camées, sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, Paris 1981.

Fusains et eaux-fortes, G. Charpentier, Paris 1880.

Guide de l'amateur du Musée du Louvre, G. Charpentier, Paris 1882.

Histoire du romantisme, Charpentier, Paris 1874 (prima ed. 1872).

Italia, L. Hachette, Paris 1855.

L'Art moderne, Michel Lévy, Paris 1856.

Le Rat (1840), in *La Peau de tigre*, Michel Lévy, Paris [1866], pp. 327-348 (prima ed. H. Souverain, Paris 1852).

Les Beaux-arts en Europe, Michel Lévy, Paris 1856-1857, 2 voll.

Loin de Paris, Michel Lévy, Paris 1865.

L'Orient, G. Charpentier, Paris 1877.

Œuvres complètes, Slatkine, Genève 1978, voll. I-XI.

Pantomimes, sous la direction de Isabelle Bougé, Cicero, Paris 1995.

Poésies complètes, Charpentier, Paris 1889-1890, 2 voll.

Poésies complètes, sous la direction de René Jasinski, Nizet, Paris 1970, 3 voll.

Portraits contemporains: littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques, Charpentier, Paris 1874.

Portraits et souvenirs littéraires, G. Charpentier, Paris 1881.

Romans, contes et nouvelles, sous la direction de Pierre Laubriet, Gallimard, Paris 2002, 2 voll.

Tableaux à la plume, G. Charpentier, Paris 1880.

Voyage en Espagne, Actes Sud, Paris 1852.

Voyage en Italie, Charpentier, Paris 1875.

Voyage en Russie, 2 voll., Charpentier, Paris 1867.

Zigzags, Victor Magen Éditeur, Paris 1845.

Corrispondenza

Correspondance générale, sous la direction de Claudine Lacoste-Veyseyre, Librairie Droz, Genève 1985, vol. I.

- Correspondance générale, 1843-1845*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1986, vol. II.
- Correspondance générale, 1846-1848*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1988, vol. III.
- Correspondance générale, 1849-1851*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1989, vol. IV.
- Correspondance générale, 1852-1853*, vol. V, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1991.
- Correspondance générale, 1854-1857*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1991, vol. VI.
- Correspondance générale, 1858-1861*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1992, vol. VII.
- Correspondance générale, 1862-1864*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1993, vol. VIII.
- Correspondance générale, 1865-1867*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève 1993, vol. IX.
- Correspondance générale, 1868-1869*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève-Paris 1993, vol. X.
- Correspondance générale, 1870-1871*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève – Paris 1996, vol. XI.
- Correspondance générale, 1872 et compléments*, sous la direction de Claudine Lacoste-Veysseyre, Librairie Droz, Genève – Paris 1993, vol. XII.

Studi e testimonianze su Théophile Gautier

- Baudelaire, Charles, *Théophile Gautier*, Poulet Malassis et de Broise, Paris 1859 (trad. it. in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 851-881).
- Bergerat, Emile, *Théophile Gautier peintre*, J. Baur, Paris 1877.
- Bergerat, Émile, *Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*, G. Charpentier, Paris 1879.
- Bourges, Elémir, *Théophile Gautier*, in «Feuilleton du Parlement», 5 mars 1883.
- Breban, Philbert, *Inauguration du monument de Théophile Gautier*, in «L'Evenement», 26 juin 1875.
- Catalogue des livres composants la bibliothèque du feu M. Théophile Gautier*, Paris, Adolphe Labitte, 1873.
- Du Camp, Maxime, *Théophile Gautier*, Hachette, Paris 1895.

- Feydeau, Ernest, *Théophile Gautier. Souvenirs intimes*, Plon, Paris 1874.
- Lovenjoul, Charles de Spoelberch de, *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Charpentier, Paris 1887, 2 voll.
- Lovenjoul, Charles de Spoelberch de, *Les lundis d'un chercheur*, Colmann-Lévy, Paris 1894.
- Mirecourt, Eugène de, *Théophile Gautier*, J.-P. Roret et cie Editeurs, Paris 1855.
- Richet, Etienne, *Profils modernes. Théophile Gautier, l'homme, la vie et l'oeuvre*, Sauvaire, Paris 1893.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Portraits contemporains*, Paris 1871.
- Tourneux, Maurice, *Théophile Gautier. Sa bibliographie*, J. Baur, Paris 1876.

Commenti sui balletti di Théophile Gautier

Giselle

- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 5 avril 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 7 avril 1841.
- s.a., «Le Moniteur des théâtres», 7 avril 1841.
- Launay, «La Presse», 10 avril 1841.
- s.a., «Le Moniteur des théâtres», 10 avril 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 20 avril 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 23 avril 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 24 avril 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 26 avril 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 27 avril 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 30 avril 1841.
- s.a., «Le Moniteur des théâtres», 1 mai 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 3 mai 1841.
- s.a., «Le Moniteur des théâtres», 12 mai 1841.
- s.a., «Le Courrier des théâtres», 19 juin 1841.
- Maurice, Charles, «Le Moniteur des théâtres», 23 juin 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 27 juin 1841.
- Wagner, Richard, «Abend Zeitung», 28 juin 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 28 juin 1841.
- Guinot, Eugène, «Le Siècle», 29 juin 1841.
- Janin, Jules, «Journal des débats», 30 juin 1841.
- s.a., «Le Charivari», 30 juin 1841.
- Maurice, Charles, «Le Courrier des théâtres», 30 juin 1841.

- s.a., «Le Moniteur des théâtres», 30 juin 1841.
Guinot, Eugène, «Le Siècle», 30 juin 1841.
s.a., «Revue de Paris», juillet 1841.
s.a., «Le Monde dramatique», 1 juillet 1841.
Maurice, Charles, «Le Moniteur des théâtres», 1 juillet 1841.
s.a., «Les Coulisses», 1 juillet 1841.
s.a., «Revue dramatique», 1 juillet 1841.
R., «Le Globe», 2 juillet 1841.
s.a., «La Mode», 3 juillet 1841.
Guinol, Eugène, «Le Courrier français», 3 juillet 1841.
s.a., «Le Moniteur des théâtres», 3 juillet 1841.
Escudier, Léon, «La France musicale», 4 juillet 1841.
s.a., «La Sylphide», 4 juillet 1841.
s.a., «Le Ménestrel», 4 juillet 1841.
s.a., «L'Echo de la presse», 4 juillet 1841.
A.L.C., «La Quotidienne», 5 juillet 1841.
s.a., «Le Commerce», 5 juillet 1841.
s.a., «Le Moniteur universel», 5 juillet 1841.
Guinot, Eugène, «Le Siècle», 5 juillet 1841.
s.a., «Le Voleur», 5 juillet 1841.
s.a., «Journal des beaux arts», 7 juillet 1841.
s.a., «Journal des débats», 10 juillet 1841.
Villemessant, [Hippolyte de], «La Sylphide», 10 juillet 1841.
s.a., «Le Feuilleton mensuel», 15 juillet 1841.
s.a., «La Sylphide», juin-novembre 1841.
s.a., «Le Feuilleton mensuel», 15 novembre 1841.
Heine, Heinrich, «Augsburgische Allgemeine Zeitung», 7 febbraio 1842.
Nerval, Gérard de, «La Presse», 28 juillet 1845.
s.a., «L'Echo de la presse», 31 juillet 1845.
de Cormenin, Louis, «La Presse», 18 août 1852.
Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Moniteur universel», 5 septembre 1858.
Escudier, Léon, «La France musicale», 10 mai 1863.
Cardon, [Émile], «Le Figaro programme», 10 mai 1863.
s.a., «Le Ménestrel», 10 mai 1863.
Ruelle, Jules, «Le Messager des théâtres et des arts», 10 mai 1863.
Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Moniteur universel», 10 mai 1863.
Janin, Jules, «Journal des débats», 11 mai 1863.
Saint-Victor, Paul de, «La Presse», 11 mai 1863.

Jouvin, B. [Benoît], «Le Figaro», 21 mai 1863.
 Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Moniteur universel», 21 septembre 1863.
 Janin, Jules, «Journal des débats», 20 novembre 1865.

La Péri

s.a., «Le Coureur des spectacles», 7 décembre 1842.
 Prévost, Hippolyte, «La Sylphide», juin-novembre 1843.
 s.a., «Revue de Paris», juillet 1843.
 Charles, Maurice, «Le Coureur des spectacles», 16 juillet 1843.
 Janin, Jules, «Journal des Débats», 19 juillet 1843.
 s.a., «Le Charivari», 19 juillet 1843.
 A., «Le Constitutionnel», 19 juillet 1843.
 s.a., «L’Echo français», 19 juillet 1843.
 M., A., «Revue et gazette des théâtres», 20 juillet 1843.
 s.a., «Galignani’s Messenger», 21 July 1843.
 s.a., «Journal des spectacles», 22 juillet 1843.
 s.a., «L’Echo, Journal des spectacles», 22 juillet 1843.
 s.a., «L’Illustration», 22 juillet 1843.
 A., «Gazette de France», 23 juillet 1843.
 s.a., «Journal des théâtres», 23 juillet 1843.
 Escudier, Léon, «La France musicale», 23 juillet 1843.
 Prévost, Hippolyte, «Le Commerce», 23 juillet 1843.
 X., «Le National», 24 juillet 1843.
 Lucas, «Le Siècle», 24 juillet 1843.
 s.a., «Journal des théâtres», 25 juillet 1843.
 Rabou, Charles, «Le Globe», 25 juillet 1843.
 s.a., «L’Echo de la presse», 30 juillet 1843.
 s.a., «Journal des beaux arts», 31 juillet 1843.
 s.a., «Le Charivari», 3 août 1843 (satira de *la Péri*).
 s.a., «Révue indépendante», 1843.
 Prévost, Hippolyte, «Revue parisienne», 1843.
 Cormenin, Louis de, «La Presse», 13 septembre 1852.

Pâquerette

H., P., «Le Moniteur universel», 19 janvier 1851.

Gemma

Desnoyer, Louis, «Le Siècle», juin 1854.
Deaddé, Y. [Édouard], «Revue et gazette des théâtres», 1 juin 1854.
Delord, [Taxile], «Le Charivari», 2 juin 1854.
Giacomelli, [Adolphe], «La France musicale», 4 juin 1854.
Jouvin, B. [Benoît], «Le Figaro», 4 juin 1854.
Lovy, Jules, «Le Ménestrel», 4 juin 1854.
Baudillon, Taxile, «Le Messager des théâtres et des arts», 4 juin 1854.
Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Moniteur universel», 4 juin 1854.
Deaddé, Y. [Édouard], «Revue et gazette des théâtres», 4 juin 1854.
Delaforest, Jules, «Gazette de France», 5 juin 1854.
s.a., «La Patrie», 7 juin 1854.
Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Constitutionnel», 7 juin 1854.
Lovy, Jules, «Journal pour rire», 10 juin 1854.
Monnier, Albert, «Journal pour rire», 10 juin 1854.
Janin, Jules, «Journal des débats», 12 juin 1854.
Escudier, Léon, «Le Pays», 13 juin 1854.
Desnoiresterres, Gustave, «La Mode», 15 juin 1854.
Reyer, Ernest, «L'Atheneum français», 1854.

Yanko le bandit

Dollingen, [Zacharias], «Gazette de Paris», 25 avril 1858.
Saint-Victor, Paul de, «La Presse», 25 avril 1858.
Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Moniteur universel», 25 avril 1858.
Thierry, [Édouard], «Le Pays», 26 avril 1858.
Escande, [Amable], «L'Union», 26 avril 1858.
Jouvin, B. [Benoît], «Le Figaro», 29 avril 1858.
Scholl, Aurélien, «L'Artiste», 2 mai 1858.
Tiengou, [J.-Marie], «Gazette de France», 3 mai 1858.
Janin, Jules, «Journal des Débats», 3 mai 1858.
Monnier, Albert, «Journal amusant», 8 mai 1858.

Sacountalâ

Second, Albéric, «L'Entr'acte», 15 juillet 1858.
Gatayes, Léon, «Gazette de Paris», 18 juillet 1858.
Aldini, A. [Aldino], «La France musicale», 18 juillet 1858.

- Saint-Victor, Paul de, «La Presse», 18 juillet 1858.
 Courcy, Charles de, «Le Figaro», 18 juillet 1858.
 Villemot, Auguste, «Le Figaro», 18 juillet 1858.
 Lovy, Jules, «Le Ménestrel», 18 juillet 1858.
 Mahalin, Paul, «Le Messager des théâtres et des arts», 18 juillet 1858.
 Jalabert, Adolphe, «Le Théâtre», 18 juillet 1858.
 Janin, Jules, «Journal des débats», 19 juillet 1858.
 Thierry, [Édouard], «Le Pays», 19 juillet 1858.
 s.a., «L'Entr'acte», 19 juillet 1858.
 Chadeuil, Gustave, «Le Siècle», 20 juillet 1858.
 Jouvin, B., «Le Figaro», 22 juillet 1858.
 s.a., «Le Figaro», 22 juillet 1858.
 Mahalin, Paul, «Le Messager des théâtres et des arts», 22 juillet 1858.
 Monnier, Albert, «Journal pour rire», 24 juillet 1858.
 Héquet, [Gustave], «L'Illustration», 24 juillet 1858.
 s.a., «Galignani's Messenger», 25 July 1858.
 Walther, G. [ma Théophile Gautier fils], «L'Artiste», 25 juillet 1858.
 Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Constitutionnel», 2 août 1858.
 Fiorentino, Pier-Angelo, «Le Moniteur universel», 15 mai 1859.
 Saint Victor, Paul de, «La Presse», 18 juillet 1859.

Studi e testimonianze su teatro, balletto e società

- Adam, Adolphe, *Lettres sur la musique française (1836-1850)*, Éditions Minkoff, Genève 1996.
 Adice, Giovanni Léopold, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale, avec une monographie des diverses maladies qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale*, Impr. de N. Chaix, Paris 1859.
Album de l'Opéra, Paris, Challamel, s.d.
Album des Théâtres, Paris, Chez Buyot, 1837.
 Arago, Jacques, *Mémoires d'un petit banc de l'Opéra*, D. Ebrard, Paris 1844.
 Arago, Jacques, *Physiologie des foyers de tous les théâtres de Paris*, Charpentier, Paris 1841.
 Balzac, Honoré de, *Teoria dell'andatura*, in *Patologia della vita sociale*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 59-101.
 Banville, Théodore de, *Petites études. Mes souvenirs*, G. Charpentier, Paris 1882.
 Blasis, Carlo, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Guglielmini e Redaelli, Milano 1857.
 Blasis, Carlo, *Manuel complet de la danse*, s.n., Paris 1830.

- Blais, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Beati e Tenenti, Milano 1820.
- Blaze, François Henri Joseph, *De l'opéra en France*, chez l'auteur, Paris 1826.
- Blaze, François Henri Joseph, *Dictionnaire de musique moderne*, Académie de Musique, Bruxelles 1828.
- Blaze, François Henri Joseph, *La Danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à M^{lle} Taglioni*, Paulin, Paris 1832.
- Blaze, François Henri Joseph, *Théâtres lyriques de Paris. L'Académie impériale de musique*, chez l'auteur, Paris 1855.
- Boigne, Charles de, *Petits mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris 1857.
- Bouffé, Hugues, *Mes Souvenirs*, E. Dentu, Paris 1880.
- Bournonville, August, *Études chorégraphiques*, a cura di Knud Arne Jürgensen e Francesca Falcone, LIM, Lucca 2005 (prima ed. 1848, 1855, 1861).
- Bournonville, August, *My Theatre Life*, Wesleyan University Press, Middletown 1979.
- Brierre de Boismont, *Des Hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, G. Baillière, Paris 1845.
- Cahusac, Louis de, *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, Jean Neaulme, L'Aja 1754.
- Castille, Hippolyte, *Les Journaux et les journalistes depuis 1848*, Sartorius, 1858.
- Castille, Hippolyte, *Les Journaux et les journalistes sous le règne de Louis-Philippe*, Sartorius, 1858.
- Cellarius, *La Danse des salons*, sous la direction de Remi Hess, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1993 (prima ed. 1847).
- Chasles, Philarète, *Oeuvres de Philarète Chasles. Mémoires*, G. Charpentier, Paris s.d.
- Compan, Charles, *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art*, Cailleau, Paris 1787.
- Cucchi, Claudina, *Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici*, Enrico Voghera Editore, Roma 1904.
- Debay, Auguste-Hyacinthe, *Hygiène vestimentaire. Les modes et les parures chez les français depuis l'établissement de la monarchie jusqu'à nos jours*, E. Dentu, Paris 1857.
- Deldevez, Ernest, *Mes Mémoires*, Marchessou Fils, Le Puy 1890.
- Des Granges, Charles-Marc, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consolat et l'Empire (1800-1814)*, Hachette, Paris 1897.
- Des Granges, Charles-Marc, *Le Romantisme et la critique: la presse littéraire sous la Restauration, 1815-1830*, Slatkine, Genève 1973.
- Desarbres, Nerée, *Deux siècles à l'Opéra*, Paris 1868.
- Dumas, Alexandre, *Souvenirs dramatiques*, Michel Lévy, Paris 1868.
- Escudier, Léon, *Mes Souvenirs*, E. Dentu, Paris 1863.
- Feydeau, Ernest, *Un Début à l'Opéra*, Michel Lévy, Paris 1863.

- Flaubert, Gustave, *Les Français peints par eux-mêmes*, Courmer, 1842.
- Gautier, Judith, *Le Collier des jours. Souvenirs de ma vie*, F. Juven, Paris 1904.
- Gautier, Judith, *Le Second rang du collier. Souvenirs littéraires*, F. Juven, Paris [ca 1905].
- Geoffroy, Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuillets de Geoffroy, précédé d'une notice historique sur sa vie et ses ouvrages*, P. Blanchard, Paris 1825, 2a ed., 6 voll.
- Gerbault, Henri, *Le Corps de la femme*, Publications de "La Vie Parisienne", Paris 1899.
- Géréron, Léonard de, *La Rampe et les coulisses*, Paris 1832.
- Goncourt, Edmond de – Goncourt, Jules de – Holff, Cornélius, *Mystères des théâtres. 1852*, Librairie Nouvelle, Paris 1853.
- Goncourt, Edmond de – Goncourt, Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris 1851-1896, 9 voll.
- Goncourt, Edmond de – Goncourt, Jules de, *La Femme au XIX siècle*, F. Didot frères, fils et Cie, Paris 1862.
- Guide dans les théâtres*, Paulin et Le Chevalier, Paris 1855.
- Hatin, Eugène, *Histoire du journal en France, 1631-1853*, P. Jannet, Paris 1853.
- Hatin, Eugène, *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1859-1861.
- Heine, Heinrich, *Lutèce: lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France*, Calmann-Lévy, Paris 1892.
- Heine, Heinrich, *Reisebilder. Tableaux de voyage*, Michel Lévy, Paris 1856, 2 voll.
- Houssaye, Arsène, *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880*, Dentu, Paris 1885, 4 voll.
- Janin, Jules, *Critique dramatique*, s.n., Paris 1877.
- Janin, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, Michel Lévy frères, Paris 1855-1858, 6 voll.
- Janin, Jules, *Notice sur La Sylphide, ballet en deux actes par Taglioni*, Soulié, Paris 1845.
- Janin, Jules, *Un Hiver à Paris*, Vve Janet, Paris [1846].
- Karr, Alphonse, *Les Wilis*, in *Contes et nouvelles*, L. Hachette et Cie, Paris 1856.
- Konig, Victor, *Voyage autour du demi-monde*, E. Dentu, Paris 1866.
- Lajarte, Théodore de, *Curiosités de l'Opéra*, s.n., Paris 1883.
- Lan, Jules, *Mémoires d'un chef de claque. Souvenirs des théâtres*, Librairie nouvelle, Paris 1883.
- Le Pileur, Auguste, *Le Corps humain*, Hachette, Paris 1877.
- Le Tombeau de Théophile Gautier*, Lemerre, Paris 1873.
- Lecomte, Jules, *Le Perron de Tortoni*, E. Dentu, Paris 1863.
- Lemaitre, Jules, *Impressions de théâtre*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris s.d.
- Les Théâtres de Paris. Notices et portraits*, Baillieu, Paris s.d.
- Loliée, Frédéric, *Les Femmes du Second Empire. La fête impériale*, Juven, Paris 1907.
- Loliée, Frédéric, *Les Femmes du Second Empire. Papier intimes*, Juven, Paris 1906.

- Magnier, Maurice, *La Danseuse*, Marpon et Flammarion, Paris 1885.
- Maillard, Firmin, *Histoire anecdotique et critique de la presse parisienne, 2e et 3e années, 1857 et 1858*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1859.
- Maurice, Charles, *Histoire anecdotique du théâtre*, s.n., Paris 1856.
- Mirecourt, Eugène de, *Jules Janin*, G. Harvard, Paris 1857.
- Moreau de Tours, Jacques-Joseph, *Du hashish et de l'alienation mentale. Études psychologiques*, Fortin Masson et Cie, Paris 1845.
- Moynet, Jules, *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, Hachette, Paris 1873.
- Nerval, Gérard de, *La Vie du théâtre*, sous la direction de Jean Richer, M. H. Minard, Paris 1961.
- Noverre, Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les ballets*, Delaroché, Lyon 1760.
- Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Oxford 1873.
- Pelletan, Eugène, *La Femme au XIX siècle*, Paguerre, Paris 1869.
- Petipa, Marius, *Mémoires*, sous la direction de Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Actes Sud, [Arles] 1990.
- Pougin, Arthur, *Acteurs et actrices d'autrefois*, F. Juven, Paris 1895.
- Pougin, Arthur, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, G. Charpentier, Paris 1877.
- Princesse Sapho, *Le Tutu. Mœurs fin de siècle*, Genonceaux, Paris 1891.
- Roqueplan, Nestor, *La Vie parisienne. Regain*, M. Lévy, Paris 1869.
- Roqueplan, Nestor, *Les Coulisses de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris 1855.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin, *Nouveaux lundis*, Calmann Lévy, Paris 1883, 6 voll.
- Saint-Léon, Arthur Michel, *De l'état actuel de la danse*, Typogr. du Progresso, Lisbona 1856.
- Saint-Léon, Arthur Michel, *La Sténochorégraphie*, a cura di Flavia Pappacena, LIM, Lucca 2006 (prima ed. *La Sténochorégraphie, ou L'Art d'écrire promptement la danse*, Brandus, Paris 1852).
- Salles, Eusèbe de, *Sakontala à Paris*, Gosselin, Paris 1833.
- Sarcey, Francisque, *La Critique et les lois du théâtre*, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, Paris 1900.
- Second, Albéric, *Les Petits mystères de l'Opéra*, G. Kugelman – Bernard-Latte, Paris 1844.
- Sincère, Marie, *La Femme au XIX siècle*, Amyot, Paris 1858.
- Sirven, Alfred, *Journaux et journalistes*, F. Cournol, Paris 1865-1866, 4 voll.
- Smith, Albert, *The Natural History of the Ballet-girl*, Dance Books, London 1996 (prima ed. 1847, trad. it. *Storia naturale di una ballerina*, traduzione di Sara Gosoli, introduzione di Elena Cervellati, Calamospecchia, Ostuni 2023).
- Taglioni, Marie, *Souvenirs. Le manuscrit inédit de la grande danseuse romantique*, sous la direction de Bruno Ligure, Gremese, Roma 2017.
- Thouzery, Paul, *La Femme au XIX siècle. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, A. Faure, Paris 1866.
- Uzanne, Octave, *La Femme et la mode*, A. Quantin, Paris 1890.
- Véron, Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Librairie nouvelle, Paris 1856, 5 voll.

Scritti letterari di altri autori

- 'Abd al-Rahmān ibn Aḥmad Nūr al-Dīn Ġāmī, *Medjnoun et Leila*, traduzione di Antoine-Léonard de Chézy, impr. de Valade, Paris 1807.
- Balzac, Honoré de, *Séraphita*, in *Le Livre mystique*, J. P. Méline, Bruxelles 1836
- Baudelaire, Charles [Charles Defayis], *La Fanfarlo*, in «Bulletin de la Société de gens de lettres», 1847 (trad. it. in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 473-513).
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, Paris 1857 (trad. it. *I fiori del male*, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 17-373).
- Baudelaire, Charles, *Les Paradis artificiels*, Poulet-Malassis, Paris 1860 (trad. it. *I paradisi artificiali*, in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 547-682).
- Blaze de Bury, Rose, *Voyage en Autriche, en Hongrie et en Allemagne pendant les événements de 1848 et 1849*, Charpentier, Paris 1851.
- Byron, George Gordon Noel, *The Giaour, a Fragment of a Turkish Tale*, John Murray, London 1813.
- Calidasa (Kālidāsa), *La Reconnaissance de Sacountalā*, traduzione di Antoine-Léonard de Chézy, Dondey-Dupré père et fils, Paris 1830.
- De Quincey, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater*, Taylor & Hessey, London 1822.
- Du Camp, Maxime, *Les Six aventures: Reis-Ibrahim, l'Âme errante, Tagahor, l'Eunuque noir, la Double aumône, les Trois vieillards de pierre*, Librairie nouvelle, Paris 1857.
- Du Camp, Maxime, *Souvenirs littéraires*, Hachette, Paris 1882-1883.
- Dumas, Alexandre e Dauzats, Adrien, *Nouvelles impressions de voyage. Quinze jours au Sinai*, Dumont, Paris 1839.
- Dumas, Alexandre, *Mémoires d'un médecin. Joseph Balsamo*, Michel Lévy, Paris 1850.
- Engel, Johann Jakob, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, A. Mylius, 1785-1786 (*Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris 1788).
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre: ein Roman*, Frankfurt und Leipzig 1800-1801.
- Halévy, Ludovic, *Madame et monsieur Cardinal*, Calmann-Lévy, Paris 1881.
- Heine, Heinrich, *De l'Allemagne*, in *Œuvres complètes de Henri Heine*, Michel Lévy, Paris 1855, 2 voll.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Poésie. II. Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, J. Hetzel & Cie – A. Quentin & Cie, Paris [1882].
- Lamartine, Alphonse de, *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, Paris, L'auteur, 1856-1869, 28 voll.

- Latouche, Henri de, *Fragoletta*, H.-L. Delloye, Paris 1840.
- Lautréamont, *Chants de Maldoror*, E. Wittmann, Bruxelles 1874.
- Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, traduction française di Antoine Galland, Paris 1704-1717.
- Lorentz, *Grise-aile*, in «Musée Philapon», 9^e livraison, [1841], pp. 65-70.
- Mérimée, Prosper, *Colomba. La Vénus d'Ille. Les Ames du purgatoire*, Calmann-Lévy, Paris 1921.
- Méry, Joseph, *Heva*, Dumont, Paris 1843.
- Méry, Joseph, *La Floride*, A. Lebègue et Sacré fils, Bruxelles 1844.
- Méry, Joseph, *La Guerre du Nizam*, V. Magen, Paris 1847.
- Michel, Marc, *Les Extases de M. Hochenez, comédie mêlée de couplets*, Beck, Paris 1850.
- Moore, Thomas, *Lalla Rookh, an oriental romance*, Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, London 1817.
- Nodier, Charles, *Trilby ou Le Lutin d'Argail*, Ladvocat, Paris 1822.
- Pichois, Claude – Dupont, Jacques, *L'Atelier de Baudelaire: "Les Fleurs du mal". Édition diplomatique*, Honoré Champion, Paris 2005.
- Scribe, Eugène, *Judith ou La Loge d'Opéra*, Michel Lévy, Paris 1853.
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Ward Lock and Co., London [1891].

Dizionari ed enciclopedie

- Béquet, Edmond, *Encyclopédie de l'art dramatique*, chez l'auteur, Paris 1886.
- Desrat, George, *Dictionnaire de la danse*, Librairies-Imprimeries réunies, Paris 1895.
- Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, sous la direction de William Duckett, Belin-Mandar, Paris 1832-1851, 34 voll.
- Dictionnaire des dictionnaires. Lettres, sciences, arts, encyclopédie universelle*, sous la direction de Paul Guérin, Impr. réunies, Paris s.d., 6 voll.
- Dupiney de Vorepierre, Jean-François-Marie Bertet, *Dictionnaire français illustré et encyclopédie universelle pouvant tenir lieu de tous les vocabulaires et de toutes les encyclopédies*, B. Dupiney de Vorepierre – Michel Lévy, Paris 1876, 2 voll.
- Encyclopédie du dix-neuvième siècle, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie de tous les hommes célèbres*, au bureau de "l'Encyclopédie du XIX^e siècle", Paris 1846, 26 voll.
- Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Administration du grand Dictionnaire universel, Paris 1866-1890, 17 voll.
- Littre, Emile, *Dictionnaire de la langue française*, L. Hachette, Paris 1873-1874, 4 voll.

Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Librairie de Firmin-Didot, Paris 1885.

2. Fonti secondarie

Studi su Théophile Gautier

Volumi

«Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009.

«Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Théophile Gautier et le théâtre*, n. 26, 2004.

«Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Théophile Gautier. L'art et l'artiste*, n. 4, 1982.

«L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, janvier-mars 1980.

Beaumont, Cyril W., *The Ballet Called Giselle*, Dance Books, London 1996 (prima ed. 1945).

Beaumont, Cyril W., *The Romantic Ballet as Seen by Théophile Gautier*, Dance Horizons, New York 1973 (prima ed. 1932).

Benesch, Rita, *Le Régard de Théophile Gautier*, Juris Druck Verlag, Zurich 1969.

Binney, Edwin 3rd, *Les Ballets de Théophile Gautier*, Librairie Nizet, Paris 1965.

Book-Senninger, Claude, *Théophile Gautier: auteur dramatique*, A.-G. Nizet, Paris 1972.

Boschot, Adolphe, *Théophile Gautier méconnu*, Imprimerie de Monaco, Monaco 1925.

Boschot, Adolphe, *Théophile Gautier*, Desclée De Brouwer & Cie, Paris 1933.

Boucher, Henri, *Iconographie générale de Théophile Gautier*, Librairie Henri Leclerc, Paris 1913.

Brunet, François, *Théophile Gautier et la danse*, Honoré Champion, Paris 2010.

Brunet, François, *Théophile Gautier et la musique*, Honoré Champion, Paris 2006.

Cadet de Gossicourt, Félix, *Catalogue des portraits, dessins, autographes et ouvrages imprimés de Théophile Gautier*, Honoré Champion, Paris 1911.

Cadet de Gossicourt, Félix, *Une Visite à l'exposition Th. Gautier*, Leclerc, Paris 1911.

Cervellati, Elena, *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento*, Ephemeria, Macerata 2024.

Cervoni, Aurélia, *Théophile Gautier devant la critique 1830-1872*, Garnier Classiques, Paris 2016.

- Cipriani, Marinella, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, Armando Editore, Roma 2004.
- Clifford Spencer, Michael, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Librairie Droz, Genève 1969.
- Court-Perez, Françoise, *Gautier, un romantique ironique*, Honoré Champion, Paris 1998.
- David-Weill, Natalie, *Rêve de pierre : la Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Librairie Droz, Genève 1989.
- Debney, Lisa, *Giselle. A Resource Pack*, University of Surrey, Surrey 1993.
- Delvaille, Bernard, *Théophile Gautier*, Éditions Seghers, Paris 1968.
- Dermée, Paul, *Théophile Gautier*, Fabre, Paris 1911.
- Eigeldinger, Frédéric, *Théophile Gautier. Table de concordances rythmique et syntaxique d'“Emaux et camées”*, Olms-Weidmann, Hildesheim – Zurich – New York 1995.
- Fauchereau, Serge, *Théophile Gautier*, Denoel, Paris 1972.
- Freeman G., Henry (sous la direction de), *Rélire Théophile Gautier*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1998.
- Grant, Richard B., *Théophile Gautier*, Twayne Publishers, Boston 1975.
- Jasinski, René, *Les Années romantiques de Théophile Gautier*, Vuibert, Paris 1929.
- Lacoste-Veyseyre, Claudine, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, Université Paul Valéry, Montpellier 1985.
- Larguier, Léo, *Théophile Gautier*, Louis Michaud, Paris s.d.
- Lavaud, Martine – Tortonese, Paolo (sous la direction de), *Théophile Gautier et la religion de l'art*, Classiques Garnier, Paris 2018.
- Lavaud, Martine, *Théophile Gautier: militant du romantisme*, Honoré Champion, Paris 2001.
- Lifar, Serge, Giselle, *Apothéose du ballet romantique*, Albin Michel, Paris 1942.
- Messina, Roberto, Giselle, *Il mito della danza in un balletto emblema*, Comune di Rieti, Rieti 2001.
- Pasi, Carlo, *Il sogno della materia. Saggio su Théophile Gautier*, Bulzoni, Roma 1972.
- Pasi, Carlo, *Théophile Gautier o il fantastico volontario*, Bulzoni, Roma 1974.
- Patch, Helen, *The Dramatic Criticism of Th. Gautier*, Bryn Maur, 1922.
- Potez, Henri, *Théophile Gautier*, Librairie Armand Colin, Paris 1903.
- Randi, Elena (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025.
- Richardson, Joanna, *Théophile Gautier. His Life and Times*, Max Reinhardt, London 1958.
- Richer, Jean, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, A.-G. Nizet, Paris 1981.
- Rizza, Cecilia, *Théophile Gautier critico letterario*, G. Giappichelli, Torino 1971.
- Senninger, Claude-Marie, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Nizet, 1972.
- Senninger, Claude-Marie, *Théophile Gautier. Une vie, une oeuvre*, Sedes, Paris 1994.
- Snell, Robert, *Théophile Gautier. A Romantic Critic of Visual Arts*, Clarendon Press, Oxford 1982.
- Spencer, Michael, *The Art of Criticism of Théophile Gautier*, Librairie Droz, Genève 1969.

- Tennant, P.E., *Théophile Gautier*, University of London Press, London 1975.
- Testa, Alberto (a cura di), *Giselle*, Di Giacomo Editore, Roma 1980.
- Théophile Gautier (1811-1872)*, Exposition, Bibliothèque Nationale, Paris 1961.
- Théophile Gautier (1811-1872)*, Musée Massey, Tarbes 1963.
- Théophile Gautier et les artistes de son temps*, Exposition, septembre 1982, sous la direction de Claudine Lacoste, Musée Fabre, Montpellier 1982.
- Théophile Gautier, la critique en liberté*, Musée d'Orsay 18 février-18 mai 1997, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1997.
- Tild, Jean, *Théophile Gautier et ses amis*, Albin Michel, Paris 1951.
- Tortonese, Paolo, *La Vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Lettres Modernes, Paris 1992.
- Ubersfeld, Anne, *Théophile Gautier*, Stock, Paris 1992.
- Venuso, Maria, *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*, Leonardo Libri, Firenze 2021.
- Wienholz, Margrit, *Französische Tanzkritik im 19. Jahrhundert als spiegel as tbtischer bewusstseinsbildung. T. Gautier, J. Lemaitre, S. Mallarmé*, Peter Lang – Herbert Lang, Bern – Frankfurt 1974.
- Ziegler, Jean, *Gautier, Baudelaire, un carré de dames*, A.G. Nizet, Paris 1977.

Saggi e articoli

- Alderson, Evan, *Ballet as Ideology: Giselle, Act II*, in «Dance Chronicle», vol. X, n. 3, 1987, pp. 290-304.
- Anastasaki, Elena, *Danses mortelles et macabres: corporalié et séduction fatale dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 271-284.
- Ashdawn-Lecointre, Leisha, *Le Théâtre du peuple, Pierrot et Les enfants du paradis*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 21, 1999, pp. 347-355.
- Au, Susan, *Gautier at the ballet*, in «Dance Chronicle», vol. XI, n. 1, 1988, pp. 121-125.
- Au, Susan, *Prints of a parisian Péri*, in «Dance Perspectives», n. 61, primavera 1975, pp. 30-49.
- Bailbé, Joseph-Marc, *Gautier et Meyerbeer: le critique et la recherche de lui-même*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 193-204.
- Bara, Olivier, *Gautier, le corps dansant et l'objet, ou l'esprit de la matière*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 57-68.
- Baudry, Robert, *La Musique: prélude ou signe d'extase dans les récits fableux de Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 35-50.

- Bellati, Giovanna, *“Une musique que l’on regarde”: le ballet comme synesthésie des arts dans les textes de critique théâtrale de Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 43-55.
- Bellet, Roger, *Gautier journaliste littéraire de l’image*, in «Europe», n. 601, mai 1979, pp. 90-102.
- Berthier, Patrick, *Gautier face au corps du danseur*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 85-97.
- Berthier, Patrick, *L’Humour chez Théophile Gautier critique d’art. 1833-1837*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 23, 2001, pp. 153-163.
- Brix, Michel, *Nerval, Gautier et le scénario du ballet inspiré du Wilhelm Meister*, in «Revue d’histoire littéraire de la France», n. 6, 1999, pp. 1237-1242.
- Bruner, Jody, *Redeeming Giselle: making a case for the ballet we hate to love*, in Garafola, Lynn (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997, pp. 107-120.
- Brunet, François, *La Parole du critique mélomane en liberté surveillée*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 27, 2005, pp. 151-160.
- Bulgin, Kathleen, *L’Appel de l’Orient au voyageur en Espagne*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 12, 1990, pp. 153-160.
- Cervellati, Elena, *Ailes de mots et de tulle: de Giselle à Spirite*, in Colombo, Laura – Genetti, Stefano (sous la direction de), *Pas de mots. De la littérature à la danse*, Hermann Editeurs, Paris 2010, pp. 115-136.
- Cervellati, Elena, *From the Written Word to the Dancing Body. Libretto and Performance Practice in Théophile Gautier*, in Society of Dance History Scholars, *Proceedings, Rethinking Practice and Theory, International Dance Symposium on Dance Research, Centre National de la Danse, Paris, France, 21-24 June 2007*, Society of Dance History Scholars, s.l. 2007, pp. 300-305.
- Cervellati, Elena, *Giselle, che “piacque e non piacque”. Diffusione e ricezione di un balletto gautieriano nell’Italia dell’Ottocento*, in Bellati, Giovanna (sous la direction de), *Théophile Gautier en Italie. Images, itinéraires, interférences. Mélange pour le bicentenaire de la naissance (1811-2011)*, Aracne, Roma 2011, pp. 47-57.
- Cervellati, Elena, *La “Giselle” italiana: variazioni sul tema*, in Randi, Elena (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025, pp. 245-267.
- Cervellati, Elena, *Madrigale panteista. Poetica e ideologia del corpo danzante negli scritti di Théophile Gautier*, in «Teatro e Storia», anno XX, n. 27, 2006, pp. 221-242.
- Cervellati, Elena, *Tableaux à la plume: Théophile Gautier, il balletto e le arti visive*, in «Culture teatrali», numero monografico *Artisti e uomini di teatro*, a cura di Elena Tamburini, n. 15, autunno 2006 [maggio 2008], pp. 125-136.
- Cervellati, Elena, *Trahir fidèlement. Giselle de la France à l’Italie (1842-1866)*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 191-205.

- Christout, Marie-Françoise, *Théophile Gautier*, in «Les Saisons de la danse», n. 49, décembre 1972, pp. 10-12.
- Colombo, Laura, *Entre “verve méridionale” et envol fantastique : la danse italienne dans l’imaginaire de Théophile Gautier*, in Bellati, Giovanna (sous la direction de), *Théophile Gautier en Italie: images, itinéraires, interférences, Mélanges pour le bicentenaire de la naissance de Théophile Gautier (1811-2011)*, Aracne, Roma 2011, pp. 61-72.
- Cournand, Gilberte, Giselle, *une jeunesse inaltérable*, in «Les Saisons de la danse», n. 223, avril 1991, pp. 9-11.
- Court-Perez, Françoise, *Gautier critique de Scribe*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 13-37.
- Curzon, Henri de, *Théophile Gautier et la musique*, in «Le Guide Musical», n. 36-37, 3 e 10 septembre 1811, pp. 547-549.
- d’Amico, Fedele, *Una santa con le scarpe di seta*, in «L’Espresso», 4 febbraio 1968, ora in Id., *Tutte le cronache musicali. “L’Espresso”, 1967-1989, vol I (1967-1972)*, a cura di Luigi Bellingardi, Bulzoni, Roma 2000, pp. 60-63.
- Davies Cordova, Sarah, *“La danse des djinns” notice nécrologique d’une danseuse*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 18, 1996, pp. 347-357.
- Décoret, Anne, *Écrire la danse au jour le jour. Enjeux et problématiques de la presse et de la critique de danse*, in Montadon, Alain (sous la direction de), *Écrire la danse*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand [1998], pp. 167-182.
- Delporte, Michel, *Théophile Gautier, spectateur et critique d’opéra à travers le feuilleton du Moniteur universel*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 71-83.
- Delporte, Michel, *Un Poète à l’opéra, ce petit monde où l’on marche sur les nuages*, in Freeman, Henry G. (sous la direction de), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1998, pp. 141-163.
- Duault, Alain, *Le Blanc troublant*, in «L’Avant scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, janvier-mars 1980, pp. 85-94.
- Eigeldinger, Marc, *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 205-213.
- Eigeldinger, Marcel, *L’Inscription du théâtre dans l’œuvre narrative de Gautier*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 141-150.
- Fernandez-Sanchez, Carmen, *L’Espagne rêvée de Théophile Gautier dans ses chroniques sur la danse espagnole*, in Périlleux, Georges – Piette, Alain (sous la direction de), *Des cultures et des hommes. Hommage à Marcel Voisin*, IPH, Mons 2001, pp. 109-120.
- Fisher, Dominique D., *À propos du mauvais oeil ou les impresentables rais de la mort*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 17, 1995, pp. 95-108.
- Fizaine, Jean-Claude, *Le Spectacle et ses enjeux: danse et tauromachie selon Théophile Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», s.n., 1982, pp. 185-205.

- Fontaine, Michel, *Théo et Goulatromba*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 125-137.
- Fournou, Marie, *L'Écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence*, in «Postures», dossier *Arts, littérature: dialogues, croisements, interférences*, n. 7, 2005, pp. 138-157.
- Gann, Andrew G., *Théophile Gautier critique musical et l'accueil de Verdi en France*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 179-191.
- Gann, Andrew, *La Génèse de La Péri*, in *Théophile Gautier. L'art et l'artiste. Actes du colloque international*, Université Paul Valéry, Montpellier 1982, tomo I, 1982, pp. 207-220.
- Gann, Andrew, *Sigurd à Marseille: Erenst Reyer et la vie musicale de Théophile Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 17, 1995, pp. 109-120.
- Geisler-Szmulewicz, Anne, *Gautier et le fantôme d'amour: de Sylphide à Spirite*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 42, 2020, pp. 83-96.
- Geisler-Szmulewicz, Anne, *Gautier, la danse et l'art du costume*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 99-117.
- Giraud, Raymond, *Winckelmann's part in Gautier's perception of classical beauty*, in «Yale French Studies», n. 38, 1967, pp. 172-182.
- Gosselien-Schick, Constance, *L'Invitation à la danse*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 55, 2003, pp. 481-500.
- Goujon, Francine, *Proust et les ballets russes: l'empreinte de Giselle*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 121e année, n. 2, 2021, pp. 331-344.
- Guedenet, Paul, *Note sur la collaboration de Gautier au "Monde Dramatique" de Nerval en 1835*, in «Romances Notes», 1959-1960, pp. 113-116.
- Guest, Ivor, *Gautier's Centenary*, in «The Dancing Times», October 1972, pp. 22-23.
- Guest, Ivor, *Théophile Gautier on Spanish dancing. Selected, translated and annotated by Ivor Guest*, in «Dance Chronicle», vol. X, n. 1, 1987, pp. 1-104.
- Harvey, Cynthia, *La Vie et l'art comme une danse: lecture nietzschéenne de La Cafetière de Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 303-310.
- Hempel Lipschutz, Ilse, *Théophile Gautier et la danse espagnole*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 153-178.
- Henry, Freeman G., *Gautier et Alphonse Karr: bandinage, esprit et parti pris au Figaro*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 23, 2001, pp. 275-289.
- Hofer, Hermann, *Théophile Gautier et Hector Berlioz*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 139-152.
- Huebner, Steven, *Opera Audiences in Paris 1830-1870*, in «Music & Letters», vol. 70, n. 2, May 1989, pp. 206-225.

- Imura, Minako, *Gautier et ses danseuses fantomes*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 153-169.
- Jacq-Mioche, Sylvie, *Giselle, du livret à la scène ou l'érotisme de l'âme*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 135-142.
- Joffe, Lydia, *La Péri 1843, La Péri 1912, La Péri 1967*, in «Dance Magazine», April 1967, pp. 16-19.
- Lacoste, Claudine, *La Femme orientale vue et revêe par le poète*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 12, 1990, pp. 11-21.
- Lacotte, Pierre, *Giselle: le style romantique*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, janvier-mars 1980, pp. 23-26.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse/Écrire sur la danse: Gautier entre théorie et pratique*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 26, 2004, pp. 127-136.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Gautier aux Ballets russes*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 28, 2006, pp. 339-351.
- Lavaud, Martine, *La Danse au cabinet d'anatomie: Gautier, critique des corps*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 69-84.
- Lee, Amanda, *The Romantic Ballet and the Nineteenth-Century Poetic Imagination*, in «Dance Chronicle», vol. 39, n. 1, pp. 32-55.
- Levinson, André, *Théophile Gautier et le ballet romantique*, in «La Revue musicale», numero monografico *Le Ballet au XIX siècle*, 1 décembre 1921, pp. 53-66.
- Lipschutz, Ilse, *Légendaire Espagne: mythe dépeint, mythe dansé: d'un tableau de Mariano Fortuny à un dernier ballet de Théophile Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 447-479.
- Lo Iacono, Concetta, *Il bel canto silanzioso ne La Muetta de Portici*, in Maione, Paologiovanni – Venuso, Maria (a cura di), *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, Turchini, Napoli 2021, pp. 269-271.
- Lo Iacono, Concetta, *L'alba di un nuovo giorno*, in *Giselle*, programma di sala dell'Opera di Roma, Roma 1994, pp. 27-33.
- Mannoni, Gérard, *Commentaire musical de la partition*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, janvier-mars 1980, pp. 58-80.
- Maribeth, Clark, *Bodies at the Opéra: Art and the Hermaphrodite in the Dance Criticism of Théophile Gautier*, in Parker, Roger – Smart, Mary Ann (edited by), *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, pp. 237-253.
- Martel, Tancrède, *Th. Gautier et ses ballets*, in «Le Figaro», 20 décembre 1924.

- Meglin, Joellen A., *Behind the Veil of Translucence: an Intertextual Reading of the Ballet Fantastique in France, 1831-1841. Part Three: Resurrection, Sensuality and the Palpable Presence of the past in Théophile Gautier's Fantastic*, in «Dance Chronicle», vol. XXVIII, n. 1, 2005, pp. 67-142.
- Merlin, Olivier, *Les Ballets de Théophile Gautier*, in «Le Monde», 27-28 février 1966.
- Merlo, Cristiano, *Spirite: quand la danse réinvente la littérature*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 245-255.
- Michelot, Isabelle, *Une Esthétique du merveilleux entre féerie et parodie*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 26, 2004, pp. 138-150.
- Middelboe, Anne, *Il destino di "Giselle" a Copenaghen*, in Randi, Elena (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025, pp. 269-286.
- Molina Rueda, Josefa, *La Beauté qui tue*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 24, 2002, pp. 127-139.
- Montandon, Alain, *Théophile Gautier et la danse*, in Colombo, Laura – Genetti, Stefano, (a cura di), *Figure e intersezioni: tra danza e letteratura*, Edizioni Fiorini, Verona 2011, pp. 143-169.
- Montoro Araque, Mercedes, *L'Art de l'androgynie ou l'androgynie dans l'art? L'héritage decadent*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 21, 1999, pp. 331-346.
- Moore, Lilian, *The Ballets of Théophile Gautier*, in «The Dancing Times», February 1935, pp. 560-563.
- Moore, Lilian, *The Origin of Adagio in Ballet: Grisi's Leap in La Péri*, in «The Dancing Times», n. 26, April 1936, pp. 16-19.
- Moulinat, Francis, *Lassailly + Gautier: Ariel = une elegante retraite?*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 231-247.
- Moulinat, Francis, *Les Formes de l'éternité dans la critique d'art de Gautier. Les années 1830 et 1840*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 18, 1996, pp. 399-409.
- Moussa, Serge, *Constantinople de Théophile Gautier: un voyage vers le corps*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 11, 1989, pp. 23-41.
- Mueller, John, *Is Giselle a Virgin?*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 1, 1981, pp. 151-154.
- Odin, Michel, *La Création de Giselle*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, janvier-mars 1980, pp. 18-21.
- Olivesi, Vannina, *Fanny Cerrito chorégraphe. La réception de Gemma dans la presse parisienne (mai-juin 1854)*, in «Recherches en danse», n. 3, 2015, pp. 1-13, online: <https://journals.openedition.org/danse/896>.
- Pasi, Carlo, *Il problema dell'attore nelle prime cronache teatrali di Théophile Gautier (1835-1838)*, in *Studi di letteratura francese a ricordo di Franco Petralia*, Signorelli, Roma 1968, pp. 83-110.

- Picard, Timothée, *Gautier critique d'opéra*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 26, 2004, pp. 191-209.
- Poesio, Giannandrea, *Giselle, part I*, in «The Dancing Times», febb. 1994, pp. 454-461.
- Pongi, Nathalie, *Poésie chorégraphique du ballet blanc dans Giselle*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 159-172.
- Rampazzo, Chiara, «Giselle» nella Russia ottocentesca, in Randi, Elena (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025, pp. 193-243.
- Rampolla, Ida, *Le opere teatrali di Gautier progettate o smarrite*, in «Francia», n. 13, janvier-mars 1975.
- Randi, Elena, «Giselle»: la trasmissione, in Id. (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025, pp. 9-107.
- Randi, Elena, *Giselle. Un evento coreico senza confini*, in Degli Esposti, Paola – Zanta, Silvia (a cura di), *Racconti teatrali di molte città (1789-1855)*, Pagina, Bari 2025, pp. 148-158.
- Randi, Elena, *Il balletto nel pensiero di Gautier*, in «Il Castello di Elsinore», n. 38, 2000, pp. 5-24.
- Ries, Frank, *In Search of Giselle*, in «Dance Magazine», August 1979, pp. 59-74.
- Rizza, Cecilia, *Costanti estetiche nella critica teatrale di Théophile Gautier*, in «Studi francesi», n. 39, settembre-dicembre 1969, pp. 442-455.
- Rizza, Cecilia, *L'Italia di Théophile Gautier*, in «Studi francesi», n. 54, 1974, pp. 443-463.
- Rizza, Cecilia, *Théophile Gautier critico letterario dal 1832 al 1844*, in «Studi francesi», n. 31, gennaio-aprile 1967, pp. 40-60.
- Rousselot, Maëlle, *Les Willis dans Giselle, de l'idéalisation à la peur*, in Hamon-Lehours, Émilie (sous la direction de), *La Représentation de la sorcière et de la magicienne. Du XVI siècle à nos jours en Europe occidentale*, Classiques Garnier, Paris 2021, pp. 123-135.
- Ruby, Franck, *Théophile Gautier et la question de "l'art pour l'art"*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 20, 1998, pp. 3-13.
- Sabee, Olivia, *The Rat de l'Opéra and the Social Imagery of Labour: Dance in July Monarchy Popular Culture*, in «French Studies», vol. LXXVI, n. 4, 2022, pp. 554-575.
- Sabee, Olivia, *Théophile Gautier's Ballet d'Action: Rewriting Dance History through Criticism*, in «Dance Chronicle», vol. 39, 2016, pp. 153-173.
- Schapira, Marie-Claude, *La Musique médiatrice de "l'extra-monde" dans l'œuvre en prose de Th. Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 51-69.
- Schneider, Marcel, *Grandes figures: Carlotta Grisi, l'amour du poète*, in «Danser», n. 124, juillet-août 1994, pp. 42-45.
- Seminadayar-Perrin, Corinne, «Des rêves de poète pris au sérieux», in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 25-42.

- Senninger, Claude-Marie, *Théophile Gautier dramaturge et homme de théâtre*, in «Europe», n. 601, mai 1979, pp. 128-140.
- Smith, Marian, “*Poésie lyrique*” and “*chorégraphie*” at the Opéra in the July Monarchy, in «Cambridge Opera Journal», vol. 4, n. 1, marzo 1992, pp. 1-19.
- Smith, Marian, *The Earliest Giselle? A Preliminary Repertory on a St. Petersburg Manuscript*, in «Dance Chronicle», vol. XXIII, n. 1, 2000, pp. 29-48.
- Smith, Marian, *What Killed Giselle?*, in «Dance Chronicle», vol. XIII, n. 1, 1990, pp. 68-81.
- Spencer, Michael C., *The Problem of Ghost Writing in the Critical Work of Théophile Gautier*, in «Symposium», n. 17, 1963, pp. 101-113.
- Sprenger, Scott, *Union risible, union impossible. Gautier et le mariage au 19e siècle*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 23, 2001, pp. 291-297.
- Stenning Edgecombe, Rodney, *Notes on Giselle and Paquita*, in «Dance Chronicle», vol. XXII, n. 3, 1999, pp. 447-452.
- Tohmé-Jarrouche, Lisette, *L'Art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un critique d'art*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 20, 1998, pp. 125-141.
- Tortonesi, Paolo, *Gautier critique de la tragédie: contrainte et liberté*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 27, 2005, pp. 139-150.
- Tsoutsoura, Marie, *Arcadie et «ballet blanc»: réminiscences grecques dans Giselle*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 173-189.
- Ubersfeld, Anne, *Théophile Gautier et la beauté virile*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 12, 1990, pp. 23-34.
- Van der Tuin, H., *Gautier en Hollande. L'accueil fait à Giselle, 1844-1885*, in «Revue de Littérature Comparée», n. 44, 1970, pp. 356-366.
- Venuso, Maria, *La 'danza' di Amina e il 'canto' di Giselle. Alcune osservazioni comparative dal balletto La Sonnambule a Giselle, passando per La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, in «Acting Archives Review», n. 8, novembre 2014, pp. 132-181, online: <https://www.actingarchives.it/en/review/issues-archivio/16-anno-iv-numero-08-novembre-2014/70-la-danza-di-amina-e-il-canto-di-giselle.html>.
- Venuso, Maria, *Tipologia delle fonti ed esiti drammaturgici del balletto Giselle*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», n. 6, 2013, pp. 107-125.
- Voisin, Marcel, *Gautier: la danse et la reverie méditerranée*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 285-293.
- Voisin, Marcel, *Théophile Gautier et la politique*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 15, 1993, pp. 323-339.
- Von Minden, Stephan, *Une Expérience d'exotisme vécu: "Le chinois de Théophile Gautier"*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 12, 1990, pp. 35-53.

- Yon, Jean Claude, *Gautier feuilletoniste: le regard d'un écrivain romantique sur le théâtre*, in Guégan, Stéphane (sous la direction de), *Théophile Gautier, la critique en liberté*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1997, pp. 114-129.
- Zanotti, Marie-Charlotte, Spirite, *sœur jumelle de Giselle, ou la danseuse au miroir*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 257-269.
- Zanta, Silvia, "Giselle" tra Parigi, Bordeaux e Lione: questioni di trasmissione, in Randi, Elena (a cura di), *La storia di Giselle. Due secoli di metamorfosi*, Kinetès, Benevento 2025, pp. 127-192.
- Zanta, Silvia, *La Sylphide e Trilby, ovvero la dialettica tra l'universo del reale e il mondo onirico*, in «Ultracorpi», n. 1, 2023, pp. 25-39.
- Zanta, Silvia, *Non solo Parigi: Giselle e le principali messinscène negli anni dal debutto*, in Degli Esposti, Paola – Zanta, Silvia (a cura di), *Racconti teatrali di molte città (1789-1855)*, Pagina, Bari 2025, pp. 15-24.
- Zielonka, Anthony, *La Musique dans les récits de voyage de Théophile Gautier*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 8, 1986, pp. 97-105.

Studi su balletto, teatro e società

Volumi

- «Romantisme», numero monografico *Chorégraphies*, sous la direction de Guy Ducray, vol. 3, n. 193, 2021.
- Adair, Christy, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Macmillan, London 1992.
- Adshead-Lansdale, Janet – Layson, June (edited by), *Dance History. An Introduction*, Routledge, London – New York 1994 (prima ed. 1983).
- Allévy, Marie-Antoinette, *La Mise-en-scène en France dans la première moitié du XIX siècle*, Slatkine Reprints, Genève 1976.
- Antonucci, Giovanni, *Storia della critica teatrale*, Studium, Roma 1990.
- Ariste, Paul d', *La Vie et le monde du boulevard (1831-1870)*, Tallandier, Paris 1930.
- Bailbé, Joseph-Marc, *Jules Janin, 1804-1874: une sensibilité littéraire et artistique*, Lettres Modernes, Paris 1974.
- Banes, Sally, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, Routledge, London – New York 1998.
- Barbier, Patrick, *La Vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac*. Paris, 1800-1850, Hachette, Paris 1987.
- Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena*, UTET, Torino 1995-1997, 6 voll. (vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, 1995).

- Beaumont, Cyril W. – Sitwell, Sacheverell, *The Romantic Ballet in Litographs of the Time*, Faber and Faber, London 1938.
- Beaumont, Cyril W., *Complete Book of Ballets*, Putnam, London 1949 (prima ed. 1938).
- Beaumont, Cyril W., *Fanny Elssler (1810-1844)*, C. W. Beaumont, London 1931.
- Beaumont, Cyril W., *Supplement to the Complete Book of Ballets*, Wyman and Sons, London 1944.
- Bellanger, Claude – Godechot, Jacques – Guiral, Pierre – Terrou, Fernand, *Histoire générale de la presse française*, Presses Universitaires de France, Paris 1969, 4 voll.
- Bellet, Roger, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, A. Colin, Paris 1967.
- Berlanstein, Lenard R., *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theatre Women from the Old Regime to the Fin-de-siècle*, Harvard University Press, Cambridge – London 2001.
- Bertaut, Jules, *Le Boulevard*, Flammarion, Paris 1924.
- Billy, André, *La Présidente et ses amis*, Flammarion, Paris 1945.
- Binney, Edwin 3rd (edited by), *Royal Festivals and Romantic Ballerinas 1600-1850 from the Collection of Edwin Binney 3rd*, The Smithsonian Institution, Washington 1971.
- Binney, Edwin 3rd, *Glories of the Romantic Ballet*, Dance Books Ltd., London 1985.
- Brenner, Jacques, *Les Critiques dramatiques*, Flammarion, s.l.1970.
- Brinson, Peter, *Background to European Ballet*, A.W. Sithoff, Leyden 1966.
- Burt, Ramsay, *The Male dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, London – New York 1995.
- Carré, Jean-Marie, *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, Le Caire, 1932.
- Carter, Alexandra (edited by), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London – New York 1998.
- Cervellati, Elena, *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento*, L'Epos, Macerata 2024.
- Chapman, John Vance, *Dancers, Critics and Ballet Masters. Paris 1790-1848*, Wetherby, British Library Document Supply Centre, 1985.
- Chenetier-Alev, Marion – Consolini, Marco, *L'Art de l'acteur dans la presse écrite et illustrée/L'arte dell'attore nella stampa e nei periodici illustrati 1750-1980*, Pagina, Bari 2025.
- Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental: naissance et métamorphoses, XVIe-XXe siècles*, Éditions Desjonquères, Paris 1995.
- Christout, Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le "théâtre du silence"*, Éditions Mouton, La Haye – Paris 1965.
- Cohen, Selma Jeanne, *Next Week, Swan lake. Reflections on Dance and Dances*, Wesleyan University Press, Hanover 1982.
- Collins, Irene, *The Government and the Newspaper Press in France 1814-1881*, Oxford University Press, London 1959.
- Copeland, Roger – Cohen, Marshall, *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford – New York – Toronto – Melbourne 1983.

- Corbin, Alain – Courtine, Jean-Jacques – Vigarello, George (sous la direction de), *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, Paris 2005.
- Corbin, Alain – Guerrand, Roger-Henri – Hall, Catherine et al., *La vita privata. L'Ottocento*, Editori Laterza, Roma – Bari 1988.
- Cordova, Sarah Davies, *Paris Dances. Textual Choreographies in the Nineteenth-Century French Novel*, International Scholars Publications, San Francisco – London – Bethesda 1999.
- Cruciani, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma – Bari 2002 (prima ed. 1992).
- Cuppone, Roberto, *CDA. Il mito della commedia dell'arte nell'Ottocento francese*, Bulzoni, Roma 1999.
- d'Arcy, Chloé, *Marie Taglioni. Étoile du ballet romantique*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2024.
- Danseurs et ballets de l'Opéra de Paris depuis 1671. Exposition organisée par les Archives Nationales, sous la direction de Martine Kahane, Archives Nationales, Paris 1988.
- Denby, Edwin, *Dance Writings*, Dance Books, London 1986.
- Dijkstra, Bram, *Idoli di perversione*, Milano, Garzanti, 1988 (I ed. originale *Idols of Perversity*, Oxford University Press, 1986).
- Dils, Ann – Cooper Albright, Ann (edited by), *Moving History/Dancing Culture. A Dance History Reader*, Wesleyan University Press, Middletown 2001.
- Dodd, Craig, *Le Monde du ballet*, Elsevier Séquoia, Paris – Bruxelles 1980.
- Ducrey, Guy, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris 1996.
- Eco, Umberto (a cura di), *Storia della bellezza*, RCS Libri – Bompiani, 2004.
- Ehrhard, Auguste, *Fanny Elssler. Une vie de danseuse*, Plon – Nourrit, Paris 1909.
- Ellis, Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Ewing, Elizabeth, *Everyday Dress, 1650-1900*, Batsford, London 1984.
- Fairfax, Edmund, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, Scarecrow Press, Lanham 2003.
- Falcone, Francesca – Sowell, Debra – Sowell, Madison – Veroli, Patrizia, *Icônes du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Gremese, Roma 2016.
- Fischer, Carlos, *Les Costumes de l'Opéra*, Librairie de France, Paris 1931.
- Folliot, Valérie, *Costumes de danse ou la chair représentée*, La Recherche en danse, s.l. 1997.
- Foster, Susan Leigh (edited by), *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1995.
- Foster, Susan Leigh, *Coreografia e narrazione*, Dino Audino Editore, Roma 2003 (I ed. *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington 1996).
- Fraisse, Génévieve – Perrot, Michelle (a cura di), *Storia delle donne. L'Ottocento*, Laterza, Roma – Bari 1991.

- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005.
- Franco, Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Frichet, Henry, *Amours et plaisirs de Paris au XIX siècle*, Librairie Astra, Paris 1932.
- Fulcher, Jane, *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford University Press, New York – Oxford 1999.
- Fulcher, Jane, *Musical Aesthetics and Social Philosophy in France, 1848-1870*, University Microfilms International, s.l. 1978.
- Fulcher, Jane, *The Nation's Image. The French Grand Opéra as Politics and Politicized Art*, Cambridge University Press, London – New York – Melbourne 1987.
- Fullington, Doug – Smith, Marian, *Five Ballets from Paris and St. Petersburg. Giselle, Paquita, Le Corsaire, La Bayadère, Raymonda*, Oxford University Press, New York 2024.
- Garafola, Lynn (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997.
- Gasnault, François, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIX siècle*, Aubier, Paris 1986.
- Gislason, Donald Garth, *Castil-Blaze. "De l'Opéra en France" and the Feuilletons of the "Journal des débats" (1820-1832)*, UMI, Ann Arbor 1995.
- Goellner, Ellen W. – Murphy, Jacqueline Shea, *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995.
- Gourret, Jean, *Histoire des salles de l'Opéra de Paris*, Trédaniel, Paris 1985.
- Grazioli, Cristina, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Bari 2008.
- Guarino, Raimondo, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma 2005.
- Guerrier, Claudine, *Chorégraphie et société*, Chiron, Paris 1991.
- Guerrier, Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Chiron, Paris 1997.
- Guest Hutchinson, Ann, *Fanny Elssler's Cachucha*, Theatre arts books, New York 1981.
- Guest, Ivor, *A Gallery of Romantic Ballet. A Catalogue of the Collection of Dance Prints at the Mercury Theatre*, New Mercury, 1965.
- Guest, Ivor, *Ballet Under Napoleon*, Dance Books, London 2002.
- Guest, Ivor, *Fanny Cerrito. The Life of a Romantic Ballerina*, Dance Books, London 1974 (prima ed. 1956).
- Guest, Ivor, *Fanny Elssler as the Swiss Milkmaid*, s.n., s.l. 1973.
- Guest, Ivor, *Fanny Elssler*, A. and C. Black, London 1970.
- Guest, Ivor, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*, London, Dance Books, 1984.
- Guest, Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Flammarion, Paris 2001.
- Guest, Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris. Trois siècles d'histoire et de tradition*, Opéra de Paris – Flammarion, Paris 1976.

- Guest, Ivor, *The Ballet of the Second Empire*, Pitman – Wesleyan University Press, 1974 (prima ed. A. and C. Black, London 1853 e 1855, 2 voll.).
- Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, London 1980 (prima ed. 1966).
- Hanna, Judith Lynne, *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1988.
- Haskell, Arnold L., *Ballet. A Complete Guide to Appreciation: History, Aesthetics, Ballets, Dancers*, Penguin Books, Harmondsworth 1951.
- Hemmings, Frederick William, *The Theatre Industry in Nineteenth Century France*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Hemmings, Frederick William, *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Hill, Lorna, La Sylphide. *The Life of Marie Taglioni*, Evan Brothers, 1967.
- Hofmann, Vladimir, *Le Ballet*, Bordas, Paris s.d.
- Horton Fraleigh, Sondra – Hanstein, Penelope (edited by), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh c1999.
- Invernizzi, Guglielmo – Della Casa, Nicoletta, *Immagini della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, NodoLibri, Como 1995.
- Join-Dieterle, Catherine, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Picard, Paris 1988.
- Jouanny, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Droz, Genève 2002.
- Jowitt, Deborah, *Time and the Dancing Image*, University of California Press, Berkley 1988.
- Kahane, Martine – Pinasa, Delphine, *Le Tutu. Petit guide*, Opéra de Paris – Flammarion, Paris 2000.
- Kahane, Martine, *Le Foyer de la danse*, Musée d'Orsay – Bibliothèque Nationale – Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988.
- Kahane, Martine, *Opéra côté costume*, Éditions Plume, Paris 1995.
- Kerlouégan, François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Honoré Champion, Paris 2006.
- Koritz, Amy, *Gendering Bodies/Performing Art. Dance and Literature in Early Twentieth-Century British culture*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.
- Lacombe, Hervé, *Les Voies de l'opéra français au XIX siècle*, Fayard, s.l. 1997.
- Lacotte, Pierre, *Marie Taglioni. La Sylphide*, M. Bois, Paris 1980.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, Paris 2001.
- Leucci, Tiziana, *Devadasi e Bayadères: tra storia leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna 2005.
- Levinson, André, *Marie Taglioni (1804-1884)*, Dance Books, London 1977 (prima ed. 1929).

- Levinson, Andrei, *Meister des Balletts*, Muller & Co. Verlag, Potsdam 1923.
- Lifar, Serge, *Carlotta Grisi*, Albin Michel, Paris 1941.
- Lifar, Serge, *La Danse*, Éditions Denoël, Paris 1938.
- Ligore, Bruno (a cura di), *Filippo Taglioni, padre del ballo romantico*, Aracne, Roma 2023.
- Lo Iacono, Concetta, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1636-2009)*, Piretti, Bologna 2025.
- Lombardi, Carmela (a cura di), *Il ballo pantomimo. Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*, Paravia, Torino 1998.
- Louis, Maurice A.-L., *Danses populaires et ballets d'opéra*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris 1965.
- Macchia, Giovanni, *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino 1995 (prima ed. 1965).
- Marino, Massimo, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Carocci editore, Roma 2004.
- Matoré, Georges, *Le Vocabulaire et la société sous Lois-Philippe*, Slatkine Reprints, Genève 1967.
- Mazadier, René, *Histoire de la presse parisienne de Théophraste Renaudot à la IV République 1631-1945*, Éditions du Pavois, Paris 1945.
- McCarren, Felicia, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford University Press, Stanford 1998.
- McFee, Graham, *Understanding Dance*, Routledge, London – New York 1992.
- Meldolesi, Claudio – Taviani, Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma – Bari 1991.
- Migel, Parmenia, *Great Ballet Prints of the Romantic Era*. 109 illustrations, Dover Publications, New York 1981.
- Mollica, Fabio, *Il valzer dei maestri. Storia ottocentesca di una danza*, Associazione culturale Società di danza, Modena 2005.
- Mollica, Fabio, *La danza di società nell'Italia dell'800. Un primo studio*, Società di danza, Bologna 1995.
- Monaldi, Gino, *Le regine della danza nel secolo XIX*, Fratelli Bocca, Torino 1910.
- Montadon, Alain (sous la direction de), *Écrire la danse*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand [1999].
- Montadon, Alain (sous la direction de), *Sociopoétique de la danse*, Anthropos, Paris 1998.
- Morina, Beryl, *Mime in Ballet*, Woodstock Winchester Press, Winchester Hants 2000.
- Morris, Gay (a cura), *Moving Words. Re-writing Dance*, Routledge, London – New York 1996.
- Moudoué, Rose-Marie, *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal 16. al 20. secolo*, Bulzoni, Roma 1994.
- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington 1988 (prima ed. 1975).
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band 1, Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*, K. Kieser, München 2007.

- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (a cura di), *Souvenirs de Taglioni, Band 2, Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert*, K. Kieser, München 2007.
- Onesti, Stefania, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016.
- Pappacena, Flavia, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Parker, Roger – Smart, Mary Ann (edited by), *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001.
- Pitou, Spire, The Paris Opéra. *An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers and Performers*, Greenwood Press, New York – Westport – London 1990, 4 voll.
- Praz, Mario, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2002.
- Praz, Mario, *Fiori freschi*, Sansoni, Firenze 1944.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1988 (prima ed. 1930).
- Priddin, Deirdre, *The Art of the Dance in French Literature from Théophile Gautier to Paul Valéry*, Adam and Charles Black, London 1952.
- Quatrelles-L'Epine, M., *Une Danseuse française au XIX siècle. Emma Livry*, Paris 1909.
- Randi, Elena, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra editrice, Padova 2001.
- Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra editrice, Padova 1996.
- Randi, Elena, *Il teatro romantico*, Laterza, Roma – Bari 2016.
- Richardson, Joanna, *La Vie parisienne, 1852-1870*, Studio Book – Viking Press, New York 1971.
- Richardson, Joanna, *Les Courtisanes. Le demi-monde au XIX siècle*, Stock, Paris 1968.
- Robert le diable. Catalogue de l'exposition*, Théâtre National de l'Opéra de Paris, 20 juin-20 septembre 1985, sous la direction de Martine Kahane, Bibliothèque Nationale, Paris 1985.
- Robin-Challan, Louise, *Social Conditions of Ballet Dancers at the Paris Opera in the XIXe Century*, Harwood Academic Publishers, 1992.
- Royce, Anya Peterson, *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*, Indiana University Press, Bloomington 1984.
- Savalle, Joseph, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*, Minard, Paris 1981.
- Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma – Bari 1992.
- Scholl, Tim, *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, Routledge, London – New York 1994.
- Sellami-Viñas, Anne-Marie, *L'Écriture du corps en scène. Une poétique du mouvement*, ANRT, 1999.
- Senneville, Gérard de, *La Présidente. Une égérie au XIX siècle*, Stock, Paris 1998.

- Settis, Salvatore, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004.
- Sitwell, Sacheverell, *The Romantic Ballet from Contemporary Prints*, B.T. Batsford, London 1948.
- Sitwell, Sacheverell, *The Romantic Ballet in Lithographs of the Time*, Faber and Faber, London 1938.
- Smith, Marian (edited by), *La Sylphide. Paris 1832 and Beyond*, Dance Books, [London] 2012.
- Smith, Marian, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Sorell, Walter, *Dance in its Time. The Emergence of an Art Form*, Anchor Press/Doubleday, Garden City, NY 1981.
- Sparshott, Francis, *Off the Ground*, Princeton University Press, Princeton 1988.
- Spencer, Paul, *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève 1970.
- Tamvaco, Jean-Louis, *Les Cancans de l'Opéra. Chroniques de l'Académie Royale de musique et du Théâtre, à Paris sous les deux Restaurations*, CNRS Éditions, Paris 2000, 2 voll.
- Theodores, Diana, *First We Take Manhattan: Four American Women and the New York School of Dance Criticism*, Harwood Academic Publishers – Gordon and Breach, Amsterdam – London – Toronto 1996.
- Thomas, Helen (edited by), *Dance, Gender and Culture*, Macmillan, Houndmills – London 1993.
- Thomas, Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2003.
- Touchard-Lafosse, Georges, *Chroniques secrètes et galantes de l'Opéra, 1667-1844*, G. Roux et Cassanet, Paris 1846.
- Vaillat, Léandre, *Ballets de l'Opéra de Paris*, Compagnie Française des Arts Graphiques, Paris 1943.
- Van Camp, Julie Charlotte, *Philosophical Problems of Dance Criticism*, UMI, Ann Arbor 1981.
- Van der Tuin, Herman, *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Th. Gautier*, N.V. Holdert & Co, Amsterdam 1933.
- Vaudoyer, Jean Louis, *Alice Ozy*, Éditions M.P. Tremois, Paris 1930.
- Vigarelo, Georges, *Le corps redressé*, Armand Colin, Paris 2001.
- Voisin, Marcel, *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'oeuvre de Théophile Gautier*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1981.
- Washabaugh, William (edited by), *The Passion of Music and Dance: Body, Gender, and Sexuality*, Berg, Oxford – New York 1998.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, Yale University Press, London, 8 voll.
- Wild, Nicole, *Décors et costumes du XIX siècle. Opéra de Paris*, Bibliothèque Nationale, Paris 1987.
- Wild, Nicole, *Décors et costumes du XIX siècle. Théâtres et décorateurs*, Bibliothèque Nationale, Paris 1993.
- Wild, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique*, Aux Amateurs de Livres, Paris 1989.

Wild, Nicole, *Les arts de spectacle en France. Affiches illustrées (1850-1950)*, Bibliothèque Nationale, Paris 1976.

Winter, Marian Hannah, *Le théâtre du merveilleux*, Olivier Perrin Éditeur, Paris 1962.

Winter, Marian Hannah, *The Pre-romantic Ballet*, Pitman, London 1974.

Saggi in volume e articoli

Arkin, Lisa C. – Smith, Marian, *National Dance in the Romantic Ballet*, in Garafola, Lynn (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997, pp. 11-68.

Aschengreen, Erik, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, in «Dance Perspectives», n. 58, estate 1974, pp. 1-52.

Asor Rosa, Alberto, *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977-1984.

Banes, Sally – Carroll, Noel, *Marriage and the Inhuman: La Sylphide's Narratives of Domesticity and Community*, in Garafola, Lynn (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997, pp. 91-105.

Baude, Michel, *Un théâtre populaire: le théâtre du Montparnasse d'après le journal inédit de P.H. Azais*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 25-32.

Binney, Edwin, *A Century of Austro-german Dance Prints, 1790-1890*, in «Dance Perspectives», n. 47, autunno 1971.

Binney, Edwin, *Longing for the Ideal. Images of Marie Taglioni in the Romantic Ballet*, in «Harvard Library Bulletin», vol. XXXII, n. 2, primavera 1984, pp. 105-148.

Binney, Edwin, *Sixty Years of Italian Dance Prints, 1815-1875*, in «Dance Perspectives», n. 53, primavera 1973.

Braswell, Suzanne, *An Aesthetics of Movement: Baudelaire, Poetic Renewal, and the Invitation of Dance*, in «French Forum», vol. 31, n. 3, autunno 2006, pp. 23-43.

Brunet, François, *Apollinien ou Dionysien?*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 295-302.

Burt, Ramsay, *The Trouble With the Male Dancer...*, in Dils, Ann – Cooper Albright, Ann (edited by), *Moving History/Dancing Culture. A Dance History Reader*, Wesleyan University Press, Middletown 2001, pp. 44-55.

Casini Ropa, Eugenia, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture teatrali», n. 7-8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 97-105.

Castellucci, Romeo, *La critica e il ronzio del coro*, in «Biblioteca teatrale», n. 54, aprile-giugno 2000, pp. 121-125.

Cervellati, Elena, *“Un grand'astro brillava”. Il pas seul nel balletto del XIX secolo*, in Vicentini, Claudio (a cura di), *L'arte del monologo e l'azione sospesa*, Pacini Editore, Pisa 2017, pp. 193-213.

- Cervellati, Elena, *Tra padre e figlia: Filippo e Maria Taglioni*, in Bertolone, Paola – Corea, Annamaria – Gavrilovich, Donatella (a cura di), *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, UniversItalia, Roma 2016, pp. 91-99.
- Chapman, John V., *Forgotten Giant: Pierre Gardel*, in «Dance Research», vol. V, n. 1, primavera 1987, pp. 3-20.
- Chapman, John V., *Jules Janin: Romantic Critic*, in Garafola, Lynn (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997, pp. 197-241.
- Chapman, John V., *Silent Drama to Silent Dream. Parisian Ballet Criticism 1800-1850*, in «Dance Chronicle», vol. XI, n. 3, 1988, pp. 365-380.
- Chapman, John V., *The Paris Opéra Ballet School, 1798-1827*, in «Dance Chronicle», vol. XII, n. 2, 1989, pp. 196-220.
- Chapman, John, *An Unromantic View of Nineteenth-Century Romanticism*, in «The Dancing Times», n. 7, primavera 1978, pp. 28-45.
- Chapman, John, *Jules Janin and the Ballet*, in «Dance Research», vol. 7, n. 1, primavera 1989, pp. 65-77.
- Chapman, John, *XXX and the Changing Ballet Aesthetic. 1828-1832*, in «Dance Research», vol. II, n. 1, primavera 1984, pp. 35-47.
- Chazin-Bennhaum, Judith, *Women of Faint Heart and Steel Toes*, in Garafola, Lynn (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997, pp. 121-130.
- Christout, Marie-Françoise, *Ballet: Incarnation of Allegory*, in «Dance Chronicle», vol. XVIII, n. 3, 1995, pp. 427-435.
- Christout, Marie-Françoise, *La Féerie romantique au théâtre: de “La Sylphide” (1832) à “La Biche au bois” (1845), chorégraphies, décors, trucs et machines*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 77-86.
- Christout, Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le “Théâtre du silence” en France à partir du XVII siècle*, in «La Recherche en Danse», n. 1, 1982, pp. 111-116.
- Colombo, Laura, *La “Muse cosmopolite”: l’héroïne romantique et le rêve de la féminité dans les ballets orientaux*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico Gautier et les arts de la danse, n. 31, 2009, pp. 225-244.
- Costecalde, Nelly, *Fonction de l’image féminine dans la danse: une hypothèse*, in «La Recherche en Danse», n. 1, 1982, pp. 125-128.
- d’Amico, Fedele, *L’idea di balletto classico*, in Id., *Un ragazzino all’Augusteo*, Einaudi, Torino 1991, pp. 154-168.
- Daly, Ann, *Theorizing Gender*, in Id., *Critical gestures. Writings on Dance and Culture*, Wesleyan University Press, Middletown 2002, pp. 277-338.

- Delattre-Destemberg, Emmanuele, *Au-delà de l'“amateur de jambe”. Les multiples facettes du public de la danse à l'Opéra au XIX^e siècle*, in Giron-Panel, Caroline – Yon, Jean-Claude – Serre, Solveig (sous la direction de), *Les Publics des scènes musicales en France (XVIII-XXI siècles)*, pp. 57-69.
- Dourox, François, *L'Argument des ballets*, in Bruni, Ciro (sous la direction de), *Danse et pensée*, G.E.R.M.S., Paris 1993, pp. 287-290.
- Everist, Mark, *Grand Opéra—Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire*, in «19th-Century Music», vol. 33, n. 3, primavera 2010, pp. 195-231.
- Falcone, Francesca, *The Arabesque: a Compositional Design*, in «Dance Chronicle», vol. XIX, n. 3, 1996, pp. 231-253.
- Fayolle, Roger, *Criticism and Theory*, in Charlton, David (edited by), *The French Romantics*, Cambridge, 1984, pp. 248-273.
- Fischer, Eva-Elisabeth, *Clothes Make the (Wo)man*, in «Ballet Tanz», n. 8-9, August 1998, pp. 38-41.
- Foster, Susan Leigh, *The Ballerina's Phallic Pointe*, in Id. (edited by), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London – New York 1996, pp. 1-24.
- Garafola, Lynn, *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*, in Dils, Ann – Cooper Albright, Ann (edited by), *Moving History/Dancing Culture. A Dance History Reader*, Wesleyan University Press, Middletown 2001, pp. 210-217.
- Garafola, Lynn, *Where are Ballet's Women Choreographers?*, in Id., *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 2005, pp. 215-228.
- Garzi, Fabrizio Maria – Salvi, Laura, *Il costume nel balletto*, in «La Danza», anno X, n. 31, 1990, pp. e 36-39.
- Garzi, Fabrizio Maria – Salvi, Laura, *Il costume nel balletto*, in «La Danza», anno X, n. 32, 1990, pp. 34-41.
- Garzi, Fabrizio Maria – Salvi, Laura, *Il costume nel balletto*, in «La Danza», anno X, n. 33, 1990, pp. 39-40.
- Garzi, Fabrizio Maria – Salvi, Laura, *Il costume nel balletto*, in «La Danza», anno XI, n. 34, 1991, pp. 38-39.
- Garzi, Fabrizio Maria – Salvi, Laura, *Il costume nel balletto*, in «La Danza», anno XI, n. 35, 1991, pp. 40-41.
- Garzi, Fabrizio Maria – Salvi, Laura, *Il costume nel balletto*, in «La Danza», anno XI, n. 36, 1991, pp. 40-41.
- Garzi, Fabrizio Maria – Salvi, Laura, *Il costume nel balletto*, in «La Danza», anno XI, n. 37, 1991, pp. 41-42.
- Gasnault, François, *Les Salles du bal du Paris romantique: décors et jeu des corps*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 7-18.

- Genicot, Thierry, *Sacrilège, plaisir, amour, pouvoir et politique*, in «Nouvelles de Danse», n. 23, primavera 1995, pp. 33-41.
- Gil, José, *Paradoxical Body*, in «The Drama Review», vol. 50, n. 4, inverno 2006, pp. 21-35.
- Gualtieri, Mariangela, *La critica e i frequentatori di abissi*, in «Biblioteca teatrale», n. 54, aprile-giugno 2000, pp. 113-119.
- Guest, Ivor, *Dandies and Dancers*, in «Dance Perspectives», n. 37, primavera 1969.
- Guest, Ivor, *Il balletto in Francia. L'Ottocento*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, UTET, Torino 1995, vol. V («L'arte della danza e del balletto»), pp. 193-227.
- Hammond, Sandra Noll, *Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson*, in «Dance Research», vol. 3, n. 1, autunno 1984, pp. 53-66.
- Hammond, Sandra Noll, *Searching for the Sylph. Documentation on Early Developement in Pointe Technique*, in «Dance Research Journal», vol. 19, n. 2, 1987-1988, pp. 27-31.
- Hickenlooper Sowell, Debra, *Romantic Landscapes for Dance. Ballet Narratives and Edmund Burke's Theory of the Sublime*, in «Dance Chronicle», n. 34, 2011, pp. 183-216.
- Jacq-Mioche, Sylvie, *L'Esthétique de l'immatériel dans le ballet parisien du XIX siècle*, in Moindrot, Isabelle (sous la direction de), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-époque*, CNRS Éditions, Paris 2006, pp. 118-125.
- Jacq-Mioche, Sylvie, *La Virtuosité dans le ballet français romantique: des faits à une morale sociale du corps*, in «Romantisme», n. 128, 2025, pp. 95-107.
- Jacq-Mioche, Sylvie, *Le Ballet blanc et ses avatars néoclassiques. Effacement ou disparition de la narration*, in Cl ren, Marie – Mounier-Vehier, Caroline – Soudy-Quazuguel, Laura – Torrent, Céline (sous la direction de), *Formes, emplois et évolution du livret de ballet de la Renaissance à nos jours*, Classiques Garnier, Paris 2021, pp. 149-160.
- Jarrasse, Bénédicte, *De la commercialisation à la mise en légende de l'art chorégraphique: les statuettes-portraits de danseuses de Jean-Auguste Barre*, in Kremer, Nathalie – Nye, Edward (sous la direction de), *La Danse et les arts (XVIIIe-XXe siècles)*, Actes de la journée d'étude tenue à la Sorbonne nouvelle le 22 mai 2017, Universit  de Lausanne, 2018, online: <http://www.fabula.org/colloques/document5361.php>.
- Jarrasse, Bénédicte, *Les Beautés de l'Opéra: de la féerie chorégraphique au merveilleux littéraire*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 209-224.
- Jeuland-Heynaud, Maryse, *Légitimité de la librettologie*, in «Revue des études italiennes», n. 1-2, janvier-juin 1976, pp. 66-101.
- Join-Dieterle, Catherine, *Evolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 65-76.
- Jordan, Stephanie, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opera, 1820-1850*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 4, 1982, pp. 374-388.

- Kaplan, Rachel, *Criticism, Performance and the Rupture*, in «Contact Quaterly», vol. 18, n. 1, winter-spring 1993, pp. 35-36.
- Kaplan, Rachel, *Why I Write Criticism*, in «Contact Quaterly», vol. 16, n. 1, winter 1991, p. 36.
- Krakovitch, Odile, *Les romantiques et la censure au théâtre*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 33-43.
- Kuzmick Hansell, Kathleen, *Il balletto e il melodramma: rigoglio e declino (1796-1872)*, in Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, EDT, Torino 1988, vol. 5, pp. 252-302.
- Laplace-Claverie, Hélène, *De Marius Petipa à Vasilav Nijinski, le dialogue franco-russe à travers les livrets de ballets*, in Zidaric, Walter (sous la direction de), *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra (fin XIX-début XX siècle)*, CRINI, Nantes 2003, pp. 311-317.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse, ou de l'écriture des livrets de ballets*, in Montadon, Alain (sous la direction de), *Écrire la danse*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand [1999], pp. 183-194.
- Laplace-Claverie, Hélène, *Montrer et dire le merveilleux sur les scènes françaises du XIXe siècle*, in «Romantisme», n. 170, 2015, pp. 76-86.
- Lartigue, Pierre, *Supplément à L'Art de la pointe*, in «La Revue d'esthétique», numero monografico *Œ la danse*, n. 22, 1992, pp. 119-120.
- Levinson, André, *The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarmé*, in Copeland, Roger – Cohen, Marshall (edited by), *What is Dance?*, Oxford University Press, Oxford 1983, pp. 47-55.
- Lo Iacono, Concetta, *La carne, la vita e il diavolo: i libretti dei balli di Virginia Zucchi*, in «La danza italiana», n. 4, primavera 1986, pp. 59-83.
- Marsh, Carol G., *Gender Differences in Baroque Dance*, in «Ballet Tanz», n. 8-9, août 1998, pp. 44-45.
- Matluck Brooks, Lynn, *Dance History and Method: a Return to Meaning*, in «Dance Research Journal», vol. XX, 1, estate 2002, pp. 33-53.
- McCarren, Felicia, *Stéphane Mallarmé, Loie Fuller and the Theatre of Femininity*, in Goellener, Ellen W. – Shea Murphy, Jacqueline (edited by), *Body of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, Rutgers University Press, New Brunswick 1995, pp. 217-230.
- Meglin, Joellen A., *Behind the Veil of Translucence: an Intertextual Reading of the Ballet Fantastique in France, 1831-1841. Part One. Ancestors of the Sylphide in the Conte Fantastique*, in «Dance Chronicle», vol. XXVII, n. 1, 2004, pp. 67-129.
- Meglin, Joellen A., *Behind the Veil of Translucence: an Intertextual Reading of the Ballet Fantastique in France, 1831-1841. Part Two: the Body Dismembered, Diseased, and Damned: the Conte Brun*, in «Dance Chronicle», vol. XXVII, n. 3, 2004, pp. 313-371.

- Meglin, Joellen A., *Feminism or Fetishism? La Révolte des Femmes and Women's Liberation in France in the 1830's*, in Garafola, Lynn (edited by), *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press, Hanover – London 1997, pp. 69-90.
- Meglin, Joellen A., *Two Approaches to Le Diable boiteux and La Cachucha. I. Le Diable boiteux: French Society Behind a Spanish Facade*, in «Dance Chronicle», vol. XVII, n. 3, 1994, pp. 263-302.
- Meglin, Joellen A., *Two Approaches to Le Diable boiteux and La Cachucha. II. The Context of exoticism in Fanny Elssler's Cachucha*, in «Dance Chronicle», vol. XVII, n. 3, 1994, pp. 303-325.
- Michel, Marcelle, *Avant Giselle: le ballet pré-romantique*, in «L'Avant-scène Ballet/Danse», numero monografico *Giselle*, n. 1, janvier-mars 1980, pp. 5-10.
- Michel, Marcelle, *Geoffroy et la critique chorégraphique*, in «La recherche en danse», n. 1, 1982, pp. 51-53.
- Murphy, Anne, *Age of Enchantment*, in «Ballet News», vol. 3, n. 9, mar. 1982, pp. 10-14 e 42-43.
- Naugrette-Christophe, Catherine, *Una carta e poi l'altra: dall'unificazione alla dispersione dei teatri nella città (1800-1990)*, in Moudouès, Rose-Marie (a cura di), *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XVI al XX secolo*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 137-161.
- Neidish, Juliet, *Whose Habitation is the Air*, in «Dance Perspectives», n. 61, primavera 1975, pp. 4-17.
- Olivesi, Vannina, *Dall'improvvisazione alla composizione: statuto, pratiche e rappresentazioni della creazione coreografica femminile all'Opéra di Parigi (1770-1850)*, in Guidi, Laura – Pelizzari, Maria Rosaria (a cura di), *Nuove frontiere per la storia di genere*, vol. III, Libreriauniversitaria Edizioni – Università degli studi di Salerno, Salerno 2013, pp. 229-235.
- Olivesi, Vannina, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», vol. 46, n. 2, 2017, pp. 43-64.
- Olivesi, Vannina, *L'Iconographie comme source dans l'historiographie du ballet de l'Opéra de Paris: l'exemple des Galeries théâtrales du premier XIXe siècle*, in Roxane Martin – Marina Nordera (sous la direction de), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Honoré Champion, Paris 2011, pp. 193-210.
- Olivesi, Vannina, *La Nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850*, in «Rives méditerranéennes», n. 30, 2008, pp. 93-100.
- Pappacena, Flavia, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, in «Acting Archives Review», anno III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-25.
- Pappacena, Flavia, *Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, in «Acting Archives Review», supplemento n. 9, 2011, pp. 1-31.

- Pistone, Danièle, *Réflexions sur l'évolution du public musical parisien*, in «Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle», n. 38, 1982, pp. 19-23.
- Prudhommeau, Germaine, *Evolution du costume de danse du XVe au XXe siècle*, in Folliot, Valérie (sous la direction de), *Costumes de danse ou la chair représentée*, s.l., La Recherche en danse, 1997, pp. 43-57.
- Prudhommeau, Germaine, *La Danse classique vit toujours, mais elle a bien changé*, in «La Revue d'esthétique», numero monografico *Œ la danse*, n. 22, 1992, pp. 113-117.
- Prudhommeau, Germaine, *La Représentation dramatique en danse dans les premiers ballets sans parole*, in Bruni, Ciro (sous la direction de), *Danse et pensée*, G.E.R.M.S., Paris 1993, pp. 177-186.
- Pruiksma, Rose A., *Generational Conflict and the Foundation of the Académie Royale de Danse: a Reexamination*, in «Dance Chronicle», vol. XXVI, n. 2, 2003, pp. 169-187.
- Robin-Challan, Louise, *Dance and Society in France*, in «Choreography and Dance», n. 2, Part 1, 1992.
- Robin-Challan, Louise, *Social Conditions of Ballet Dancers at the Paris Opera in the 19th Century*, in «Choreography and Dance», vol. 2, n. 1, 1992, pp. 17-28.
- Selim, Maya, *Esquisse d'un étude comparative des styles de danse classique*, in «La recherche en danse», n. 1, 1982, pp. 117-121.
- Sieben, Irene, *Time of Chasteness: on the Myth of Female Purity*, in «Ballet international», n. 8-9, août 1998, pp. 46-49.
- Smith, Marian, *About the House*, in Parker, Roger – Smart, Mary Ann (edited by), *Reading Critics Reading. Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001, pp. 215-236.
- Smith, Marian, *Ballet, Opera and Staging Practices at the Paris Opéra*, in Petrobelli, Pierluigi – Della Seta, Fabrizio (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 1996, pp. 273-295.
- Smith, Marian, *Dance and Dancers*, in Charlton, David (edited by), *The Cambridge Companion to Grand Opéra*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 93-107.
- Smith, Marian, *The Disappearing Danseur*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 19, n. 1, 2007, pp. 33-57.
- Sowell, Debra H., *"Virtue (Almost) Triumphant". Revisited: of Sylph and Silfidi*, in «Dance Chronicle», vol. XVIII, n. 3, 1995, pp. 293-301.
- Stenning Edgecombe, Rodney, *Mayerbeer and Ballet Music of the Nineteenth-Century: Some Issues of Influence with Reference to Robert le diable*, in «Dance Chronicle», vol. XXI, n. 3, 1994, pp. 389-410.
- Sticklor, Susan R., *Angel with a Past*, in «Dance Perspectives», n. 61, primavera 1975, pp. 18-29.

- Vielledent, Sylvie, *La Réception de La Sylphide*, in «Bulletin de la Société Théophile Gautier», numero monografico *Gautier et les arts de la danse*, n. 31, 2009, pp. 121-134.
- Wild, Nicole, *Les Traditions scéniques à l'Opéra de Paris au temps de Verdi*, in Petrobelli, Pierluigi – Della Seta, Fabrizio (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 1996, pp. 135-145.

Dizionari ed enciclopedie

- Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher – Jean-Paul Bertrand Éditeur, s.l. 1988.
- Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio d'Amico, Le Maschere, Roma 1954-1968.
- Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino 1961-2005.
- International Encyclopedia of Dance*, edited by Selma Jeanne Cohen, Oxford University press, New York – Oxford, 1998.
- Testa, Alberto, *I grandi balletti. Repertorio di quattro secoli del teatro di danza*, Gremese Editore, Roma 1991.

Indice dei nomi

Achard, Amedée	124; 307	Benois, Alexandre	157
Adam, Adolphe	22; 25; 32; 60; 77; 78; 91; 137; 140; 148; 149; 150; 151; 152; 153; 154; 155; 158; 166; 171; 172; 173; 174; 179; 304; 340; 346; 347	Benoist, François	26; 86; 173; 184; 187; 326
Albert	<i>Vedi</i> Decombe, François-Ferdinand	Bergerat, Émile	195; 219; 220; 221
Albert, Alfred	31; 157; 202; 206	Berlioz, Hector	8; 139; 205; 217; 218; 243; 305
Albertine [Albrier o Coquillard]	332; 335; 337	Berry (duca di)	18; 19
Albrier, Sophie	335	Berthier	
Alderson, Evan	294	Francisque	175
Alighieri, Dante	164; 350	Patrick	10
Amany (Ammami Ammal)	214; 246; 251; 355	Bertin	
Andreianova, Elena Ivanovna	35; 155; 156	François e Louis	55
Angiolini, Gasparo	133; 425	Louise	27
Arbeau, Thoinot	27; 116	Besson, Mathilde	112
Ariosto, Ludovico	323	Beyle, Henri	<i>Vedi</i> Stendhal
Aristide	361	Biard, François-Auguste	318
Aristotele	116; 135; 379	Bias, Fanny	34
Arouet, François-Marie	<i>Vedi</i> Voltaire	Binney, Edwin	122; 145; 149; 188; 199; 201
Ashton, Frederick	177	Blanc, Charles	311
Auber, Daniel	72; 89; 97; 320; 323	Blangy, Hermine	332
Aulnoy, Marie-Catherine d'	367	Blasis, Carlo	20; 23; 35; 46; 48; 50; 134; 184; 218; 289; 294
Aumer, Jean	20; 21	Blaze, François-Henry-Joseph	<i>Vedi</i> Castil-Blaze
Auriol, Francesca	124; 306; 360	Bogdanova, Nadejda	98; 156
Bajetti, Giovanni	156	Boisgoutier, M ^{me}	348
Balsamo, Giuseppe	<i>Vedi</i> Cagliostro (Giuseppe Balsamo)	Boismont, Briere de	182
Balzac, Honoré de	8; 60; 276	Boissard de Boisdenier, Fernand	183
Banville, Théodore de	23; 63; 295	Boisselot, Xavier	216; 217; 310
Barre, Jean-Auguste	23; 75; 214	Bonnaire, Félix	166; 303
Barrez, Jean-Baptiste	82; 170; 176; 302; 325; 331; 335; 336; 337; 354	Boucher, François	336
Baschet, Armand	61; 294; 309	Bouffé, Hugues	320; 370
Batillo di Alessandria	107; 338	Bournonville, August	32; 36; 37; 39; 48; 58; 149; 153
Battaglini, M ^{me}	199	Boutet, Anne-Françoise-Hippolyte	<i>Vedi</i> Mars, M ^{lle}
Baudelaire, Charles	8; 63; 121; 129; 130; 182; 183; 267; 269; 270; 278; 281; 288; 292	Bouton, Charles-Marie	178
Bayard, Jean-François	380; 382	Bozzacchi, Giuseppina	23; 98
Bazin		Brambilla, Maria	<i>Vedi</i> Fuoco, Sofia
Adolphe	310	Bressan, M ^{me}	325
François	303	Bressan, M ^{me}	325
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de	355	Brohan, Suzanne	94
Beaumont, Cyril W.	149	Bruegel, Peter (il Vecchio)	87; 174; 227; 352
Beethoven, Ludwig van	192	Burmüller, Friedrich	68; 69; 113; 152; 163; 166; 172; 174; 175; 177; 351; 354
Bendemann, Eduard	322	Burke, Edmund	287
		Byron, George (Lord)	103; 168; 203
		Cagliostro (Giuseppe Balsamo)	189; 193
		Calderon de la Barca, Pedro	355

Callot, Jacques	318	Dauzats, Adrien	166; 178
Cámara, Petra	112; 247; 249; 250; 282; 297; 380; 381; 382	de Boigne, Charles	302
Camargo, La	336	De Candia, Giuseppe Matteo	<i>Vedi</i> Mario
Cambon, Charles [Charles-Antoine]	23; 156; 163; 184; 352	de Cupis de Camargo, Marie Anne	<i>Vedi</i> Camargo, La
Camprubi, Mariano	71; 81; 103; 247; 322; 381	De Quincey, Thomas	182
Carles, Emma	304	Deburau, Jean-Gaspard	8; 11; 322; 330; 333
Carlson, Carolyn	162	Decamps, Alexandre-Gabriel	168; 169; 178; 349; 353
Carter, James (domatore)	324	Decombe, François-Ferdinand (detto Albert)	77; 150; 184
Castil-Blaze [Blaze, François-Henri-Joseph]	57; 58; 135	Delacroix, Eugène	178; 349
Cazotte, Jacques	203; 340	Deldevez, Ernest	113; 196; 198; 199
Cellarius, Henri Chrétien	43	Delente, Maryse	158
Cerrito, Fanny	27; 29; 32; 35; 67; 68; 80; 90; 95; 155; 176; 184; 185; 186; 187; 188; 189; 190; 191; 192; 193; 195; 220; 302; 335; 368; 377; 378; 379; 380	Deléonet, Marie	307
Champfleury (pseud. di Husson, Jules-François-Félix)	61	Déliibes, Léo	23
Champollion, Jean-François	177	Deligny, Eugène	26
Chassériau, Théodore	178	Delsarte, François	49
Châtillon, Auguste de	308	Desarbres, Nérée	308
Chaudes-Aigues, Jacques-Germain	[pseud. Chaudesaigues]	Deschamps, Émile	319
Chézy, Antoine-Léonard de	168; 202	Desmares, Eugène	25
Christout, Marie-Françoise	291	Desnoyers, Louis	303
Ciceri, Pierre	20; 140; 150	Desplaces, Henri	66
Clustine, Ivan	177	Despléchin	
Constant, Benjamin	269	Édouard	23; 87; 156; 184; 327; 352
Cooper, James Fenimore	314	Joseph	163
Coralli		Despréaux, Marie-Madeleine	<i>Vedi</i> Guimard, Marie
Eugène	170	Devani, Jhon	306
Jean	21; 26; 39; 66; 68; 69; 76; 140; 148; 149; 157; 163; 165; 169; 170; 174; 175; 184; 217; 351; 354	Devoir, Louis-Lucien-Victor	314; 315
Cormenin, Louis de	17; 62; 305; 306	Di Mattia, Girolamo	190
Cortesi, Antonio	155	Diéterle, Jules-Pierre-Michel	87; 163; 327; 352
Costou, M ^{lle}	199	Dimier, Aurélie	354
Coulon, Jean-François	34	Djagilev, Sergej	243
Couqui, Claudine	<i>Vedi</i> Cucchi, Claudina	Doche, Eugénie	366
Courcelles, Adrien de	307	Donizetti, Gaetano	147
Cousin, Victor	269	Dorus-Gras, Julie	335; 336
Crosnier, François-Louis	19	Dorval, Marie	94; 326
Cucchi, Claudina	46; 207	Doucet, Camille	124; 307
Cunningham, Merce	162	Dreyfus, Maurice	221
Cuvier, Georges (Barone)	355	Du Camp, Maxime	59; 120; 124; 202; 211; 305; 307
da Vinci, Leonardo	259	Dubinson, Manuela	332
Dabbas, Julie	354	Ducessois, Louis-Théodore	308
Daguerre, Louis	30; 178	Ducrey, Guy	281
D'Amico, Fedele	129	Ducrow, Andrew	360
Dauberval, Jean	20; 35; 252	Dujarier, Alexandre	303
		Dukas, Paul	177
		Dumanoir, Philippe-François Pinel	78
		Dumas, Alexandre (padre)	56; 60; 166; 189
		Dumilâtre	

INDICE DEI NOMI

Adèle 79; 95; 97; 140; 152; 153; 172; 304; 344; 346	Louise 39
Sophie 172; 356	Nathalie 70; 77; 78; 86; 97; 153; 155; 218; 302; 306; 316; 332; 335
Duponchel, Henri 19; 31; 184; 217; 322; 327	Flaubert, Gustave 122; 205; 212; 293
Dupont	Fokin, Michail 157; 243
Alexis 332; 333; 367	Fonta, Laura 27
M ^{me} Alexis 320; 323	Fontana, Uranio 68; 338; 340
Dupré, Louis 336	Forli, Régina 306
Duprez	Forster, Caroline 78; 140; 152; 153; 249; 302; 335; 337; 346
Constant-Honoré 124; 307	Fort, Eugénie 202
Gilbert-Louis 89; 319; 320; 321; 322; 323; 335; 337	Fortuny i Marsal, Marià 220; 221
Dury, Tony 206; 308; 309	Fortuny y Carbo, Mariano <i>Vedi</i> Fortuny i Marsal, Marià
Duseigneur, Jean 60	Fortuny y Madrazo, Mariano 220
Duval	Fortuny y Marsal, Mariano <i>Vedi</i> Fortuny i Marsal, Marià
Alexandre 376	Foster, Susan Leigh 36; 277
Aline Louise 381; 382	Fournier, Marc 196
Duvernay, Pauline 29; 39	Fracci, Carla 177
Duveyrier, Charles 66	Fromentin, Eugène 178
Duvicquet, Pierre 57	Fuller, Loë 162
Early, Fergus 158	Fullington, Dough 157
Ek, Mats 158	Fuoco, Sofia [Brambilla, Maria] 68; 71; 81; 218; 376; 377
Elie, Georges 82; 316; 326	Gabrielli, Nicolò [Nicola] 188; 192
Ellsler	Gai, Loris 177
Fanny 22; 27; 29; 33; 59; 61; 65; 66; 68; 70; 74; 75; 76; 77; 78; 85; 86; 89; 92; 94; 95; 101; 104; 106; 108; 109; 112; 144; 146; 148; 153; 155; 170; 171; 200; 201; 214; 216; 219; 220; 223; 277; 289; 297; 302; 316; 320; 321; 322; 323; 324; 325; 326; 327; 329; 331; 332; 334; 335; 336; 337; 338; 340; 346; 347; 353; 365; 367; 377	Galland, Antoine 167; 177
Thérèse 27; 28; 70; 85; 86; 92; 99; 316; 326; 328; 335; 336; 337	Galletti, Carolina <i>Vedi</i> Rosati, Carolina
Engel, Johann Jakob 48; 49	Ġāmī, Abd al-Rahmān ibn Ahmad Nūr al-Dīn 168
Esiodo 355	Gann, Andrew 166; 168
Espert, Rosa 381	Garcia, Michelle Ferdinande Pauline <i>Vedi</i> Viardot, Pauline
Esther [Esther de Bongars] 325; 348	Gardel
Euripide 322	Maximilien 20; 144
Fabiani, M ^{mes} 316	Pierre 20; 35; 38; 331
Ferdinand [Jean La Brunière de Médicis] 20	Garnier
Ferraris, Amalia 23; 156; 202; 205; 206; 208; 209; 246; 252; 308	Charles 19; 309
Feuchères, Léon 327	Eugène 19
Feuillet, Raoul Auger 49	Gatayes, Léon 124; 306
Feydeau, Inez 308	Gautier
Fidia 350	Adèle 216; 303; 304
Fiocre, Eugénie 23; 80; 89; 100; 106	Émilie 310
Fiorentino della Rovere, Pier Angelo 62; 63; 208	Estelle 194; 221; 257; 310
Fitzjames	Judith 194; 210; 257
	Pierre 305
	Théophile (figlio) 202; 310
	Zoé 310
	Gavarni, Paul 338; 339
	Geoffroy, Julien-Louis 56; 57; 58

Gide, Casimir	27; 66; 76; 331	Hogarth, William	106
Girardin		Honoré, Charles	196; 199; 224
Delphine de	62; 119; 196; 302; 304	Houdin, Robert	195
Emile de	8; 60; 62; 302	Houssaye, Arsène	61; 63; 120; 212
Gluck, Christoph	218	Hugo	
Goethe, Johann Wolfgang	143; 213; 218; 221; 354	Léopoldine	196
Goncourt, Jules e Edmond	8; 180; 183; 293	Victor	8; 27; 60; 125; 141; 142; 146; 163; 168; 177; 178; 196; 201; 209; 269; 270; 295; 319; 343; 347; 349
Gosselin, Geneviève	34	Husson, Jules-François-Félix	<i>Vedi</i> Champfleury
Grahn, Lucile	23; 29; 32; 59; 79; 104; 184; 302; 334	Huysmans, Joris-Karl	122
Gramsci, Antonio	295	Ingres, Jean-Auguste-Dominique	8
Grantzow, Adèle	309	Isabey, Jean-Baptiste	20
Grassot, Paul	382	Iwana, Masaki	158
Grisi		Jacob, Maria	86; 332
Carlotta	7; 8; 22; 32; 59; 68; 69; 71; 77; 78; 79; 84; 87; 90; 127; 140; 142; 146; 147; 148; 149; 150; 153; 155; 157; 163; 165; 169; 170; 171; 174; 175; 176; 184; 193; 194; 201; 220; 250; 251; 256; 257; 258; 259; 261; 262; 279; 280; 303; 304; 305; 306; 307; 309; 310; 338; 339; 340; 341; 344; 346; 347; 351; 353; 354; 360; 362; 364; 365; 366; 367; 375; 376; 377	Janin, Jules	58; 59; 61; 120; 167; 190; 198; 207; 322
Ernesta	7; 8; 193; 257; 305; 306	Jones, William	202
Giulia	8; 147; 362	Jullien, Louis-Antoine	217; 305
Gualtieri, Mariangela	128	Kālidāsa	202; 203; 204; 208; 210; 212
Guerra		Kant, Immanuel	269
Antonio	60	Karr, Alphonse	61
Nicola	313	Karsavina, Tamara	157
Guest, Ivor	145; 149	Keller, Luis (professor Keller)	369
Guichard, Marie	196; 198; 306	Kerlouégan, François	271
Guimard, Marie	40; 252	Kreutzer	351
Guinot, Eugène	124; 302	La Motte-Fouqué, Friedrich de	203
Guy-Stéphan, Marie	98; 99	La Rochefoucauld, François Sosthene de	33
Habeneck, François	151; 152	Laban, Rudolph	49
Hafez	355	Labarre, Théodore	29; 198
Halanzier, Olivier	19; 222	Lacotte, Pierre	32; 149
Halévy		Lamartine, Alphonse de	103; 212; 349
Fromental	21; 42; 165	Lami, Eugène	31; 162; 303
Ludovic	118	Lancret, Nicolas	336
Harel	309	Lanoue, Hippolyte	307
Hégésippe, Moreau	317	Lansley, Jackie	158
Heine, Heinrich	47; 143; 144; 145; 146; 164; 203; 221; 302; 340; 343; 346; 349; 362	Laplace-Claverie, Hélène	163; 222
Herckenroth, Louise	<i>Vedi</i> Mattei: Maria	Lassailly, Charles	60
Hérolf, Ferdinand	20; 21	Latouche, Henri de	276
Hetzel, Jules	183	Laubriet, Pierre	253; 255
Hoffman, François Benoit	57	Lautréamont (pseud di Isidore Lucien Ducasse)	276
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus	316; 340	Lavastre, Jean-Baptiste	23
		Lawrence e Redisha	334; 360
		Lefebvre, François	116
		Legallois, Amélie	20; 25
		Legrain	
		Victorine	307
		Virginie	124

INDICE DEI NOMI

Lépicidé, Nicolas-Bernard	336	Mazilier, Joseph	25; 76; 77; 78; 81; 86; 113; 173; 179; 187; 198; 217; 326; 376
Leroux, Pauline	39; 150; 172; 173	Mazurier, Charles	360
Lesage, Alain-René	380	Meilhac, Henri	118
Levinson, André	122	Mendez, Alberto	177
Lévy, Michel	306	Menegatti, Beppe	177
Lhértier (Marie Romain Thomas)	382	Mérante	
Lifar, Serge	122; 145; 162; 177	Louis	28; 83; 188; 190; 198
Livry, Emma	23; 28; 63; 156; 209; 214; 253	Zina	310
Lo Iacono, Concetta	157	Mérimée, Prosper	61; 201; 219
Lormier, Paul	31; 151; 157; 169; 184; 186	Méry, Joseph	61; 205; 211; 304
Louis Philippe	19; 47; 48	Meyerbeer, Giacomo	8; 40
Louis XIV	32; 209; 271; 380	Milon, Louis	20; 116; 220
Louis XV	32	Minkus, Ludwig	118
Louis XVIII	18; 33	Mirecourt	58
Louis-Napoléon	188	Moëssard, Simon Pierre	368
Louis-Philippe	152; 178; 186; 296	Molière	318; 320; 336
Lumley, Benjamin	378	Monnais, Eduard	19
Mabille		Monnier, Henri	327
Auguste	153; 218; 335; 339	Montadon, Alain	10
Charles	86	Montesquieu, Charles-Louis de Secondat barone de La Brède et de	177
Malibran, Maria	357	Montessu, Pauline	20
Mallefille		Montez, Lola	96; 116; 196
Félicien	198	Montfort, Alexandre	66
Léonce	120	Moore, Thomas	163; 168
Mallefille, Léonce	120	Moreau de Tours, Jacques-Joseph	182
Maria	Vedi Jacob, Maria	Mozart, Wolfgang Amadeus	332
Marie-Antoinette	32	Mueller, John	160
Marilhat, Prosper	168; 169; 178; 349; 354	Mulvey, Laura	275
Marino, Massimo	129	Murat, Joachim	63
Mario (nome d'arte di De Candia, Giuseppe M.)	8	Murav'ëva, Marfa	23
Mariquita, M ^{me}	28	Muravieva, Marfa	157
Marliani, Marco Aurelio	86; 326	Musard, Philippe	48; 324; 371; 372
Marquet		Musset, Alfred de	182; 349; 366
Delphine	105; 169; 304; 354; 370; 371	Nanteuil, Célestin	303
Louise	124; 169; 307	Napoleone [Bonaparte]	177
Mathilde	169	Napoleone III	19; 23; 209; 296
Marquis de Sourdéac [Alexandre de Rieux]	359	Nefftzer, Auguste	306; 308
Mars, M ^{lle} (Anne-Françoise-Hippolyte Boutet)	362	Nerval, Gérard de	8; 60; 61; 63; 143; 168; 169; 196; 211; 218; 305
Martin, Hugues	202; 205	Neumeier, John	158
Massenet, Jules	221; 222; 311	Niedermeyer, Louis	190
Mathilde (principessa)	296; 310	Niépcé, Joseph	30
Mattei		Nijinskij, Vaslav	157
Dominique	194	Noblet	
Maria	194; 302; 305	Félicité	109; 320
Matthews	73		
Maywood, Augusta	35; 79; 334; 335		
Mazarini, Giulio	Vedi Mazilier, Joseph		

Marie-Élisabeth (Lise)	109; 320; 321; 322; 323; 332; 367	Pradier, James	8; 183; 289
Noblet, Marie-Élisabeth (Lise)	97; 173	Préault, Auguste	303; 308
Nodier, Charles	12; 57; 167; 178; 203; 250	Prévost, Hippolyte	181
Nolau, François-Joseph	188; 202; 206	Priora, Olimpia	79; 98
Nourrit, Adolphe	12; 22; 57; 321	Pugni, Cesare	176
Noverre, Jean-Georges	26; 133	Quéniaux, Constance	207
Nutter, Charles	23	Rachel (Élisabeth Rachel Félix)	304
Nully, Eugène de	302	Radziwill	
Offenbach, Jacques	28; 195	Léon	8; 256; 257
Oliva, Pepita	305	Léontine	256
Omero	355	Raffaello	338; 350
Ovidio	219; 276	Ragaine, Jean	10
Ozy, Alice	183; 281; 308; 371	Ramgoun	355
Paquita, M ^{lle}	335	Rampazzo, Chiara	157
Parfait, Noël	10	Randi, Elena	157; 288
Paride (attore)	107; 338	Reber, Napoléon-Henri	173
Pasi, Carlo	281	Recoule	304
Pater, Walter	269	Rey, Ernest	<i>Vedi</i> Reyer, Ernest
Perrault, Charles	367	Reyer, Ernest	10; 25; 165; 202; 205; 216; 307; 308
Perrin, Emile	19; 156; 206; 309; 310	Richelieu, Armand Jean du Plessis de Richelieu, dit le cardinal de	63
Perrot, Jules	7; 8; 22; 23; 68; 74; 82; 83; 85; 100; 107; 140; 146; 147; 148; 149; 150; 156; 157; 165; 166; 184; 246; 270; 303; 334; 338; 339; 340; 346; 360; 380	Risley	
Persiani, M ^{me}	335; 336	Henri	359; 360
Petipa		John	359; 360
Lucien	68; 69; 77; 78; 81; 82; 84; 100; 140; 147; 152; 163; 169; 170; 171; 174; 175; 176; 188; 198; 202; 204; 207; 335; 339; 341; 346; 351; 353; 358; 367; 380	Richard	196; 358; 360
Marie	156	Robbins, Jerome	158
Marius	23; 152; 156; 157; 179; 243	Robert, Elisabeth	172; 354
Petit, M.	39	Romand, Hyppolite	302
Philastre, Humanité-René	163; 352	Rops, Félicien	286
Pilati, Auguste	10	Roqueplan	
Pillet, Léon	19; 39; 146; 150; 164; 307	Camille	8
Piollet, Wilfride	162	Nestor	8; 19; 26; 44; 61; 88; 169; 184; 185; 304; 305; 306
Platone	276	Rosati, Carolina	23; 35; 80; 179; 190; 198; 205
Pleiel, M ^{me}	195	Rossini, Gioacchino	40; 191; 192; 303
Plunkett, Adeline	66; 68; 79; 87; 176; 366; 367	Roucher, Jacques	44
Poisson, M.	201	Rousseau, Jean Jacques	355
Poquelin, Jean-Baptiste	<i>Vedi</i> Molière	Rouvroy, Claude-Henri de, conte di Saint-Simon	159
Porcher		Rouy, Henri	307
Alix	305	Rovray, A. de	<i>Vedi</i> Fiorentino della Rovere, Pier Angelo
Jean Baptiste	307	Royer, Alphonse	19; 205
Pougin, Arthur	37; 40	Rubé, Auguste-Alfred	188; 202; 206
Pourchet, Michel	314; 315	Rubini, Giovanni Bastista	337
		Ruby, Franck	270
		Sabatier, Apollonie	305; 306; 307
		Sacha, M ^{lle} (Alexandra)	246
		Sacy, Silvestre de	167

INDICE DEI NOMI

Sainte-Beuve, Charles-Augustin	120	60; 65; 70; 72; 75; 76; 77; 78; 79; 81; 83; 92; 94;
Saint-Georges, Jules Henri Vernoy de <i>Vedi</i> Vernoy de		97; 102; 114; 146; 148; 153; 184; 191; 212; 213;
Saint-Georges, Jules Henri		214; 219; 251; 287; 302; 309; 317; 319; 323; 335;
Saint-Julien, Alfred de	22	339; 340; 346; 347; 353; 354; 355; 356; 357; 358;
Saint-Léon, Arthur	22; 23; 26; 48; 63; 83; 84; 115; 118;	361; 362; 363; 365; 377
	155; 176; 184; 185; 186; 187; 188; 220; 224; 270;	Salvatore 191
	378; 379; 380	Tamburini, Antonio 335; 336
Saint-Simon (conte di) <i>Vedi</i> Rouvroy, Claude-Henri		Taviani, Ferdinando 129
Saint-Victor, Paul de	62; 120; 124; 307	Taylor, Isidore Justin Séverin (detto Barone Taylor) 178
Sallé, Marie	32; 219	Thierry, Joseph 156; 184
Samovskaya, Capitoline	146	Thomas
Sand, George	356	Ambroise 81; 86; 326; 377
Sanzio, Raffaello <i>Vedi</i> Raffaello		Marie Romain 382
Saoundiroun	355	Ting-Tun-Ling 210
Sauvage, Thomas-Marie-François	68; 338	Titus, Antoine 155
Schiller, Friedrich	269	Tiziano 350
Schiltz, Jean-Baptiste	306	Tom Thumb (Charles Sherwood Stratton) 370
Schneitzhoeffler, Jean-Madeleine	91; 332	Tompkins, Mark 158
Schubert, Franz	221	Tortonese, Paolo 267
Scribe, Eugène	20; 27; 40; 45; 69; 72; 76; 97; 216; 317;	Tousez, Alcide 154
	321; 334; 354; 355	Trouhanova, Natasha 177
Séchan, Charles	87; 163; 327; 352	Ubersfeld, Anne 289
Segarelli, Domenico	179	Valerio, Théodore 200; 201
Serral, Dolorès	71; 100; 103; 109; 117; 316; 321; 322; 331;	van Raay, Carolus 308
	332; 367	Varlet, Henri 308
Serret, Jules	306	Vaudoyer, Jean-Louis 243
Shakespeare, William	320; 341; 355	Vecellio, Tiziano <i>Vedi</i> Tiziano
Simon, François	140; 326	Vennettozza, Caroline (M ^{me} Dominique) 354
Smirnova, Tatiana	81; 156	Verdi, Giuseppe 40; 46; 211
Smith, Marian	157	Vernoy de Saint-Georges, Jules Henri 8; 22; 25; 28; 32;
Smithson, Harriet	326	40; 77; 86; 113; 124; 136; 137; 140; 145; 146; 149;
Spiker, Samuel Heinrich	152; 154; 155; 166; 171; 172;	150; 152; 153; 154; 158; 173; 179; 243; 307; 341;
	174	343; 346
Spaelberch de Lovenjoul, Charles de	61; 141	Véron, Louis 19; 21; 31; 37; 39; 40; 43; 332
Staats, Léo	177	Vestris, Auguste 20; 39; 146; 331
Stadler, Eugène de	308	Viardot, Pauline 335; 337
Staël, Madame de	269	Viganò, Salvatore 114
Staël-Holstein, Anne Louise Germaine Necker, baronne		Vigny, Alfred de 349
de <i>Vedi</i> Staël, Madame de		Virgilio 323; 344
Starobinski, Jean	122; 290	Voltaire (pseud. di François-Marie Arouet) 177; 355
Stendhal (pseud. di Beyle, Henri)	114	von Flotow, Friederich 113
Šudraka	355	von Weber, Carl Maria 243
Tacchinardi, Fanny <i>Vedi</i> Persiani, M ^{me}		Waldeck, Jean-Frédéric 34
Taglioni		Walther, G. <i>Vedi</i> Gautier: Théophile (figlio)
Filippo	12; 21; 22; 25; 29; 34; 39; 72; 97	Watteau, Antoine 70; 336; 337
Luisa (Luigia)	191	Weber. Carl Maria von 148
Marie	12; 21; 22; 23; 25; 27; 28; 29; 32; 34; 39; 58; 59;	Weiss, Joséphine 364; 365

ELENA CERVELLATI

Wilde, Oscar	269	Young, Edward	371
Wilkinson, John Gardner	253	Zélie (M ^{lle} Zélia)	307
Winckelmann, Johann Joachim	106		

Indice dei titoli

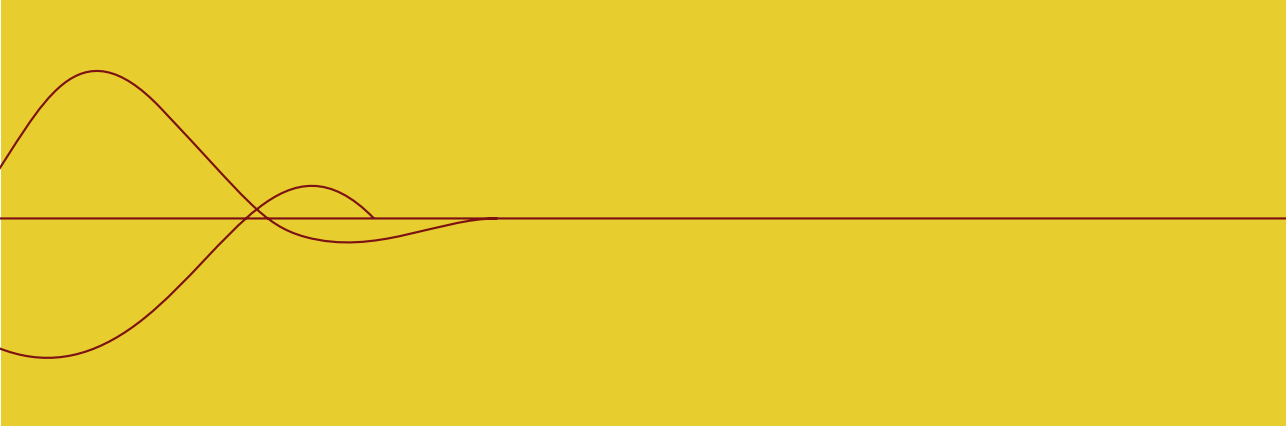
(balletti e opere liriche)

Aladin ou La Lampe merveilleuse	30	Don Gregorio	192
Alfred le Grand	20	Don Juan	319; 332
Alma ou La Fille du feu	146; 184	Double échelle, La	377
Amours d'Antoine et Cléopâtre, Les	20	Elfes, Les	23; 192; 205; 206
Animation des Gobelins ou La Tapisserie enchantée, L'	243	Enfants d'Edouard, Les	318
Anita ou Les contrebandiers	198	Éoline ou La Dryade	156; 246
Apparition, L'	187	Esméralda	8; 27; 146; 156; 319
Bal masqué, Le	<i>Vedi</i> Gustave III ou Le Bal masqué	Etoile de Messine, L'	23; 192
Bamboches de l'année, Les	324	Extases de M. Hochenez, Les	195
Bayadère, La	182	Favorite, La	147; 148; 340; 353
Bayadères, Les	173; 212	Fenella	370
Belle au bois dormant, La	20; 21; 134; 150	Filets de Vulcain, Le	362
Benvenuto Cellini	151	Fille de l'air, La	309; 333
Betty	81; 376; 377	Fille de marbre, La	176; 184; 220; 377
Bourgeois de Gand, Le	302	Fille du Danube, La	25; 29; 92; 144; 148; 150; 173; 218; 333
Bourgeois gentilhomme, Le	336	Fille du Pharaon, La	23; 149; 182; 243
Brésilia	314	Fille du roi des aulnes, La	139; 221; 280
Cage, The	158	Fille mal gardée, La	20; 112; 114; 186; 199; 252; 325
Cendrillon	150	Filleule des fées, La	8; 22; 91; 134
Chariot d'enfant, Le	211	Flore et Zéphire	12; 150; 362
Charles, VI	165	Fonti, La	205
Chatte métamorphosée en femme, La	66; 67; 148	Freyschütz	148
Clari	114; 325	Fronde, La	190
Cléopâtre	243	Gemma	26; 27; 68; 124; 139; 152; 184; 188-96 ; 205; 206; 220; 224; 225; 228; 229; 231; 233; 234; 235; 238; 280; 306
Comte Ory, Le	191	Gipsy, La	86; 89; 114; 145; 187; 198; 200; 201; 218; 325
Coppélia	22; 23; 27; 63; 98; 184; 221; 285	Giselle	7; 8; 21; 22; 23; 25; 27; 32; 33; 68; 77; 78; 82; 84; 95; 123; 124; 139; 140-63 ; 140-63 ; 164; 165; 167; 169; 172; 174; 175; 176; 179; 181; 186; 187; 192; 195; 199; 203; 204; 209; 217; 218; 220; 221; 222; 223; 224; 225; 226; 228; 229; 230; 231; 232; 233; 234; 235; 236; 239; 243; 249; 256; 257; 260; 262; 275; 280; 287; 302; 303; 304; 305; 306; 307; 309; 310; 340; 343; 349; 353; 354
Corsaire, Le	23; 124; 148; 150; 179; 198; 205; 206; 218; 307	Giselle ou le mensogne romantique	158
Dame blanche, La	339	Gitana, La	149
Dansomanie, La	20	Gretna Green	191
Déserteur, Le	144	Griseldis ou Les Cinq sens	8; 78; 90; 117; 148; 187; 194; 218
Deux pigeons, Les	191		
Diable à quatre, Le	8; 148; 152; 195; 199; 218		
Diable amoureux, Le	145; 151; 155; 173; 187; 195; 218; 340		
Diable boiteux, Le	22; 148; 150; 195; 218; 277; 335		
Dieu et la bayadère ou La Courtisane amoureuse, Le	72; 97; 116; 173; 212; 213; 251; 354; 355		
Don Carlos	151; 211		
Don César de Bazan	348		

Guillaume Tell	151; 320	Ninette à la cour	144
Gustave	347	Nisida ou Les Amazones des Açores	176; 187
Gustave III ou Le Bal masqué	27; 173	Noces de Gamache, Les	57; 116
Gypsy, La	22; 277	Nuit de Cléopâtre, La	139; 140; 216; 310
Hernani	178; 291	Nuits d'Égypte, Les	243
Huguenots	320	Ondine	146; 184
I, Giselle	158	Orgie, L'	148
Ile des pirates, L'	33	Otello	337
Indes galantes, Les	252	Ozaï ou L'Insulaire	66; 176
Iphigénie en Tauride	218	Page inconstant, Le	20
Iroquois, Les	324	Papillon, Le	23; 28; 191
Je m'en moque comme de l'an quarante	324	Pâquerette	23; 26; 29; 67; 68; 90; 124; 139; 156; 175; 184-88; 188; 189; 197; 200; 219; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 232; 233; 234; 235; 237; 280; 305
Jeunesse d'Henri V, La	376	Paquita	8; 149; 152; 155; 198; 201; 218; 372
Jolie fille de Gand, La	8; 77; 82; 84; 148; 150; 165; 170; 200; 304; 346; 363	Pas de quatre	8; 23; 32; 146; 184
Jovita ou Les Boucaniers	198; 199; 218	Paul et Virginie	20
Jugement de Pâris, Le	20; 146	Pavillon d'Armide, Le	243
Juive de Constantine, La	10	Peau d'Ane	333
Juive, la	320	Péri, La	8; 26; 29; 32; 68; 77; 79; 82; 84; 87; 105; 139; 148; 152; 155; 163-83; 166; 186; 187; 192; 205; 208; 216; 217; 223; 224; 225; 227; 228; 229; 231; 232; 234; 235; 236; 237; 280; 303; 306; 307; 351; 353; 360; 366; 370
Korrigiane, La	191	Pharamond	150
La Muette de Portici	144	Phedre	57
Lac des fées, Le	173; 302; 333	Pierrot en Espagne	10
Lady Henriette	113; 152; 187; 198; 218	Pierrot posthume	10
Lago dei cigni, Il	158; 287	Pillules du Diable, Les	333
Lalla Roukh	163; 184; 191; 212; 310	Preneur de rats d'Hameln, Le	139; 221; 222; 267; 280; 311
Larme du diable, Une	10	Prologue d'Henriette Maréchal	10
Legend of Giselle, The	158	Prophète, Le	218; 258
Lutin de la vallée, Le	98	Psyche	20
Macbeth	317	Pygmalion	32; 219
Madame Gibou et madame Pochet	318	Raymonda	243
Maître Wolfram	205	Regardez, mais ne touchez pas	10
Malade imaginaire, Le	378	Reine de Chypre, La	145
Manon Lescaut	20; 70; 336	Révolte au sérail, La	29; 150; 173; 179; 369
Marco Spada	23; 149; 190; 205; 218	Robert le diable	8; 21; 22; 33; 144; 151; 260
Mariage a Séville, Le	139; 220	Roi Candaule, Le	243
Mathilde di Sabran, Le	336	Roi des aulnes, Le	Vedi Fille du roi des aulnes, La
Mères repenties, Les	198; 199; 200	Roi s'amuse, Le	318
Mil huit cent quarante	324	Sacountalâ	23; 25; 68; 124; 139; 152; 178; 190; 202-16; 220; 224; 227; 228; 229; 230; 232; 234; 235; 237; 238; 307; 308; 309
Mina	139; 218; 219; 377		
Mohicans, Les	60; 66; 82; 90; 148; 218; 313		
Monsieur de Pourceaugnac	318		
Muet d'Ingouville, le	320		
Muette de Portici, La	89; 109; 320; 332		
Nathalie ou La Laitière suisse	144; 149; 150		
Négresse et le pacha La	10		
Néméa ou L'Amour vengé	63; 118		
Nina ou La Folle par amour	20; 144; 338		

INDICE DEI TITOLI

Salammbô	205	Sylvia	191
Sélam, Le	165; 205	Tarentule, La	22; 76; 82; 88; 89; 104; 144; 148; 218; 326;
Serment, ou Les Faux-monnayeurs, Le	336		335
Sigurd	205	Télémaque	20; 57
Smarra	306	Tempête, La	33; 148; 323
Sogno di una notte di mezz'estate	323	Tricorne enchanté, Le	10
Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau Seigneur, La	20;	Vert-Vert	176; 198; 218
	21; 25; 114; 325	Vespri siciliani, I	46
Song and Dance	158	Victorine ou La Nuit porte conseil	346
Songe d'une Nuit d'été, Le	358	Vieux Péchés	370
Source, La	184; 191; 309	Violon du diable, Le	176; 184
Spectre de la rose, Le	243	Vivandière, La	184; 200; 379; 380
Stabat Mater	303	Volière ou Les Oiseaux de Boccace, La	27; 28; 70; 86; 89;
Statue amoureuse, La	139; 194; 219; 220; 280		99
Stella ou Les Contrebandiers	184; 198	Voyage en Espagne	10
Sylphe d'or, Le	333	Willis, Les	154
Sylphide, La	12; 22; 23; 25; 29; 31; 32; 33; 57; 58; 65; 89;	Yanko le bandit	139; 196–201 ; 220; 224; 225; 229; 230;
	91; 92; 104; 115; 144; 149; 153; 154; 161; 162;		231; 232; 233; 234; 238; 307
	170; 181; 199; 218; 259; 332; 333; 356; 362	Zingaro, Le	68; 83; 93; 147; 338; 339; 340



Il volume *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel XIX secolo* delinea la teoria e la poetica della danza tracciate da Gautier (1811-1872), intellettuale, letterato e uomo di teatro di primo piano della vita culturale parigina tra la Monarchia di Luglio (1830-1848) e la guerra franco-prussiana (1870-1871). Attraverso scritti variegati e frammentari, ma densi e incisivi – critiche, libretti per balletto (tra i quali il celebre *Giselle*), testi prosodici e poetici, resoconti di viaggio – Gautier coglie la ricchezza semantica e immaginifica del corpo in movimento, da lui visto come opera d'arte reale e ideale al tempo stesso, e precisa una visione dello spettacolo coreutico come fonte di meraviglia, di seduzione e di conoscenza. Il volume colloca quindi nel contesto politico e sociale del tempo lo sguardo che Gautier ha sulla danza, ponendo una particolare attenzione alla storia delle donne e alla cultura del corpo: un approccio fondamentale per comprendere aspetti connotanti del balletto ottocentesco, inclusi il ruolo della ballerina nella società del tempo e la vita del “dietro le quinte”. In appendice sono raccolte un’antologia di *feuilletons* in traduzione italiana e una scelta di disegni e dipinti di pugno di Gautier.

Elena Cervellati insegna *Storia della danza e Teorie della danza* presso l’Università di Bologna, dove dirige, con Elena Randi, la rivista di studi «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», fondata da Eugenia Casini Ropa. È autrice di saggi e di volumi, tra i quali *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento* (Ephemeria 2024), che sviluppano i suoi privilegiati temi di ricerca: il balletto nella prima metà dell'Ottocento, la danza contemporanea italiana a partire dagli anni Settanta del Novecento, la videodanza.