



Recherches en danse

5 | 2016

Ramifications. Méthodologies dans les études en danse (France-Italie)

Brevi note sulla riproposta dei ballabili del Carnevale ottocentesco a Milano

Ornella Di Tondo



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/danse/1531>

DOI: 10.4000/danse.1531

ISSN: 2275-2293

Editore

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Notizia bibliografica digitale

Ornella Di Tondo, « Brevi note sulla riproposta dei ballabili del Carnevale ottocentesco a Milano », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 21 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/danse/1531> ; DOI : 10.4000/danse.1531

Questo documento è stato generato automaticamente il 21 aprile 2019.

association des Chercheurs en Danse

Brevi note sulla riproposta dei ballabili del Carnevale ottocentesco a Milano

Ornella Di Tondo

Premessa

- 1 Le strategie messe in atto nelle pratiche ricostruttive e ricreative dei repertori coreografici teatrali e di quelli desumibili dai manuali e dai trattati di ballo dal Quattrocento al Settecento sono ormai da tempo al centro dell'attenzione degli studiosi di formazioni differenti.
- 2 Meno investigata dal punto di vista storiografico e metodologico è la pratica ricostruttiva delle danze di società ottocentesche, per motivazioni differenti e, a parere di chi scrive, solo in parte attinenti al repertorio stesso.
- 3 Tranne rare eccezioni, sembrerebbe infatti pesare sulla considerazione che gli storici, i coreologi ma anche i semplici appassionati delle danze «antiche» ne hanno, la non «aulicità» delle forme sociali coreiche ottocentesche, le quali non appaiono ammantate da quella distanza e da quel fascino che agli occhi di molti assumono invece le danze del periodo «rinascimentale» e «barocco» (termini, questi ultimi, che ripetutamente discussi soprattutto in relazione alla loro applicazione in ambito coreico, si utilizzano qui per brevità).
- 4 Oltre alla loro vicinanza storica, nuoce ai balli ottocenteschi la pretesa “facilità” del repertorio quanto a estetica e linguaggio coreico e musicale, oggetto tra l'altro di una diffusa opinione sulla sua “volgarizzazione”, attuata soprattutto a partire dagli inizi del Novecento. Si pensi, per esempio, al *valzer*, ballo che agli occhi dei più appare legato non solo e non tanto al repertorio degli Strauss e alla scuola di ballo viennese (che pure costituiscono solo un aspetto, seppure il più noto – almeno dal punto di vista musicale, artisticamente “alto” – della pratica di ballo ottocentesco), ma anche e forse soprattutto

al ballo «standard», al ballo di sala e al liscio «unificato», discipline della danza sportiva, con l'annesso circuito di festival, gare e competizioni¹.

- 5 Tali immagini stereotipate, in realtà, sono pregiudizievoli a una seria lettura e considerazione dei balli di sala ottocenteschi, assai interessanti quanto a contenuto cinetico e coreico, musica e implicite regole di etichetta e sociabilità. Studiando le danze ottocentesche sui trattati e sulle fonti musicali primarie, si scopre un repertorio di grande interesse, articolato e ricco di tradizioni e varietà nazionali e regionali: a partire dagli anni Venti-Trenta dell'Ottocento dal centro irradiatore delle mode e dei costumi, ovvero Parigi, esso acquisisce caratteri peculiari nei vari paesi europei.
- 6 Un altro aspetto di grande interesse di tale repertorio risiede poi nel suo legame con le contemporanee forme folcloriche. Quanto all'Italia, si deve infatti considerare che balli come *valzer*, *polka*, *mazurka*, *schottish*, quadriglia, contraddanza, discendenti dagli analoghi balli di ambito colto, sono ancora eseguiti ai nostri giorni sia in ambito cittadino semi-colto, per esempio nel cosiddetto «liscio romagnolo» (genere le cui origini vanno ricercate nella fine dell'Ottocento), sia popolare, in forme apparentemente analoghe ma che in realtà mostrano non poche differenze rispetto a quelle registrate nei manuali e nei trattati di danza ottocenteschi.
- 7 Un'esperienza interessante per chi scrive, etnecoreologa e storica della danza con una lunga esperienza anche ricostruttiva e pratica, è stata quella scaturita dalla collaborazione con il musicologo e storico della musica Emilio Sala. Essa ha comportato infatti sia la scoperta di un repertorio di danze ottocentesche italiane di grande interesse musicale, sia il confronto tra discipline differenti, quali le musicologiche e le coreologiche (le prime di lunga e solida tradizione anche universitaria, le seconde di più recente costituzione). Apparentemente gemelle, esse in realtà sono per molti aspetti differenti quanto ad approcci, finalità e concettualizzazioni.
- 8 Nella sua qualità di ideatore e coordinatore del progetto *Car.Mi. 800 - Musica e paesaggi sonori del Carnevale a Milano*, nel 2012, Emilio Sala mi ha chiesto di curare la ricostruzione coreografica di un ballo di società milanese di Carnevale di metà Ottocento. Scopo ultimo era la realizzazione di documenti audiovisivi che restituissero «sul campo» un florilegio dei balli tipici del tempo, a partire dalle fonti musicali italiane coeve.

Quelle che seguono sono alcune osservazioni e considerazioni sul progetto e sulle strategie messe in atto nella sua realizzazione², i cui video sono visionabili *on line*³.

Ricostruzione o ricreazione/reinterpretazione?

- 9 Il progetto è partito dallo studio, compiuto da Sala, delle musiche originali e dei ballabili di società, in particolare per pianoforte, editi a Milano a metà Ottocento, destinati con ogni probabilità a un pubblico di dilettanti.
- 10 Da tale *corpus* abbiamo selezionato alcune musiche, composte al fine di essere eseguite per il ballo, o comunque aventi caratteristiche tali da poter essere danzate, di balli particolarmente in voga in Italia e rappresentativi del repertorio coevo: una *Quadrille* (musica di Paul Carrer, 1851), due *valse à trois temps* di epoche diverse (i *Six valse pour le piano-forte* di Peter Lichtenthal, 1818, e l'*Intermezzo lirico. Sospiri danzanti* di Hans von Bülow, 1871), una giocosa *Polka (Le baiser* di Alfred Musard, 1859), una frizzante *Schottisch (Leggerezza*, di Paolo Giorza, 1859) e una classica *Mazurka (La cometa*, di Alessio Olivieri, 1859).

- 11 Assai stimolante mi è parsa in particolare l'intenzione di Sala di fare luce sull'utilizzazione di temi operistici nei balli di società e nei ballabili teatrali: i due ambiti non erano all'epoca ancora così separati, condividendo estetiche, stilemi e linguaggi. Si è quindi deciso di ricostruire una *valse à deux temps*, ballo che godette di un notevole favore a metà secolo, ma che, forse perché di più difficile esecuzione e per la sua particolare accentuazione, non viene solitamente eseguito nelle ricostruzioni di balli di sala ottocenteschi. Quale musica di supporto, è stata utilizzata una trascrizione musicale, adattata da Sala, del *Valzer* del I atto della *Traviata* di Giuseppe Verdi, opera nella quale sono presenti reminiscenze di ballabili e arie di danza dell'epoca⁴.
- 12 Mi è stato subito chiaro che a differenza della musica, che poteva contare su un "testo" preciso (la partitura musicale) e per certi aspetti autosufficiente (almeno nella concettualizzazione dei musicisti coinvolti nel progetto), per quanto riguardava l'aspetto prettamente coreografico la questione assumeva contorni diversi.
- 13 L'unica fonte coreografica di prima mano di cui disponevo era infatti costituita dalle indicazioni coreografiche, espresse in modo letterario, cioè riportando i nomi dei passi e dei movimenti sopra la notazione musicale, contenute nella *Quadrille* prescelta, e che si sono rivelate quelle delle figure della notissima *Quadrille à la française*.
- 14 Un altro problema era costituito dal fatto che, in modo non dissimile d'altra parte dai manuali francesi, inglesi e statunitensi, i manuali di ballo italiani solitamente non riportano coreografie se non dei balli collettivi «figurati» (come contraddanza, quadriglia e *polonaise*), dei quali sono pure spiegati i passi, ripresi dalla tecnica ballettistica, da utilizzarsi per i percorsi nello spazio.
- 15 Del repertorio di balli di coppia allacciata (*valzer, polka, mazurka, schottisch e polka-mazurka*), invece, vengono forniti la teoria, il modo di esecuzione del passo di base – comprese alcune varianti –, spesso dei cenni storici sulla loro origine, ma non sequenze o coreografie. Questo almeno sino all'ingresso nella seconda metà del secolo dei *valzer* «figurati», nei quali si alternavano giri di *valzer* nella posizione della coppia chiusa e varianti in posizione aperta. La mancanza di coreografie si spiega in quanto i balli di coppia, caratterizzati quasi sempre da un passo predominante e nei quali erano eventualmente inserite a piacere le varianti preferite, venivano eseguiti da ciascuna coppia individualmente, seppure nel contesto di un ballo collettivo, in cui le coppie (dalle poche unità di un ballo familiare al più ampio numero di una festa in un palazzo aristocratico o alto borghese, alle centinaia di un veglione pubblico oppure di un ballo in un ridotto o in un teatro) danzavano le une indipendentemente dalle altre circolando nella sala.
- 16 Ogni coppia, formata a seguito dell'invito rivolto dal cavaliere alla dama prescelta – aspetto questo sui quali i trattati si dilungano – decideva in che momento entrare nel cerchio dei danzatori, come costruire il suo discorso coreografico, quando terminare. Ciò, oltre a creare una costante dialettica tra la relazione di coppia e il ballo collettivo, tra l'esperienza intima del duo danzante e quella sociale dell'insieme delle coppie, permetteva una libertà, anche esecutiva, sino ad allora inedita nelle danze di società e più tipica dei balli popolari.
- 17 La mancanza di fonti coreografiche dirette o di notazioni o indicazioni coreografiche, al di fuori di quelle della citata quadriglia, mi ha spinto a chiedermi se il compito che Sala mi assegnava, ovvero quello di coreografare le musiche da ballo prescelte, dovesse essere (diversamente dalla parte musicale, per le quali esisteva una fonte "diretta", cioè lo

spartito), una «ricostruzione» coreografica filologica o se invece attenesse maggiormente al campo della «ricreazione/reinvenzione» coreografica, ovvero di quelle pratiche nelle quali di una danza si catturano, più che il dettagliato coreografico, lo spirito, la funzione, la configurazione generale⁵. Questo pur nella consapevolezza, esperita direttamente, che ogni pratica, ricostruttiva o ricreativa che sia, mette in moto la sensibilità, la creatività, l'immaginazione e il portato corporeo e cinesico del coreografo e degli interpreti, e di questi ultimi in particolare.

- 18 Visto lo stato delle fonti, si trattava per me soprattutto di provare non tanto o non solo a creare, sulla base delle descrizioni dei vari balli contenute nei manuali e nei trattati di ballo italiani e non, delle coreografie “in stile”, quanto, nel rispetto di ciò che emergeva dalle fonti coeve (oltre ai trattati, la stampa periodica e la memorialistica, gli studi sulla società, l'arte, la cultura, la musica e il ballo a Milano nell'Ottocento), di tentare di restituire una certa corporeità e di mettere alla prova non solo passi e suoni ma anche sensibilità e forme di sociabilità differenti dalle odierne. Tale aspetto è stato sicuramente facilitato dal fatto, del quale ero a conoscenza, che i danzatori coinvolti nel progetto studiano ed eseguono balli ottocenteschi in costume e in ambienti d'epoca, balli nei quali l'aspetto dell'etichetta (per esempio relativo all'invito al ballo, oppure al modo di sedersi o di rivolgersi a una signora) è assai curato. Come ho poi scoperto, per diversi di loro, al di là della competenza tecnica nella danza, da molti anni il ballo di sala ottocentesco costituisce una pratica e addirittura un modello ideale di vita e di comportamento da perseguire.
- 19 Dopo una lunga riflessione, ho quindi scelto di scartare l'ipotesi inizialmente prevista da Sala – abituato, per la sua formazione musicologica, a ricostruire “a tavolino” il testo musicale senza che questo debba essere necessariamente sottoposto alla prova dell'esecuzione musicale, e quindi propenso a riportare tale esperienza nell'ambito della danza –, ovvero di registrare i balli in una situazione di studio, *in vitro*, con sfondo neutro e abito non caratterizzato storicamente. Questo perché tale soluzione, apparentemente più “scientifica”, avrebbe potuto avere senso se applicata a una ricostruzione filologica, scaturente dallo studio di precise notazioni coreografiche, in modo da evidenziarne il contenuto cinesico in maniera maggiormente “oggettiva”, “neutrale” (che poi neutrale non è mai, essendo incorporata in specifici danzatori, svolgendosi in uno spazio e in un tempo che sono quelli della contemporaneità, e soprattutto venendo recepita in modo assolutamente differente). Tale scelta a mio avviso avrebbe invece privato l'esecuzione di apporti fondamentali per un esperimento che ambiva in qualche maniera a rispettare le regole del lavoro «sul campo» in senso antropologico ed etnomusicologico-etnocoreologico, tentando di entrare nel costume sociale e culturale del tempo. Non ero in particolare convinta che fosse proficuo rinunciare a fattori fondamentali quali il contesto ambientale, oppure l'abito del tempo, che così fortemente condiziona la corporeità, la postura e il movimento nel ballo⁶, il comportamento e anche la psicologia dei danzatori, come ribaditomi da praticamente tutti i danzatori coinvolti nel progetto, soliti intervenire nelle riproduzioni di balli d'epoca in costume e quindi abituati a “sentirsi” e a “vedersi” in tal modo.
- 20 Si è quindi deciso con Sala di optare per un'ambientazione in un palazzo storico milanese (Casa Verdi – Casa di riposo per cantanti e musicisti fondata da Giuseppe Verdi) e per l'esecuzione in abiti ottocenteschi, per i quali ci si è ispirati ai figurini, dettagliatamente descritti, pubblicati nel coevo *Corriere delle Dame*, edizione milanese del parigino *Courrier des Dames*⁷.

- 21 Poiché nella Milano di metà Ottocento, duramente provata dall'esperienza dell'insurrezione antiaustriaca del 1848 e della repressione seguitane, i Carnevali (anche per boicottare i dominatori austriaci, così come si faceva disertando gli spettacoli teatrali e i luoghi pubblici) si svolsero in sordina, ho pensato a un ballo privato ambientato in una sala aristocratica con un numero ristretto di danzatori non in maschera e un solo pianoforte per l'accompagnamento⁸.
- 22 Tranne la quadriglia per quattro coppie, ricostruita filologicamente, e uno dei *valzer*, eseguiti da cinque coppie di danzatori, le coreografie sono state realizzate per una sola coppia, anche per permettere la leggibilità dei movimenti.
- 23 A ciascun danzatore (volutamente, per la gran parte non professionisti, come era all'epoca⁹), in particolare ai solisti¹⁰, ho chiesto di immaginare un personaggio, di crearsi una sorta di *alter ego* ottocentesco, con una propria origine, una storia, una motivazione, al quale ispirarsi e da porre in scena negli ambienti colmi di memorie della Casa Verdi, istituita nel 1899 grazie alla munificenza del compositore, nella quale sono conservati arredi e strumenti storici.
- 24 Di seguito, si darà brevemente conto della realizzazione del progetto, di cui si illustrerà il sostrato storico e teorico, con particolare attenzione alle fonti utilizzate, a partire dai trattati di ballo italiani coevi e dalle forme coreografiche in essi registrate e riprese nel progetto.

I trattati di ballo italiani e i balli di società nell'Italia di metà Ottocento

Nel 1830 vede la luce un'importante opera, scritta in francese e pubblicata a Parigi, il *Manuel complet de la danse* di Carlo Blasis¹¹, la cui sezione finale è dedicata alla *danse de société*.

Immagine 1



Positions de bras et des mains (fig. 71-72), la walse [sic] (73), attitudes et positions des dames spécialement (74-75), dal *Manuel complet de la danse* di Carlo Blasis, 1830

© **DOMINIO PUBBLICO**

- 25 Sulla sua scia a partire dalla fine degli anni Trenta si intensifica la produzione di una vasta serie di manuali e opuscoli sul ballo di società¹², che si rifanno principalmente ai testi di Blasis e alle opere dei più accreditati maestri francesi, come *La danse de salons* di Cellarius (1849), il *Coulon's Hand Book* di Eugène Coulon (1860), il *Traité de la danse* di Giraudet (1880) e il *Traité de la danse* di Desrat (1905).
- 26 Come esplicito anche dai titoli (come *Il dilettante di quadriglie, contenente le istruzioni per ben comandare e dirigere le medesime*, di Giovanni Poletti, del 1868), queste opere sono rivolte sostanzialmente a un pubblico di dilettanti, con la funzione di integrare l'insegnamento trasmesso dal maestro e di proporre coreografie che possano essere

riprodotte durante le feste, in particolare quelle “di famiglia”, che hanno luogo in saloni sempre troppo affollati, accompagnati da orchestre oppure più semplicemente dal pianoforte o dal violino suonato da un ospite di buona volontà.

- 27 A metà Ottocento, in Italia come altrove, sono ormai tramontati i tempi del ballo aulico, della corte e della reggia: i maestri di ballo prestano ora la propria opera, oltre che per i veglioni a pagamento che hanno luogo nei teatri e nei circoli, per la festa da ballo privata, sia quella aristocratica – che progressivamente si apre a quanti, pur non forniti di patente nobiliare, sono però dotati di ingenti capitali –, sia soprattutto la civile conversazione della grande, media e piccola borghesia di tutta Europa. Il pubblico dei maestri, stimati professionisti spesso provenienti dalla danza teatrale che aprono scuole sempre più fiorenti e insegnano a domicilio, è quindi composto per buona parte di nuovi ricchi, borghesi, commercianti e industriali, le cui maniere e il cui portamento vanno dirottati e piegati alle convenzioni dell’etichetta, dei cui segreti i maestri sono da sempre i custodi.
- 28 Il ballo di società ha tuttavia da tempo ripudiato la grazia ricercata del minuetto: dalla danza si esige naturalezza, sentimento, colore locale, che i maestri, a partire dagli anni Trenta dell’Ottocento, cercano nelle danze «nazionali» di coppia, in particolare di origine centro-europea, che, raffinate e stilizzate, da Parigi vengono proposte al pubblico danzante di tutta Europa.
- 29 Il ballo collettivo per eccellenza è la quadriglia, eseguita da quattro coppie disposte *en carré*, codificata in Francia quale evoluzione del *cotillon* della fine del Settecento, a sua volta derivato dalla *contredanse*¹³. La sua sequenza tipica comprende cinque figurazioni, probabilmente all’origine autonome (*Le Pantalón, L’Été, La Poule, La Pastourelle* o *Trenise, Finale*), fissate nel primo Ottocento nella citata *Quadrille française*, che, diffusa in Italia dopo la Restaurazione, per tutto il secolo costituirà la quadriglia per eccellenza, la prima e la più importante da apprendere, e sarà presente nei trattati italiani sino all’inizio del Novecento.
- 30 Quanto ai balli di coppia allacciata, essi trovano il loro capostipite nel *valzer à trois temps*, originario dei paesi di lingua tedesca ove era precedentemente diffuso in diverse varianti¹⁴. La passione per il valzer si configurerà notoriamente come una vera e propria *dansomanie* e accomunerà in Francia progressivamente gli strati sociali più diversi¹⁵.
- 31 In Italia il *valzer* fa il suo ingresso al seguito delle truppe francesi proprio a Milano; nonostante le accuse dei moralisti e degli igienisti che ne rimarcavano la pericolosità soprattutto per le donne, il *valzer* si diffonderà progressivamente a partire dagli anni Venti dell’Ottocento, ma solo lentamente sarà introdotto in ambito popolare cittadino poi, a fine secolo, rurale¹⁶.
- 32 Intorno al 1840 a Parigi fece la sua apparizione, proveniente dalla Russia, un’altra tipologia di valzer veloce che prese il nome di *valse à deux temps*. In tempo ternario ma con una particolare accentuazione «un peu précipitée», come scrive Desrat, era basato non sulla rotazione incessante della coppia, come il *trois temps*, ma su una serie di *glissé* e *chassé* eseguiti dalla coppia affiancata che girava su un quadrato parallelamente alle pareti della sala, scivolando e non saltando, in modo non dissimile dal *galop*. In Italia non ebbe particolare successo, probabilmente per la sua difficoltà.
- 33 La moda della *polka*, già presente a Vienna, scoppiò a Parigi nel carnevale 1843-1844 e fu lanciata da Cellarius sulla scia del suo successo teatrale, arrivando contemporaneamente anche a Milano. Essa ebbe notevole diffusione in Italia, entrando a fine secolo anche nel repertorio popolare in una versione semplificata.

- 34 La *mazurka*, danza di origine polacca in tempo ternario, eseguita dalle coppie disposte in circolo, ricca di figurazioni e di passi caratteristici come il battere il piede a terra e i talloni l'uno contro l'altro e che ebbe un originale sviluppo teatrale¹⁷, in Italia venne in genere considerata troppo difficile e di preferenza fu adottata la *polka-mazurka*, introdotta anche essa dalla Polonia nei salotti parigini.
- 35 Simile alla *polka* era la *schottisch*, ballo secondo i maestri francesi di provenienza scozzese, introdotta a Londra e poi a Parigi, giunta in Italia alla fine degli anni Quaranta; il suo passo di base prevedeva quattro passetti elevati di cui l'ultimo saltellato e per la sua facilità ebbe grande diffusione anche in Italia anche in ambito popolare.

Il corpus musicale e le ricostruzioni coreografiche del progetto *Car.Mi. 800*

- 36 **Quadrilles. Musica di Paul Carrer [Pavlos Karreris] (da Diavoletto. Album per il Carnevale, Milano-Torino, Giovanni Canti, 1851)**
- 37 Questa quadriglia, scelta anche per la presenza di citazioni di melodie verdiane da *Luisa Miller*, è interessante in quanto riporta le sintetiche indicazioni coreografiche, annotate sopra il doppio pentagramma, delle succitate figurazioni della *Quadrille à la française*: la sua ricostruzione non ha pertanto evidenziato particolari problemi. Con i danzatori si è lavorato sull'interazione tra le coppie e sul sincronismo dei movimenti, sulla differenziazione dei vari tempi musicali, sul legato e sullo staccato, sulla fluidità della realizzazione delle figure spaziali. Particolare enfasi è stata data all'aspetto ludico e alla relazione tra le coppie, anche quelle non direttamente coinvolte nel ballo, secondo le regole di cortesia vigenti al tempo.
- 38 **Six valse pour le piano-forte. Musica di Peter Lichtenthal (manoscritto, Milano 1818)**
- 39 Come esempio di valzer ai suoi esordi, sono stati selezionati sei brevissimi valse di Peter Lichtenthal, recanti un intenso profumo d'epoca e motivi di *ländler* e *allemande*. L'idea drammaturgica e coreografica di base è stata quella della reminiscenza del ballo di un'epoca passata rispetto alla contemporaneità della festa di metà Ottocento, e quindi sono state alternate sezioni di valzer girato in posizione chiusa ad altre ispirate dai giochi di braccia e dalle posizioni desunte dal trattato di Thomas Wilson, *A Description of the Correct Method of Waltzing* (London, 1816), coevo della musica di Lichtenthal.
- 40 **Intermezzo lirico. Sospiri danzanti. Musica di Hans von Bülow (dal Carnevale di Milano, op. 21, Milano, Ricordi, 1871)**
- 41 Si tratta di un valzer "lirico", con ogni probabilità non destinato a essere danzato, e caratterizzato da complessità armoniche, da *décalages* e ritardanti, scelto come una sorta di sfida alla musicalità dei danzatori. La coreografia per cinque coppie ha preso ispirazione dai coevi valzer "figurati" e ha posto l'accento sull'"onda" musicale e sul "sospiro", quasi un singhiozzo, che caratterizzano la musica, per renderne l'atmosfera sognante e sospesa, come se su di essa aleggiasse una leggera patina, una volatile nebbia.
- 42 **Valse à deux temps. Musica dalla Traviata di Giuseppe Verdi (1853), adattamento di Emilio Sala**
- 43 Considerando l'uso della *valse à deux temps* nella *Traviata*, per la coreografia è stata utilizzata una trascrizione adattata da Sala del *Valzer* del primo atto di quest'opera. La

coreografia per una coppia ha seguito le indicazioni fornite nei trattati coevi relative ai passi e ai semplici percorsi spaziali.

- 44 **Leggerezza. Schottisch. Musica di Paolo Giorza (dall'Album per il Carnevale, Milano, Lucca, 1859)**
- 45 Per la coreografia della *Schottisch* si è adottato un registro più popolare, accentuando, anche in considerazione del carattere musicale del brano, l'esecuzione dei saltelli e momenti giocosi, in cui cavaliere e dama si separano, si incontrano, eseguono figurazioni di *dos-à-dos* e giri della dama sotto la mano del cavaliere.
- 46 **Les baisers. Polka-Fantaisie. Musica di Alfred Musard (Paris, L. Escudier, circa 1859)**
- 47 La coreografia di *Les baisers. Polka-Fantaisie pour piano* del celebre Musard, oltre a giocare sui movimenti di tacco e punta e su altri passi tipici della *polka*, ha puntato sull'interpretazione mimica dei baci indicati in partitura con delle note musicali e la dicitura *baisers*, realizzati dai due danzatori che si lanciano baci e bacini sulla punta delle dita.
- 48 **La cometa. Mazurka. Musica di Alessio Olivieri (dalla Strenna musicale per il carnevale, Milano, Lucca, 1859)**
- 49 La coreografia ha tentato di rendere la maestosità e l'eleganza della musica con giochi di *dos-à-dos*, allontanamenti e avvicinamenti dei danzatori e con la fluidità esecutiva del passo di base, eseguito in coppia, lateralmente e in giro.

Qualche riflessione finale

- 50 Si ritiene che la realizzazione del progetto abbia corrisposto alle sue finalità iniziali, secondo un percorso concordato e condiviso non solo con Emilio Sala e con il pianista Gianfranco Amoroso, ma anche con Letizia Dradi, i solisti e tutti i danzatori coinvolti, che hanno fornito un importante apporto interpretativo all'esecuzione delle coreografie. Sicuramente la scelta di utilizzare vestiti ideati con attenzione filologica e di ambientare i balli in un luogo storicamente rilevante anche per la storia di Milano e del melodramma verdiano, quale la Casa Verdi, era una delle soluzioni possibili, ma soprattutto l'unica che io e i miei danzatori abbiamo ritenuto percorribile al fine di sentirci pienamente a nostro agio. Ovviamente anche la soluzione di una ricostruzione più "neutra" da realizzarsi in una sala-studio, inizialmente proposta da Sala, avrebbe potuto portare a risultati interessanti. Di certo tali risultati sarebbero stati diversi a seconda della personalità e della creatività dei coreologi, dei musicologi, degli interpreti coinvolti. È proprio questo, d'altra parte, l'aspetto più stimolante di un compito quale quello affidatomi, e fa della danza, dal punto di vista antropologico, uno dei fenomeni umani forse più rilevanti, ricchi e complessi.

BIBLIOGRAFIA

Fonti**Trattati e manuali francesi e inglesi**

CELLARIUS Henry, *La danse de salons*, Paris, Chez l'auteur, 1849.

COULON Eugène, *Coulon's Hand Book*, London, A. Hammond et C., 1860.

DESRAT Gustave, *Traité de la danse*, Paris, H. Delarue, 1905.

GIRAUDET Eugène, *Traité de la danse*, Paris, A. Veutin, 1880.

WILSON Thomas, *A Description of the Correct Method of Waltzing*, London, For the author, 1816.

Trattati e manuali italiani

POLETTI Giovanni, *Il dilettante di quadriglie, contenente le istruzioni per ben comandare e dirigere le medesime*, Milano, Carlo Barbini, 1868.

Studi

ARKIN Lisa C., «Continuity in National Dance Technique in Early Nineteenth Century and Early Twentieth Century Sources», in *Proceedings Society of Dance History Scholars*, Eugen Oregon, University of Oregon, 1998, pp. 67-77.

ARKIN Lisa C., *The Mazurka and the Krakovia: Two Polish National Dances in Michel St. Léon's Dance Notebooks, 1829-1830*, in *Proceedings Society of Dance History Scholars*, Riverside, Society of Dance History Scholars, 1997, pp. 129-136.

BROOKS Lynn Matluck, MEGLIN Joellen, «Preserving dance as a Living legacy», *Dance Chronicle*, vol. 34, n° 1, primavera 2011.

CLAIRE Elizabeth, «La Dansomanie, une expression symptomatique, entre ballet et bal au Théâtre de la République et des Arts», in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (a cura di), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 357-371.

CLAIRE Elizabeth, «Monstrous Choreographies: Waltzing, Madness & Miscarriage», *Studies in Eighteenth Century Culture*, n°38, 2009, pp. 199-235.

CLAIRE Elizabeth, «Waltzliebelust: vertigine e sogno di egualitarismo», in GUIDI Laura e PELLIZZARI Maria Rosaria (a cura di), *Nuove frontiere per la Storia di genere*, vol. III, Padova, Libreria universitaria, 2013, pp. 223-228.

GASNAULT François, *Guinquettes et lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.

GUILCHER Jean-Michel, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2003.

HERMES-SUNKE Karin, «Reconstrucion/Recreation: Reflections Practice and esteem of repertoire », in *Proceedings of the 21th International Council of Kinetography Labanotation*, International Council of Kinetography Laban, 1999, pp. 117-130.

HESS Rémi, *La valse : un romantisme révolutionnaire*, Paris, Éditions Métailié, 2003.

- HESS Rémi, *Valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Torino, Einaudi, 1993.
- JORDAN Stephanie (a cura di), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, London, Dance Books, 2000.
- JORDAN Stephanie (a cura di), «Preserving Dance as a Living Legacy», *Dance Chronicle*, vol. 34, n°1, 2011.
- LEVI PISETZKY Rosita, *Storia del costume in Italia*, vol. V, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1975.
- MOLLICA Fabio, *L'abito da ballo in Italia nell'Ottocento*, Modena, Associazione Culturale Società di danza, «I Libri della Società di danza», 2006.
- MOLLICA Fabio, *La danza di società nell'Italia dell'Ottocento. Un primo studio*, vol. I, Bologna, Eurocopy, «I Libri della Società di danza», 1995.
- MOLLICA Fabio, *Il valzer dei maestri. Storia ottocentesca di una danza*, vol. V, Modena, Associazione Culturale Società di danza, «I Libri della Società di danza», 2005.
- PAPPACENA Flavia (a cura di), *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009.
- REGAZZONI Guido, ROSSI Massimo Angelo, SFRAGANO Piero (a cura di), *L'Abc del ballo*, Milano, Mondadori, 1997.
- SALA Emilio, «Car. Mi.: musica e paesaggi sonori del Carnevale a Milano», [on line], <https://vimeo.com/groups/carmi>, pagina consultata il 13 giugno 2016.
- SALA Emilio, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008.
- SALA Emilio, *The Sounds of Paris in Verdi's "La Traviata"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- SERGIO Giuseppe, *Parole di moda. Il «Corriere delle Dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2010.

NOTE

1. Sul ballo *standard* (comprendente *valzer* inglese, tango, *valzer* viennese, *slow fox* e *quick step*) al ballo da sala (*valzer* lento, tango e *fox trot*) e al liscio unificato (*mazurka*, *valzer* e *polka*), che, a prescindere dall'opinione che se ne può avere, è innegabile coinvolgono milioni di persone e mettono in moto un circuito economico di tutto rispetto. Vedi: REGAZZONI Guido, ROSSI Massimo Angelo, SFRAGANO Piero (a cura di), *L'Abc del ballo*, Milano, Mondadori, 1997.
2. La ricerca musicologica, le trascrizioni e gli adattamenti musicali del progetto *Car.Mi. 800* sono stati curati da Emilio Sala, la ricerca sui trattati di ballo, le ricostruzioni coreografiche e le coreografie dall'autrice. Fondamentale è stato l'ausilio di Letizia Dradi, che per prima mi ha voluto coinvolgere in questo progetto: a lei si deve la direzione delle prove in mia assenza e il coordinamento dei danzatori. Si ringrazia pure l'ADA – Associazione Danze Antiche Milano – per la collaborazione organizzativa fornita. Le riprese video sono state effettuate presso la Casa di riposo per musicisti “Giuseppe Verdi” di Milano il 3 giugno 2012 e si devono a Nicola Scaldaferrri e Maurizio Corbella, anche responsabile del sito, mentre le riprese audio e il montaggio video sono di Lorenzo Pisanello.
3. SALA Emilio, «Car.Mi: musica e paesaggi sonori del Carnevale a Milano», [on line], <https://vimeo.com/groups/carmi>, pagina consultata il 13 giugno 2016.
4. Vedi: SALA Emilio, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008 (edizione inglese: *The Sounds of Paris in Verdi's "La Traviata"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013).

5. Sulle differenze tra «ricostruzione» e «ricreazione/reinvenzione» la bibliografia è molto ampia; mi limito a citare: HERMES-SUNKE Karin, «Reconstrucion/Recreation: Reflections Practice and esteem of repertoire», in *Proceedings of the 21th International Council of Kinetography Labanotation*, International Council of Kinetography Laban, 1999, pp. 117-130; JORDAN Stephanie (a cura di), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, London, Dance Books, 2000; JORDAN Stephanie (a cura di), «Preserving Dance as a Living Legacy», *Dance Chronicle*, vol. 34, n°1, 2011.
6. Basti pensare per esempio per l'uomo alla rigidità del colletto, alla complessa portabilità del frac o all'attillatura della divisa, all'uso dei guanti in pelle, mentre per la donna determinanti sono l'uso del corpetto, che con la sua rigidità determina una postura eretta e attenua la sensibilità alla pressione della mano del cavaliere nell'abbraccio, l'ingombro delle gonne, delle sottogonne e delle strutture portanti anche prima della crinolina (che in Italia fa il suo ingresso appena dopo la metà del secolo), l'ampiezza della scollatura che lascia le spalle seminude e le braccia esposte, guantate sino al polso.
7. I costumi indossati da chi scrive, da Letizia Dradi e da Silvia Pezzenati sono stati realizzati dall'autrice, gli altri erano di Pina Giangreco e di Adonai La Fenice Rosa – Milano, oppure di proprietà dei danzatori. In proposito, vedi: LEVI PISETZKY Rosita, *Storia del costume in Italia*, vol. V, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1975; MOLLICA Fabio, *L'abito da ballo in Italia nell'Ottocento*, Modena, Associazione culturale Società di danza, «I Libri della Società di danza», 2006.
8. Si ringrazia Gianfrancesco Amoroso, pianista del progetto, che seppure alla sua prima esperienza di accompagnamento per la danza ha immediatamente dimostrato un interesse e una sensibilità musicale non comune.
9. Si tratta di Alice Barbaglio, Francesco Bianchi, Chiara Gelmetti, Alessandro Mattioni e Silvia Pezzenati ai quali vanno i miei sentiti ringraziamenti anche per aver accettato di offrire la loro opera gratuitamente.
10. Oltre chi scrive, Letizia Dradi, Roberto Quintarelli, Alessandro Silvi, Davide Vecchi, danzatori-interpreti che hanno splendidamente caratterizzato ogni brano loro affidato, e che desidero ringraziare per la professionalità e la disponibilità.
11. PAPPACENA Flavia (a cura di), *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820-1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2009.
12. Sui trattati italiani, vedi: MOLLICA Fabio, *La danza di società nell'Italia dell'Ottocento. Un primo studio*, Bologna, Eurocopy, «I Libri della Società di danza I», 1995.
13. GUILCHER Jean-Michel, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2003.
14. HESS Rémi, *Valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Torino, Einaudi, 1993; edizione originale: *La valse : un romantisme révolutionnaire*, Paris, Éditions Métailié, 1989.
15. CLAIRE Elizabeth, « La Dansomanie, une expression symptomatique, entre ballet et bal au Théâtre de la République et des Arts », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina (a cura di), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 357-371; CLAIRE Elizabeth, «Monstrous Choreographies: Waltzing, Madness & Miscarriage», *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 38, 2009, pp. 199-235; CLAIRE Elizabeth, «Waltzliebelust: vertigine e sogno di egualitarismo», in GUIDI Laura, PELLIZZARI Maria Rosaria (a cura di), *Nuove frontiere per la Storia di genere*, vol. III, Padova, Libreria universitaria, 2013, pp. 223-22; GASNAULT François, *Guinguettes et lorettes. Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.
16. MOLLICA Fabio, *Il valzer dei maestri. Storia ottocentesca di una danza*, vol. V, Modena, Associazione Culturale Società di danza, «I Libri della Società di danza», 2005.
17. ARKIN Lisa C., *The Mazurka and the Krakovia: Two Polish National Dances in Michel St. Léon's Dance Notebooks, 1829-1830*, in *Proceedings Society of Dance History Scholars*, Riverside, Society of Dance History Scholars, 1997, pp. 129-136; ARKIN Lisa C., «Continuity in National Dance Technique in

Early Nineteenth Century and Early Twentieth Century Sources», in *Proceedings Society of Dance History Scholars*, Eugen Oregon, University of Oregon, 1998, pp. 67-77.

RIASSUNTI

L'articolo affronta le strategie messe in atto nelle pratiche ricostruttive e ricreative di un repertorio di danze di società ottocentesche, segnato dall'incontro tra discipline musicologiche e coreologiche. L'autrice riporta l'esperienza del progetto *Car.Mi. 800*, coordinato dal musicologo e storico della musica Emilio Sala, che nel 2012 ha chiesto all'autrice di curare la ricostruzione coreografica di un ballo di società milanese di metà Ottocento, al fine di realizzare documenti audiovisivi per l'Università di Milano che restituissero «sul campo» un florilegio dei balli tipici del tempo, con particolare attenzione all'utilizzazione di temi operistici nei balli di società. Nella consapevolezza che si trattava soprattutto di provare a restituire una corporeità e a mettere alla prova non solo passi e suoni ma anche sensibilità e forme di sociabilità differenti dalle odierne, l'autrice illustra il percorso di ricostruzione e di ricreazione/reinvenzione dei balli in oggetto, a partire dalle fonti primarie, ossia i manuali di ballo coevi.

L'article analyse les stratégies mises en jeu dans les pratiques de reconstitution et de récréation du répertoire des danses de société du XIX^e siècle, caractérisées par la rencontre entre la musicologie et la choréologie. L'auteure retrace l'expérience du projet *Car.Mi. 800* coordonnée par le musicologue et historien de la musique Emilio Sala, qui en 2012 lui a demandé de s'occuper de la reconstitution choréographique d'un bal milanais de la moitié du XIX^e siècle. Cette recherche de terrain était destinée à la réalisation des documentaires audiovisuels pour le site de l'université de Milan, proposant un florilège de danse et de musique de l'époque, avec une attention particulière portée à l'utilisation des thèmes d'opéra dans les danses de société. Consciente qu'il s'agissait surtout d'essayer de restituer une corporéité et de tester des pas et des sons, mais aussi une sensibilité et des formes de sociabilité différentes de celles d'aujourd'hui, l'auteure illustre le parcours de reconstitution et de récréation/réinvention, à partir des sources documentaires primaires, c'est-à-dire les manuels de danse de l'époque.

The article provides explanation about the strategies involved in the practices of reconstruction and re-creation of a 19th century repertoire of social dances, characterized by the encounter between musicological and choreological disciplines. The author reports the experience of *Car.Mi. 800*, a project coordinated by the musicologist and music historian Emilio Sala. In 2012 he proposed to the author to work on the choreographic reconstruction of a Milanese social ball in the middle of 19th century. The aim was the realization of audiovisual documents for the University of Milan in order to restore "on the field" a florilegium of typical dances of the period, with a particular focus on the use of opera musical themes in social dances. The author reports the experience of reconstruction and re-creation/re-invention of the dances carried out especially from the primary sources as the contemporary dance manuals, and the attempt to reconstitute a corporeality and to experiment not only the steps and sounds, but also the sensibilities and the forms of sociability, which differ from present times.

INDICE

Keywords : choreology, music, reconstruction, re-creation, to interpret

Parole chiave : coreologia, interpretare, musica, ricostituzione, ricreazione

Mots-clés : choréologie, interpréter, musique, reconstitution, récréation

AUTORE

ORNELLA DI TONDO

Diplômée en Ethnomusicologie et en Archivistique et sciences auxiliaires à l'université La Sapienza de Rome. Ornella Di Tondo est spécialiste de l'étude de la reconstitution et de l'interprétation des danses du XV^e et XIX^e siècle ainsi que des danses ethniques. Entre 2004 et 2010, elle a été vice-présidente de l'association AIRDanza. Elle a participé à de nombreux colloques nationaux et internationaux, et à différentes publications telles que *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento* (Utet, 2008) et *Storia della danza in Occidente. Dall'Antichità al Seicento* (Gremese, 2015).